

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ СХОДОЗНАВСТВА
КАФЕДРА ЯПОНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Кваліфікаційна робота магістра з японської філології
на тему: «Проблематика перекладу японської поезії. Переклад віршів
хайку»

Допущено до захисту
«___» _____ року

студентки групи МПяп 51-18
факультету сходознавства
освітньо-професійної програми Галузевий
переклад: японська мова, англійська мова
за спеціальністю 035Філологія
Чорнонос Тетяни Олексіївни

Завідувач кафедри

Науковий керівник:
Кандидат педагогічних наук, доцент
Свердлова Тетяна Геннадіївна

(підпис) (ПІБ)

Національна шкала _____
Кількість балів _____
Оцінка ЄКТС _____

Зміст

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ХАЙКУ ЯК ЖАНРУ ЯПОНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ.....	7
1.1 Вплив китайської літератури.....	10
1.2. Епоха Хейян – зародження японської естетики.....	13
1.3. Від вака до хайкай і хайку.....	16
1.4. Формування нового жанру поезії.....	20
1.5. Зникнення ренга та розвиток хайку.....	22
1.6. Відокремлення хайку.....	25
Висновки до розділу 1.....	26
РОЗДІЛ II. ПРИНЦИПИ НАПИСАННЯ ХАЙКУ.....	27
2.1. Особливості написання хайку.....	27
2.3. Характерні особливості хайку.....	32
2.4. Ретроспективна поетика хайку.....	33
2.5. Естетика японської поезії.....	34
2.6. Естетика хайку та естетика ієрогліфа.....	34
Висновки до розділу 2.....	40
РОЗДІЛ III. ХАЙКУ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	41
3.1. Західний вплив на поезію.....	41
3.2. Оживлення танка та хайку.....	42
3.3. Сучасна поезія.....	43
3.4. Видозміна хайку.....	44
3.5. Хайку в сучасному світі.....	45
3.6. Вплив хайку на світову літературу.....	47
РОЗДІЛ IV. ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМАТИКИ ПЕРЕКЛАДУ ВІРШІВ ХАЙКУ.....	52
4.1 Відомі українські та російські перекладачі.....	52
4.2. Дослідження на основі власного перекладу.....	54
4.3. Мистецтво присутності: неймовірні уроки щастя з хайку.....	57
4.4. Складнощі перекладу на українську мову.....	59

4.5. Проблема перекладності японської поезії.....	63
Висновки до розділу 4.....	65
ВИСНОВОК.....	66
要約.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	70

ВСТУП

Література займає особливе місце серед інших видів мистецтв. На відміну від музики та малярства, які впливають на людей різних національностей безпосередньо через зір і слух, що притаманні всім здоровим людям, літературний твір інколи стикається зі значними перешкодами на шляху до свого читача, якщо цей читач є носієм іншої мовної системи, ніж автор твору. На жаль полілінгвізм і навіть білінгвізм зараз явище скоріше виключне, ніж розповсюджене. Тоді на допомогу приходять переклад, тобто такий вид творчості, в процесі якого твір, який існує в одній мові, відтворюється в іншій. Переклад посідає особливе місце у літературному процесі. Кожен вид літератури послуговується певним видом перекладу. Зокрема, художня література послуговується художнім перекладом. Художній переклад – один з найнаглядніших проявів міжлітературної (і значить певним чином міжкультурної) взаємодії. Фактично він є основною частиною національно-літературного процесу, оскільки виступає посередником між літературами, без нього неможливо було б говорити про міжлітературний процес у всій його повноті. Художній переклад – особливий вид перекладу. Художній переклад – відображення думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови.

Перекладач повинен мати якщо не ґрунтовні, то принаймні достатні для перекладу знання в області філософії, естетики, етнографії (оскільки в деяких творах змальовуються деталі побуту героїв), географії, ботаніки, мореплавства, астрономії, історії мистецтв та ін. Ідейно-образна структура оригіналу може стати в перекладі мертвою схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя, і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи.

Японська література налічує безліч творів, і хоч вона є досліджуваними нами, європейцями впродовж багатьох років, все ж залишається таємничими і недосяжними. Досить цікавим є дослідження японської поезії, а її переклад є досить складним. І зараз пропоную вам поринути зі мною у світ хайку – дослідити його історію та історію його перекладу.

Ці вірші – не схожі на будь-які інші у світі. Їхня історія – неповторна. Їх автори – справжні генії, а перекладачі – насправді віддані саме їм.

Об'єктом дослідження є поезія хайку та її переклад.

Предметом дослідження є особливості перекладу японської поезії хайку.

Метою дослідження є досягнення культури Японії через вірші хайку та вдосконалення перекладацьких здібностей, при перекладі японської поезії на українську мову.

Для досягнення мети були поставлені такі завдання:

- Дослідити історію поезії, правила її написання.
- Дослідити хайку – як важливий елемент японської культури.
- Розглянути переклади та підходи відомих перекладачів.
- Проаналізувати значення хайку в сучасному світі.

У роботі використані такі загальнонаукові, емпірико-теоретичні та емпіричні методи дослідження, як описовий; порівняльний, узагальнення та спостереження.

Практичне значення роботи полягає у тому, що результати дослідження можуть бути застосовані в процесі підготовки фахових перекладачів японської мови.

Теоретичне значення дослідження полягає у здійсненні аналізу застосування застарілої лексики в сучасній японській мові, зокрема, в якості номінативного художнього засобу у літературній творчості в розрізі японської лінгвістичної традиції.

Матеріали дослідження: наукові праці з історії стародавньої Японії, з історії японської мови та літератури, твори сучасної японської художньої літератури.

Науковою новизною дослідження є виявлення доцільності написання та перекладу японської поезії.

РОЗДІЛ І. ІСТОРІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ХАЙКУ ЯК ЖАНРУ ЯПОНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Почати вивчення історії японської поезії ми би хотіли зі знайомства з місцем народження японської поезії. За легендою – це гора Цукуба, що знаходиться в районі Канто. Це одна з найживописніших гір Японії, яка має дві вершини: західну – чоловічу гору Нантай (男体山, 871 м.) та східну – жіночу гору Ньотай (女体山, 877 м.) Японські гори мають, в основному, вулканічну природу, проте гора Цукуба – не вулкан і повністю вкрита зеленими лісами. (Додаток А)

В древніх хроніках сказано, що на горі Цукуба зберігаються священні пращури японської раси, чоловіче божество – Ідзанагі но Мікото і жіноче – Ідзанами но Мікото. За легендами вони одружились і народили інших божеств і навіть саму Японію.

За легендою, тисячі років тому з небес спустилось божество і попросило про ночівлю. Найвища гора Фудзі, що мала майже бездоганні форми, вирішила, що їй не потрібне благословення і покровительство божества. Тому воно сказало «Ця гора і літом і зимою стоїть в снігу, люди сюди не підіймаються, гора не буде плодovитою.» А от гора Цукуба привітно зустріла божество, нагодувала і пустила на ночівлю, за що божество сказало: «Тож нехай на цій горі збираються люди, п'ють і багато гуляють. Нехай буде нескінченним їх процвітання та радість.»

З цього робимо висновок, що гора Цукуба завжди була символом плодovитості для японців, саме тому за давніх часів в дні весняного та осіннього рівнодення на горі проводилися свята «кагай», метою яких було забезпечення гарного врожаю. Як красу, так і свята на горі Цукуба часто оспівували в віршах, що входять до збірки Манйошю (яп. 万葉集, «Збірка маріад листків»). Пісня, складена в день Кагахі, при підйомі на гору Цукуба:

На горе на Цукуба,
 Где живут среди пиков орлы,
 Среди горных отрогов,
 Где струятся в горах родники,—
 Зазывая друг друга,
 Девы, юноши вновь собрались
 У костров у зажженных,
 Будут здесь хороводы водить,
 И чужую жену буду я здесь сегодня любить,
 А моею женою другой зато будет владеть.
 Бог, что власть здесь имеет
 И правит среди этих гор,
 Дал на это согласие людям
 Еще с незапамятных пор.
 И сегодня одно про себя хорошо разумеи:
 Упрекать ты не смеешь, И мучиться тоже не смей!
 1759
 Пер. Анна Євгенівна Глускіна

На горі збирались юнаки та дівчата, що вступали в союз на одну ніч. Такий союз вважався священним, а діти, народжені в такому союзі – вважалися богами. Проводилось святкування, одним з ритуалів якого було спілкування з богами за допомогою текстів, а точніше – віршів-пісень – такі ритуали називались пісенною огорожею. Огорожа – це те, що захищає священне місце, або місце проживання божества (ліс, святиня, гора). Дівчата та юнаки ставали, утворюючи довгі ланцюги по 230-260 чоловік і обмінювались короткими віршами-піснями розміром 31 склад, або розділяли ці пісні на частини по 17 і 14 складів. Обмін цими строфами називався битвами пісень, котрі сприяли плодovitості. Така практика віршування, що тісно пов'язана з сільськогосподарськими циклами мала усну форму і

датується приблизно IV-V ст. н.е., пізніше – VIII ст. н. е. – ці пісні почали записувати.

Свята плодovitості проводилися вночі, тому вони також отримали назву «Свята темноти» та «Нічні свята». Варто відмітити, що свята проводились також і в інших горах, в інших регіонах.

Ці вірші-пісні завжди були діалогічними, тобто учасники свят ніби спілкувалися один з одним у формі цих віршів чи частин віршів. Сім текст був коротким і скоріше був схожий на вигук, аніж на довгу промову. Основною темою цих обрядових пісень була любов і природа, і це все було пов'язано з родючістю – як основною темою і ціллю свята.

Теми любові і природи все ще залишаються основними в японській поезії з древніх часів і аж до наших днів. Діалогічність теж залишається основною характеристикою японської поезії, рими в японських віршах – немає і ніколи не було. Тільки в XIX ст. після відкриття Японії для західного світу з'явилися спроби введення рими в японську поезію, проте вони були дуже обмеженими. Рима була відсутня через відносну фонетичну бідність японської мови, в порівнянні наприклад з українською мовою. Проте для японської поезії характерним був саме віршовий розмір, а точніше кількість складів у строфі. Так у «Творі про поетику», що датується X ст., говориться про пісні варварів ебісу (племена, що жили на території Японії до появи японців), а саме про те, що через відсутність чітко заданої кількості складів у піснях важко було зрозуміти саму суть. Тому для японців у віршах найголовніше – це – впорядкованість. Автори ранніх трактатів писали про хаос слів, при якому важлива роль віддавалась строгій формі з підрахунком складів у вірші. Впорядкованість слів забезпечували боги синто, котрі й вважалися авторами перших японських віршів. Так за легендою перші боги Ідзанагі та Ідзанамі обмінялися віршами «Ах, який прекрасний юнак!» та «Ах, яка прекрасна дівчина!». Ці слова і вважаються першими японськими віршами.

1.1 Вплив китайської літератури

Китайська література була представлена Японії приблизно VI ст.н.е. , прийшла вона в більшості своїй через корейський півострів. Так як китайське письмо саме по собі, китайська література, історичні письменна, релігійні скрипти та поезія лягли в основу японської літератури. Такий вплив можна порівняти з впливом латини на європейські мови та літературу. Досить великий вплив на японську поезію справила поезія Китаю. Так в Японії з'явилися канші – вірші, що вплинули й на подальший розвиток японської поезії.

Канші (漢詩) – японський термін для позначення як китайської поезії, так і віршів японських авторів, написаних китайською мовою. Дослівно перекладається, як ханські вірші. Канші були популярною літературною формою серед японських аристократів в ранній період епохи Хейян і залишаються такими і донині.

При дворі імператора Тенму (631-686 рр.) деякі вельможі писали китайськомовну поезію (канші). Знання китайської літератури було признаком ерудованості і більшість придворних писали вірші китайської. Пізніше ці роботи були зібрані в Кайфусо, одну з перших антологій японської поезії, редагована в ранній період епохи Хейян. Завдяки цій книзі передсмертний вірш принца Оцу дійшов до наших днів.

Першою збіркою віршів канші вважається «Кайфусо», датована 751 р., що також є однією з найдавніших літературних творів японської літератури, і як зазначали Джудіт Рабінович та Тімоті Бредсток, це була збірка обрядових віршів-пісень зібраних протягом 672-751 рр. Укладачами Каіфусо могли бути Омі но Міфуне, Ісонокамі но Якацугу абож принц Шіракабе та Фуджівара но Сацуо. Три імперські збірки канші були укладені впродовж IX ст.: Рьоншю 814 р., Бунка Шюрейшю 818 р. та Кейкокушю 827 р. Канші цінувалися навіть більше, ніж національні японські вака, доки в 905 р. не опублікували збірку Кокін Вакашю. Навіть до раннього періоду Хейян ієрогліф 詩, що означає «поезія» асоціювався лише з китайською поезією канші, в той час як ієрогліф

歌, що в перекладі означає «пісня», і є складовою частиною слова вака 和歌 – відносили суто японській поезії.

Сильний вплив китайської поезії можна прослідкувати в Какьо Хьошікі. В тексті 772 року, Фуджівара но Ханамарі спробував вжити до японської поезії фонетичні правила, властиві китайській поезії.

Багато поетів династії Танго отримали визнання і популярність в Японії, такі як Менг Хаоран (Моконен), Лі Бо (Рі Хаку), та Бай Цзюй (Хаку Кьоі). В багатьох випадках, коли поети були представлені в Європі та обох Америках, джерелом цих відкриттів була Японія і японський вплив можна побачити у вимові імен поетів, так само як і в супроводжуючому критичному аналізі чи коментарів серед поетів чи їхніх робіт.

Ші Цзінь (Книга пісень), написана поетами Шести династій та Династії Танг, таких як Бай Цзюй, свого часу надихала японських поетів канші, і навіть дипломатичне листування проводилося з допомогою китайської писемності. Деякі з поетів їздили до Китаю навчатися дипломатичних відносин і літературі під керівництвом китайських поетів, Лі Бай та Ду Фу.

Відомими поетами канші епохи Хейян були Кукай, Сугавара но Мічідзане та Шімада но Тадаомі. Імператор Сага також був визначним поетом канші, котрий навіть наказав укласти 3 антології віршів канші, перших трьох імперських антологій. Також варто відзначити приватні колекції китайської поезії, одна з них, що поєднала як канші, так і вака – Вакан Роеішю.

Написання канші не обмежувалося періодом середньовічної Японії, впродовж епохи Едо та раннього періоду епохи Мейджі багато 文人, тобто знавців китайської мови, котрі навчалися нео-конфуціанству – писали канші. Не зважаючи на західний вплив на літературу початку ХХ ст. багато, так званих, нових літературних гігантів (Нацуме Сосекі) також писали канші. Генерал Маресуке Ногі був відомим поетом канші. В часи другої світової війни військова пропаганда заохочувала вивчення та складання віршів канші; вважалося, що це підіймає бойовий дух.

1.2. Епоха Хейян – зародження японської естетики

Уявлення про поезію і поетичну діяльність вперше було сформульовано Кі-но Цураюкі в передмові до антології «Кокіншю» («Збірка старих і нових пісень», 905 р.), і це уявлення нерозривно пов'язане з давньою міфологією. Згідно Цураюкі, людина занурена в природне і не відокремлена від інших тварин - «все живе складає пісні». Крім того, «пісня (поезія) рухає Небом - Землею і наводить чари на невидимих оку духів і божеств» [5, с. 62]. Адже, за словами Цураюкі, «пісні з'явилися з тих пір, як були розділені Небо - Земля» [5, с. 62]. До цього фрагменту в тексті зроблено приписку невідомого переписувача або середньовічного читача, з якої випливає, що виникнення пісень пов'язували з «жінкою-божеством і чоловіком-божеством, на Плаваючому Небесному Мосту», тобто з парою божественних пращурів – Ідзанагі та Ідзанами.

Вступ до «Кокіншю», котрий вважається блискучою роботою з теорії та історії японської поезії, написаний Кі но Цураюкі, в якому він виразив декілька думок про сенс японської поезії та її історії, про значення «Кокіншю»:

«Пісні Ямато. Їх насіння одне – людське серце, з якого виростають тисячі й тисячі листків-слів.

Люди, що живуть в цьому світі, заплутані в своїх справах та турботах. І все те, що в них на серці, все що вони бачать і чують, виражають в пісні.

Соловей, що співає у квітах, жабка, що живе у воді – коли ми чуємо їх голоси, думаємо: із всього живого, хіба є хоч хтось, хто не співав своєї пісні?

Без будь-яких зусиль вона рухає і небо, і землю, вселяє співчуття невидимим богам, духам і демонам, вносить згоду в союз чоловіка і жінки, пом'якшує серця суворих воїнів. Все це – пісня.»

Таким чином, виникнення поетичних (пісенних) текстів Цураюкі прирівнює до становлення і побутування всього живого, породженого Небом - Землею. Ця концепція породження мистецтва силами Неба і Землі підкріплена

в передмові наступною паралеллю: «Почуй голос солов'я, що співає в кущах, і жаби, що живе у воді, - хто ж із нині живучих не складає пісню?». [9, с. 63] Тут знову відтворюється опозиція Небо - Земля, повітря - вода через представників цих стихій. Якщо, по Цураюкі, походження поезії, як і всього живого, зводиться до пар деміургів, то пізніше зустрічається уподібнення художніх текстів живій істоті, наприклад в трактаті «Азбука поезії» (1262), так говориться про будову п'ятистопного танка: «31 склад складає тіло... Перший рядок зветься головою, другий - грудьми, третій - попереком, два останні - хвостом ». [9, с. 63]

На формування естетики величезний вплив справила система традиційних вірувань - синтоїзм. Згідно священній книзі японців «Коджікі», боги народжуються з першоприродної стихії: «Коли Земля була ще зовсім юною і плавала, немов масляна пляма, гойдаючись, як драглиста медуза, з'явився в світ, вирвавшись з її надр, немов молодий пагін бамбука, бог зростання і прояви прихованих сил природи... Божество - священний син, дух природи, явлений в могутньому паростку бамбука ». [12, с. 417]

Японські божества - камі - не схожі на богів інших традиційних культур. Все, що змінювалося на очах, все, що могло викликати здивування, - люди, птахи, звірі, гори, річки, трави, дерева, - називалося камі. Вмістилищем камі могли бути дзеркало, меч, посудина - будь-який предмет, навколо якого здійснювався обряд. Згідно давніми віруваннями японців, предмети ремесла і мистецтва володіли магичною силою і тому служили об'єктом поклоніння.

«Камі не існують поза природою, самі по собі, як творці, вони - в речах, наповнюють кожну з них божественним змістом, камі - натхненність всіх речей Всесвіту». [4, с. 53]. І моно-но аварі - це стежка в неосяжний світ, що впливає на час з небуття. Перші японські повісті були названі «Моногатарі» - «Кажуть речі» - це значить, що світ висловлює себе через людину.

В Японії естетика стала формуватися в епоху Хейян - так називалася столиця Японії IX-XII ст., сучасне місто Кіото. Епоху Хейян вважають «золотим віком» японської культури, японської літератури. Зразком для Хейян

був Танський двір, який в епоху свого процвітання став центром мистецтв, центром витонченого естетизму в поезії і життя. Саме в епоху Танської династії вічну славу Китаю створювали такі великі поети, як Лі Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-і. Танська поезія вважалася на Сході неперевершеним зразком поетичного досконалості. В Японії поезія Бо Цзюй-і стала еталоном поетичної творчості, а художній світ його творінь - засобом для виховання витончених почуттів.

Про те, як високо цінувалася поезія Бо Цзюй-і, мабуть, краще за все говорить література тих років. В тих що дійшли до нас мемуарах Фудзівара Такеморі - одного з найосвіченіших людей тієї епохи - в запису з позначкою 838 р., розповідається, що автор був в опалі і його послали зі столиці на далеку околицю - острів Кюсю, де в одному з портів він служив митним інспектором. В цей порт приходили купецькі судна з танської імперії. Одного разу, оглядаючи товари на одному з кораблів, Такеморі побачив в каюті шкіпера нову збірку віршів Бо Цзюй-і. Це було справжнє багатство, яке могло допомогти Такеморі повернутися в столицю. Він відправив том імператору, і за найвищим повелінням Такеморі було дозволено повернутися в столицю.

Поезія Бо Цзюй-і, 30-томна китайська антологія «Веньсюань» і японська поезія були для придворних дам і кавалерів чимось на зразок художнього Євангелія. Їх вивчення, їх знання були обов'язкові для всіх, хто не хотів відстати від століття, прагнув брати участь в житті двору, суспільства.

«Основним принципом усіх поглядів, життя, і діяльності хейянців, що проходить через всю будівлю їх культури від верху до низу, - зазначає Н.І. Конрад, - був естетизм. Культ краси в усіх її всіляких проявах, служіння прекрасному - ось що керувало хейянцями в їх діях і мисленні. У роботі над створенням цього принципу з'єдналися всі культурні чинники століття: і китаїзм в особі своєї вишуканої літератури, і буддизм - своїм наближенням до краси природи, своїми пишними обрядами, урочистими богослужіннями, розкішними вбраннями священнослужителів і деякими сторонами свого вчення. До витонченості кликала китайська поезія - сама настільки вишукана,

до цього вів і буддизм, котрий багато в чому вимагає від свого адепта такої ж духовної витонченості. Тому зрозуміло, чому хейянці досягли досконалості в цьому сенсі, чому серед них вироблялися незрівнянні віртуози не однієї тільки поезії і не одного лише життя, але швидше за саме їх органічної сполуки, синтезу: чи не танка, хоча і спритно зроблені, з бездоганною формою і змістом, вершина мистецтва якогось кавалера епохи Хейян і не в якому-небудь його вчинку, але в тому і іншому разом взятому: опоетизований вчинок і перетворена в поезію дія - ось в чому не знали собі рівних хейянці. І не буде перебільшенням сказати, що цінність Хейян ... саме в житті і образі дій його представників. Художній твір епохи не "Гендзі", не антологія і не «Ісе моногатарі», але перейнята естетизмом саме життя кавалера або дами хейянської столиці». [7, с. 156–157].

1.3. Від вака до хайкай і хайку

Походження японського жанру тривіршів (первинна назва хокку, потім хайкай і з кінця ХІХ в. - хайку) штучного характеру і являє собою виключення з правил. Тривірші хайку, що включають 17 складів, виникли з японських класичних п'ятивіршів танка, або вака (31 склад) за допомогою ще одного жанру, і саме «пов'язаних строф» - ренга.

Вака (和歌, «японська пісня») - тип поезії в класичній японській літературі. Вака складені японською мовою і були створені на протигагу поезії японських поетів класичною китайською мовою, відомої як канші. Хоча вака у сучасній японській мові пишеться як 和歌, раніше їх назва також записувалася як 倭歌 (倭 – ієрогліф, яким в древності позначали Японію), інший варіант назви – ямато ута (大和歌). Мистецтво вака складалося протягом століть і мало строго розроблену поетику, основи якої були закладені знаменитим поетом і теоретиком Фуджівара Тейка, що встановив зв'язок між кокоро (букв. «серце, душа, сутність») і котоба («словами»).

Слово вака має два різних, але споріднених значення: первісне значення було «поезія по-японськи» і охоплювало декілька жанрів, таких як чока та седока; пізніше з'явилося більш поширене визначення, що позначає поезію з віршовим розміром 5-7-5-7-7. До і під час складання Манйошю у восьмому столітті слово вака було загальним терміном для поезії, складеної японською мовою, і включало кілька жанрів, таких як танка (短歌, "коротка пісня"), чока (長歌, "довга пісня"), буссокусекіка (仏足石歌, "пісня-відбиток Будди") і седока (旋頭歌, "вірш з повторенням першої частини"). Однак до моменту складання Кокіншю на початку X століття всі ці форми, за винятком танка та чока, фактично вимерли, пізніше і чока стали значно менш популярними. В результаті слово вака стало фактично синонімом танка, і слово танка вийшло з ужитку, поки воно не було відроджене в кінці XIX століття.

У вака довга історія, вперше вони були записані на початку VIII століття в Коджікі та Манйошю. Під впливом інших жанрів, таких як канші, романів та оповідань, наприклад «Казка про Генджі» та навіть західної поезії, вака розвивалися поступово розширюючи свій репертуар та теми.

У книгах історика літератури Дональда Кіна хронологія вака розділена на чотири великі категорії:

1. Рання та хейянська література (від Коджікі – до «Казки про Генджі» 1185 р.)
2. Середньовіччя (періоди Камакура та Муромачі)
3. Домодерністська ера (1600–1867, потім поділялася на 1600–1770 та 1770–1867)
4. Сучасна епоха (після 1867 р., поділена на Мейдзі (1868–1912), Тайшю (1912–1926) та Шьюва (з 1927)).

Стародавній період

Найдавніші вака були зафіксовані в історичному записі Коджікі та в 20 томах Манйошю, найстарішої збереженої антології вака. Редактор Манйошю є анонімним, але вважається, що остаточним редактором був Отомо но Якасочі.

Він був поетом вака, який належав до наймолодшого покоління, представленого в антології; дійсно в останньому томі переважають його вірші. Перші вака, котрі записані в першому томі Манйошю були написані імператором Оджіном. Нуката но Окімі, Какіномото но Хітомаро, Ямабе но Акахіто, Яманое но Окура, Отомо но Табіто та його син Якамочі були найкращими поетами, представленими в цій антології. В Манйошю записували не лише вірші, що були написані представниками королівської сім'ї та дворянства, але й твори солдатів та фермерів, імена яких не були записані. Головними темами висвітленими в поезії Манйошю були любов, смуток (особливо з нагоди смерті когось) та інші теми.

Відродження в епоху Хейян

У період епохи Нара та на початку раннього Хейяну королівський двір віддав перевагу поезії в китайському стилі (канші), а форма мистецтва вака значною мірою не мала прихильності. Але в IX столітті Японія перестала відправляти офіційних посланців до династії Тан в Китаї. Цей розрив зв'язку, в поєднанні з географічною ізоляцією Японії, по суті змусив королівський двір розвивати рідний талант і зазирнути всередину, синтезуючи китайські поетичні стилі та прийоми з місцевими традиціями. Поетична форма вака знову почала процвітати, і імператор Дайго наказав створити антологію, в якій були зібрані вака древніх поетів та їх сучасників під назвою "Кокін Вакашю", що означає збірник давніх та сучасних японських віршів. Вона була подарована імператору в 905 р. Це була перша антологія вака, відредагована та видана під егідою імператорів, і вона започаткувала давню і відому традицію імперських антологій вака, яка тривала аж до періоду Муромачі.

Розквіт японської національної культури

Першими трьома антологіями вака, виданими за наказом імператора (三代集 сандайшю) були Кокін Вакашю, Госен Вакашю та Шюй Вакашю. Кокіншю склали Кі но Цураюкі, Кі но Томонорі, Ошікочі но Міцуне та Мібу но Тадаміне за наказом імператора Дайго в 905 році. В ньому зібрано приблизно 1100 віршів, упорядкованих за темами, жоден з яких не був

представлений в двадцяти томах Манйошу. Вірші Кокіншу, як правило, вважаються рефлексивними та ідеалістичними.

Приблизно через півстоліття після складання Кокіншу, в 951 році, імператор Муракамі наказав «П'ятірці грушевого павільйону» (梨壺の五人 (нашіцубо но гонін) – група п'яти поетів та критиків) скласти Госен Вакашу, на додаток до підготовки читання кундоку для Манйошу, що на той час вже було важким для читання навіть для освічених японців.

Середньовічний період

Епохи Камакура та Муромачі

Після періоду Хейян, в період Камакура і пізніше, почали розвиватися ренга, форма складної поезії, що була написана в результаті колективної роботи. У пізній період Хейян з'явилися три останні великі поети вака: Фуджівара но Шюндзей, його син Фуджівара но Тейка та імператор Го Тоба. Імператор Го Тоба наказав створити нову антологію та долучився до її редагування. Антологію назвали Шін Кокін Вакашу. Він редагував це знову і знову, поки не помер у 1239 році. Тейка робив копії стародавніх книг і писав теорію вака. Його нащадки, і справді майже всі наступні поети, такі як Шьотецу, навчали його методів та вивчали його вірші. На сценах дворянської поезії історично переважали кілька благородних кланів та союзників, кожен з яких виділяв своє становище.

У період Муромачі ренга стали популярними при імперському дворі та його оточенні. Вони поширилися на класи духовенства, а звідти - на заможних простолюдинів. Настільки ж, як і вака, антології ренга були видані під імперською егідою. У міру того, як імпульс і популярність зацікавлень перейшли до форми ренга, стиль танка був переданий імператорському двору. Вивчення вака переросло у засвоєння багатьох складних правил, алюзій, теорій та секретів, щоб створити танка, прийнятних для імператорського двору.

Рання сучасна

Період Едо (1603–1867)

У ранній період Едо вака не був модним жанром. Недавно створений хайкай но ренга (котрим пізніше стали хоку та хайку) більше шанувався.

Мотоорі Норінага, великий відроджувач традиційної японської літератури, намагався відродити вака як спосіб створення "традиційного почуття, вираженого справжнім японським способом".

1.4. Формування нового жанру поезії

Танка складається з п'яти рядків (句 , буквально «фрази»), що складаються зі складів, які впорядковуються за схемою 5-7-5-7-7. Цікаво, що в самому вірші було лише 5-7 значимих слів, велику частину вірша склали граматичні конструкції. Це головна відмінність від китайської поезії, котра при такому ж віршовому розмірі мала близько двадцяти слів. Це й особливість, за такого обмеженого простору необхідно було глибоке вираження думки. Танка іноді називають місохітомоджі (三十一文字), тобто вірш, що містить 31 склад, при чому частини вірша також мають свої назви: перший рядок (рядок-зачин) носить назву «голова», другий і третій - «тулуб», четвертий і п'ятий - «хвіст». Л.М. Єрмакова пише, що для більшості японських авторів «еволюція поетичної форми танка виглядає наступним чином: спочатку перша частина вірша (5-7 складів) і друга частина (5-7-7) були незалежні один від одного. У першій найчастіше зображувався стан природи, задавався якийсь пейзаж, в другій - конкретні людські прояви: привітання, любов, жарти та інші. Згодом обидві частини стали складатися однією людиною, зв'язок виконання з обрядовими піснями ослаб і почалося формування п'ятивіршу як жанру літературної поезії, в якому на рівні композиції й донині зберігаються сліди виконання двома авторами».

Як було сказано вище, з часом танка почали втрачати свою магічну сутність і ставали більш літературним жанром, вони почали ставати частиною придворного ритуалу.

Танка створювалися експромтом на зборах і танка як самостійна літературна форма не розглядалась, тому що вона завжди була частиною

діалогу. Це був або безпосередній обмін, найчастіше діалог між закоханими або частина циклу в антології. Цікаво, що антології танка також мали діалогічний характер і таким чином вся антологія могла бути одним діалогом.

Самі антології – склалися найвищим класом поетів. Вони вважалися не просто збірками віршів – а відображенням неба і землі. Вони не були збірками шедеврів – це збірки, котрі склалися іншими поетами і критиками, котрі ретельно підбирали вірші для цих книг. Вірші перекликалися між собою, тобто й самі збірки мали діалогічний характер. Шедеври відтінялися віршами другого сорту.

В ті часи VIII-XIII ст. серед придворних було популярним заняттям – переписувати вірші. Так, як буддійські монахи переписували сутри, так і високопосадовці вважали благородним заняттям переписування віршів з антологій. Їх записували на дуже красивий папір ручної роботи, тонований натуральними фарбами, прикрашали сусальним золотом і поверх нього писали вірші. (Додаток 2)

Танка мають досить маленький простір, та ще й сама японська мова, котра фонетично досить бідна має дуже багато омонімів. У віршах це досить добре обігравали.

Наприклад, слово мацу – сосна і чекати. Японці люблять садити сосну біля входу в дім, щоби вона ніби чекала господаря. Тобто, маємо одне слово, але два значення. Саме на таких омонімах побудовані танка, таким чином поглиблюючи сенс самого вірша. Тому і важко правильно перекласти вірші, важливо і зберегти віршовий розмір, і подвійний зміст.

Хоку (букв. «початкові рядки») - міст, що з'єднує поезію вака і поезію хайку, тобто два найбільш поширених жанри японської поезії. Інші поетичні жанри хоча й існують, але не можуть йти ні в яке порівняння з танка і хайку за ступенем поширеності та впливом на життя японців. Спочатку хайку, що носили назву хайкай, були завжди гумористичними, це ніби комічні куплети напівфольклорного типу, що тим не менш були актуальними. Пізніше характер їх зовсім змінився.

Вперше жанр хайкай (жартівливі вірші) згадується в класичній поетичній антології «Збірка старих і нових пісень Японії» (Кокінвакашю, 905 р.) в розділі хайкай ута («Жартівливі пісні»), однак це ще не був жанр хайку в повному розумінні слова, а лише перше наближення до нього. В іншій відомій антології, «Збірка гори Цукуба» (Цукубашю, 1356 р.), з'явилися так звані хайкай-но ренга, тобто довгі ланцюжки віршів на задану тему, складені одним або більше авторами, в яких особливо цінувалися перші три рядки - хоку. Перша антологія власне хайкай-но ренга - «Збірка божевільних пісень Чікуба» (Чікуба кьогін-сю) була складена в 1499 р. У той час видатними поетами нового жанру вважалися Аракіда Морітаке (1473-1549) і Ямадзакі Соку (1464-1552). Виникнення жанру хайку датується XV-XVI ст.

Початковий тривірш, що входив до складу танка, під назвою хоку, отримав самостійне значення і почав розвиватися як окремий жанр.

1.5. Зникнення ренга та розвиток хайку

Хоку-це перші три рядки довгого ланцюжка віршів ренга, своєрідної незавершеної форми, створюваної зазвичай двома і більше поетами, свого роду поетична перекличка голосів по три і два рядки на задану тему. Ренга- це по суті п'ятивірш танка, розділений на дві частини (доцезурну і післяцезурну), своєрідний зачин і продовження, які повторюються задану кількість разів. Сутність віршів полягає не стільки в самому тексті, скільки в ледь відчутному, але все ж відчутного зв'язку між віршами, який по-японськи називається кокоро (букв, «душа, серце, сутність»). Зв'язок між першою і другою частиною вірша, тобто тривіршів і двовірш, описувалася, наприклад, словом ніой («запах», «аромат»).

Ренга - ланцюжок тривіршів і двовіршів (17 і 14 складів), іноді нескінченно довгий, до сотні і більше рядків, побудований по одному метричному закону, коли одиницею є строфа, що складається з груп в п'ять і сім складів (5-7-5 і 7-7) в рядку. П'ятивірш поділявся на дві частини: «верхню»

上の句 камі но ку (по 5-7-5, складів в рядку) і «нижню» 下の句 шімо но ку (по 7-7 складів в рядку). Існували й ренга з інверсійною побудовою строф - спочатку двовірш, потім тривірш.

Часто ренга складалися експромтом на зустрічах поетів, які могли тривати днями. Всі тривірші і двовірші пов'язані спільною темою, але не мають загального сюжету. Кожен з них, що представляє собою самостійний твір на тему любові, розлуки, самотності, вписаний в пейзажну картину, може без шкоди для його сенсу бути виокремленим із загального контексту вірша. Але в той же час кожен вірш пов'язаний з попереднім і наступним: це ніби ланцюг слабо виражених питань і відповідей, де в кожному наступному тривірші або двовірші цінний поворот теми, несподіваного трактування слова. Жанр ренга виник в XII в. як приємна забава, літературна гра, потім розвинувся в витончене серйозне мистецтво з безліччю складних правил.

В кінці XIII ст. в історичному пам'ятнику «Дзеркало сучасності» (Іма кагамі), в якому описано народження цього жанру, з'явився термін кусарі ренга («віршовані ланцюжки»). В залежності від довжини, такі «ланцюжки» носили назви: танренга («короткі ренга»), касен («тридцять шість строф», за назвою «тридцять шість геніїв японської поезії» - санджурокусен), хякуін («стострофні»), і ін. «Ланцюжки» могли складатися кількома людьми, перетворюючись на своєрідний діалог, в якому повинна була виникнути художня єдність. Необхідно було орієнтуватися тільки на попередній куплет. Залежно від того, скільки людей брали участь у створенні «ланцюжка», вони поділялися на докугін (букв. «Одна людина»), рьогін (букв. «Двоє») і сангін (букв. «Троє»). Існував канон тем (дай) для творів ренга: місяць, квіти, вітер. Між окремими віршами потрібно було підтримувати особливого роду непрямий зв'язок. Найбільш цінувалися ренга школи Мікохідарі, в яку входив, наприклад, кращий поет Фуджівара Тейка (1162-1241). Ренга також ділилися і на «мають душу» (ушін ренга), тобто серйозні, і жартівливі, «не мають душі» (мушін ренга).

Мистецтво складання ренга полягає не тільки в створенні досконалих строф, а й майстерному контрапункті і композиції ланцюжка в цілому: тема повинна відрізнятися оригінальністю, повинні бути дотримані правила і канони і разом з тим не повинно бути протиріччя в гармонії цілого.

У ланцюжках ренга могли знайти більш повне вираження прийоми, розроблені в поезії вака. Більший обсяг ренга в цілому і збереження в той же час віршованої форми танка і багатьох її властивостей дозволяли розгортати набір асоціацій на порівняно більш широкому матеріалі.

Поступово тривірші, що входили до складу ренга, отримали самостійне значення і стали функціонувати як твори нового поетичного жанру хайку, а жанр ренга згодом втратив самостійне значення. Уже в XVI ст. він фактично перестав існувати. Найбільший поет хайку і кращий теоретик в історик жанру XIX-XX ст. Масаока Шікі (1867-1902) вважав, що жанр ренга зіграв свою формоутворювальну роль і припинив існування з виходом у світ збірки Сокана «Збори Собакою гори Цукуба» (Іну Цукуба шю, 1523 р.), антології жартівливих хайку - хайкай. Гумор, жарти були на початку тими конструктивними елементами, які вдихнули нові сили в згасаючий жанр, тому ранні тривірші хайкай носять виключно жартівливий характер.

Перші жартівливі тривірші з'являються вже в XII ст., Розділ тривіршів є в антології Сендзай вакашю («Тисячолітня збори японських пісень», близько 1188 р.), складеної Фуджівара Шюндзей (1114-1204 рр.). До цього ще в антологіях Манйошю і Кокінвакашю відзначені вірші танка, написані двома авторами, перші три строфи (камі но ку - 5-7-5) писав один поет, а другі дві строфи (шімо но ку - 7-7) - інший, у чому відображався китайський вплив. Ще в поезії епохи Шести династій (Лючао) (IV-VI ст.) були відомі групові вірші лянцзуй.

У іменитих поетів був поширений звичай після поетичних зустрічей і змагань кидати на прощання віршований жарт в 17 складів - хайкай. Своє найбільш яскраве втілення новий жанр отримав у збірці Шінсен іну Цукубашю («Заново відібрана собача збірка [гори] Цукуба», ксилографічного

видання 1615 р.), складеній Ямадзакі Соканом; в нього увійшли 562 куплети (463 цурьоку - двустрофні і 102 хоку - трьохстрофні). Пізніше хоку (тобто початкові три строфи ренга в 17 складів, що стоять при інверсійному порядку ренга на другому місці) відокремилися від «ланцюжків» ренга, отримали самостійне значення і серйозний характер.

1.6. Відокремлення хайку

Жартівливі хоку пішли в минуле з появою на літературній сцені кращого поета жанру Мацуо Басьо (1644-1694). Хоку перетворився в самостійний серйозний жанр і зайняв поряд з вака чільне місце в японській поезії і в творчості таких поетів, як Йоса Бусон (1716-1783), Кобаясі Ісса (1763-1827).

Термін хайку висунув в кінці XIX - початку XX ст. четвертий великий поет і теоретик хайку Масаока Сікі, що почав спробу реформувати традиційний жанр. У XVII-XVIII ст. на поезію хайку вплинула дзен-буддійська «естетика недомовленості», що давала можливість читачу і слухачу брати участь в акті творіння. Ефект недомовленості досягався, наприклад, граматично (тайгендоме): так, одне з інтонаційно-синтаксичних засобів хайку - останній рядок закінчується невідмінюваною частиною мови, а предикативна частина висловлювання опускається.

У поезії хайку велику роль зіграли сформульовані Басьо у формі бесід з учнями і записані ними естетичні принципи сабі («печаль») і вабі («простота», «опрощення»), каруми («легкість»), торіавасе («сполучуваність предметів»), фуекірюко («вічне, незмінне і поточний, нинішнє»).

Зі зникненням з поетичної сцени ренга жанр тривіршів хайку виступає на перший план і стає найбільш шанованим і масовим в японській поезії поряд з танка. Ця екстремально коротка поетична форма всього в 17 складів, здавалося б, вразлива для впливів і деформації. На перший погляд нестійка, обтяжена цілою системою обов'язкових форматів, вона виявилася набагато більш життєздатною. Жанр ренга в даному випадку зіграв роль ініціатора, з його допомогою танка, що існувала як єдина форма (хоча і мала тенденцію до

розриву), отримувала з введенням двоголосся можливість розділитися на обидві частини. Відцентрову роль зіграла можливість використовувати обидві частини танка як відокремлені самостійні частини вірші, і перша частина, тривірш, стала існувати самостійно. Потім, виконавши свою формоутворювальну роль, жанр ренга зійшов зі сцени. (відзначимо, що твори жанру ренга надзвичайно важкі для перекладу, тому вони майже не перекладалися на українську мову).

Відбулося не механічне зменшення числа складів у вірші з 31 до 17, а поворот у світогляді, в принципах поетики. Теоретик поезії хайку Уеда Макото писав, що про причини такої різкої структурної зміни поетичної форми, її стискуванні з 31 складу до 17 судити важко, однак очевидно, що зменшення майже вдвічі числа складів спричинило за собою кардинальну зміну самої природи віршу.

Висновки до розділу 1

Отже, підсумовуючи зазначене нами у розділі один – японська поезія має довгу і досить цікаву історію. За часи її існування, вона зазнала багато модифікацій та вдосконалень і зараз ми маємо можливість ознайомитися з ними всіма, від обрядових пісень до філософських рядків, що описують моменти життя.

РОЗДІЛ ІІ. ПРИНЦИПИ НАПИСАННЯ ХАЙКУ

2.1. Особливості написання хайку

Японський геній знаходить себе в стислості. Тривірш хайку - найлаконічніший жанр японської поезії: всього 17 складів по 5-7-5 мор в рядку. У 17-складному вірші всього три-чотири значущих слова. По-японськи хайку записується в один рядок зверху вниз. На європейських мовах хайку записується в три рядки. Рими японська поезія не знає, до ІХ століття склалася фонетика японської мови, що включає всього 5 голосних (а, і, у, е, о) і 10 приголосних (крім одзвінчених). При такій фонетичній бідності ніяка цікава рима неможлива. Формально вірш тримається на рахунку складів.

До XVII століття на твір хайку дивилися як на гру. Серйозним жанром хайку став з появою на літературній сцені поета Мацуо Басьо. У 1681 році він написав знаменитий вірш про ворона і повністю змінила світ хайку:

枯れ枝にからすのとまりけるや秋の暮れ

На сухій гілці

Ворон сидить.

Осінні сутінки.

Хайку - найменше пов'язані з описом. Потрібно не описувати, говорили класики, а називати речі (буквально «давати імена речам» - на о нору) гранично простими словами і так, немов називаєш їх вперше.

Хайку - не мініатюри, як їх довго називали в Європі. Найбільший поет хайку кінця ХІХ - початку ХХ століття, який помер від туберкульозу Масаока Сікі писав, що хайку вміщує в себе весь світ: бурхливий океан, землетруси, тайфуни, небо і зірки - всю землю з найвищими вершинами і найглибшими

морськими западинами. Простір хайку безмірний, нескінченний. Крім того, хайку тяжіє до об'єднання в цикли, в поетичні щоденники - і часто довжиною в життя, так що стислість хайку може перетворюватися на свою протилежність: в довжелезні твори - збірки віршів (правда, дискретного, переривчатого характеру).

А ось потік часу, минуле і майбутнє хайку не зображує, хайку - це короткий момент сьогодення - і тільки. Ось приклад хайку Іси - напевно, найулюбленішого поета в Японії:

Як вишня розцвіла!
Вона з коня зігнала
І князя-зверхника.

Скороминущість - іманентна властивість життя в розумінні японців, без неї життя не має ціни і сенсу. Скороминущість тим прекрасна і сумна, що природа її непостійна, мінлива.

Не слід вважати хайку пейзажною лірикою. Самі японці ніколи не писали про хайку в такому дусі, хоча і визнають, що головна тема хайку - це «поет і його пейзаж».

Важливе місце в поезії хайку займає зв'язок з чотирма порами року - восени, взимку, Навесні и влітку. Мудреці говорили: «Хто бачив пори року, той бачив все». Тобто бачив народження, дорослішання, любов, нове народження і смерть. Тому в класичному хайку необхідний елемент - це «сезонне слово» (кіго), що пов'язує вірш з часом року. Іноді ці слова важко розпізнаються іноземцями, проте японцям вони всі відомі. Зараз в японській мережі можна знайти докладні бази даних кіго, деякі з них складаються з тисяч слів.

У наведеному вище хайку про ворона сезонне слово дуже просте - «осінь». Колорит цього вірша - дуже темний, підкреслений атмосферою

осіннього вечора, буквально «сутінків осені», тобто чорне на тлі густіючих сутінків.

Погляньте, як витончено Басьо вводить обов'язкову прикмету сезону в вірш про розлуку:

За колосок ячменю
Я схопився, шукаючи опори ...
Яка важкий розлуки мить!

«Колосок ячменю» прямо вказує на кінець літа.

«Справжні» (макото-но) вірші Басьо, Бусона, Ісси близькі нашим сучасникам. Історична дистанція як би знята в них завдяки незмінності мови хайку, його формульної природи, що зберігалася протягом всієї історії жанру з XV століття до сьогодні.

Головне в світогляді хайкаїста - гостра особиста зацікавленість в формі речей, їх сутності, зв'язках. Згадаймо слова Басьо: «Вчися у сосни, що таке сосна, учись у бамбука, що таке бамбук». Японськими поетами культивувався медитативне споглядання природи, вдивляння в предмети, що оточують людину в світі, в нескінченний кругообіг речей в природі, в її тілесні, чуттєві риси. Мета поета - спостерігати природу і інтуїтивно вбачати її зв'язок зі світом людини; хайкаїсти відкидали безобразність, безпредметність, утилітарність, абстрагування.

Басьо створив не тільки вірші хайку і прозу хайбун, а й образ поета-мандрівника - благородного чоловіка, зовні аскетичного, в злиденному платті, далекого від усього мирського, а й того, хто усвідомлює сумну причетність до всього, що відбувається в світі, що проповідує свідоме «спрощення». Поетові хайку властива одержимість мандрами, дзен-буддійське вміння велике втілювати в малому, усвідомлення тлінності світу, крихкості і мінливості життя, самотності людини у всесвіті, терпкої гіркоти буття, відчуття

нерозривності природи і людини, надчутливість до всіх явищ природи і зміну пір року.

Ідеал такої людини - бідність, простота, щирість, стан духовної зосередженості, необхідний для осягнення речей, а й легкість, прозорість вірша, вміння зображати вічне в поточному.

2.2. «Сезонне слово» - основа хайку

Вірш хайку складається з однієї або декількох фраз, які вміщені в 17 складів, внутрішньо розділених на 5-7-5 складів у рядку. Традиційно по-японськи він записувався в один рядок. При перекладі на європейські мови записувався і як чотиривірш, і як двовірш, і як тривірш.

Основна властивість хайку як вірша полягає в тому, що він драматично короткий, коротший, ніж п'ятивірш-танка, і така стислість простору створює особливий тип позачасового поетико-лінгвістичного поля. Головна тема хайку – природа, зміна пір року, поза цією теми хайку не існує. Квінтесенцією цієї теми є так зване кіго - «сезонне слово», що емблематично позначає пору року, його присутність в 17-складному вірші відчувається носієм традиції як строго обов'язкова. Немає «сезонного слова» - немає хайку. «Сезонне слово» - нервовий вузол, який викликає у читача ряди певних образів. Повернімося до класичного зразка хайку, що належить перу першого поета жанру Мацуо Басьо:

На мертвої гілці

Чорніє ворон.

Осінній вечір.

Один класик жанру писав, що тема поезії хайку- «поет і його пейзаж», а її мета - «створити численні образи, людські і дані небом, пов'язані зі зміною пір року: весни, літа, осені і зими» [30, с. 14]. Поети хайку зображували «квіти

і птахів, вітер і місяць» (кате фугецу - формула головних тем хайку), проте визнавали: «Говоримо про квіти і птахів, і в очах відбивається пейзаж; складаємо вірші, і в серці виникає вигук »; «Хоча зображуємо одну травинку, але в її тіні неможливо приховати як тріпочуть почуття творця». «На поверхні [хайку] - чи не почуття, а квіти ... Почуття приховані в глибині і вологою, звуками, мелодією проступають на поверхні віршів» - так писав про поезію хайку видатний поет ХХ в. Такахама Кьоші [31, с. 16]. І ще одна хрестоматійна цитата Басьо: «Вчися у сосни, що таке сосна, учись у бамбука, що таке бамбук» [32, с. 135].

В хайку представлений світ без передісторії, його, так би мовити, «географічний» образ. Історія присутня в хайку як історія часів року, історія кругообігу, що здійснюється в природі, причому зміна пір року, яку японці, за загальним визнанням, відчують з незвичайною гостротою, пильно стежачи за найменшими сезонними змінами, не доступними нетренованому оку, втягує в рух всі предмети і події, названі у вірші, і приймає космічний характер. Конкретні речі, які стосуються світу хайку (про номенклатуру таких речей буде сказано нижче), включені в низку нескінченних змін, в повторюваність явищ природи, так само як і конкретні одноразові події, які відбуваються в кожному вірші. Кожна з чотирьох пір року - весна, літо, осінь, зима - розділена ще на два підсезони; японці виразно бачать відмінність одного від іншого.

У вірші завжди присутні два плани - загальний, космічний, і ближній, конкретний, взаємодіючі за принципом фуекі рюко. Загальний, космічний план співвідносить хайку зі світом природи в самому широкому сенсі. У подібному співвідношенні головну роль виконує «сезонне слово» кіго, обов'язкове для кожного вірша. Це по суті справа натяк на приналежність хайку до круговороту природи. Про кіго - смисловий центр вірша - японці кажуть, що воно «воскрешає забуте і народжує асоціації» [Масаока1 Сікі сю, т. 4, с. 15]. «Сезонні слова» утворюють своєрідні «формули пори року», або «теми» (дай), майже автоматично відтворюють певні картини природи і викликані ними почуття. Філолог Мацусекі Сейсей приводить як наприклад

великий каталог слів, що вживаються в хайку (гірська сакура, біла роса, сутінки, тисяча птахів, що співають, цикади- всього кілька сотень), і простежує їх походження від Манйошю і Кокіншю [Мацусекі Сейсей, с. 25-28].

Навіть в рідкісному для жанру «людському» - нінгентекіна (на противагу «даного небом» -тенджітекіна, по номенклатурі Масаока Сікі) хайку поета Йоса Бусона на смерть дружини є обов'язкове «сезонне слово». Масаока Сікі вважав цей вірш революційним, а такий напрямок має велике майбутнє.

Холод до серця проник:
На гребінь дружини покійної
У спальні я наступив.

Слова «Холод до серця проник» вказують, пишуть коментатори, на пізню осінь. Цікаво, що цей вірш було написано в 1780 р., за багато років до смерті його дружини Томо, яка померла в 1814 р.

В Японії і зараз дуже популярні видання типу сайджікі - це книги, де вірші хайку розташовані за розділами - порами року, кожному віршу відповідає фотографія або картина, що змальовує сезонні зміни.

Інший план хайку - конкретний, предметний, відчутний світ чітко описаних (названих) речей; класики жанру вважали, що в обмеженому просторі тривіршів просте називання речей може справити сильне враження. «У хайку не місце зайвим словами про предмети і явища: вони захоплюють людські серця простими звуками» [33, с.7]. Відома і максима Басьо: «Потрібно говорити буденними словами, але так, ніби говориш древніми» [26, с. 266].

2.3. Характерні особливості хайку

Формальність поезії хайку дозволяє з найбільшою ефективністю використовувати малий простір вірша; формули приховують в собі кілька смислів, ланцюги асоціацій миттєво і автоматично виникають у свідомості читача. Ще до створення вірша поет «вибирає» з каталогу тем, наприклад, образ «співаючі цикади»; для носія традиції негайно розгортається ланцюг асоціацій: осінь-печаль-білий колір, оскільки цикади особливо пронизливо співають восени, цей спів навіває смуток особливої сили (кінець літа, кінець життя, настання холодів), білий колір пов'язаний з передзимовим прив'яданням трав, вибіленими каменями, травами, білявими туманами, «білим» холодним вітром (японці розрізняють вітри за кольорами) тощо. На цьому прикладі очевидно, що світ образів хайку існує як набір очевидних всім носіям традиції асоціацій поза або, вірніше, до тексту вірша. Виявлення повного сенсу окремих формул, що становлять вузли в конструкції тривірша, пов'язане з глибоким усвідомленням традиції, вільним існуванням в ній, її «розумінням». Зрозуміти формули - значить зрозуміти традицію

Важливо відмітити, що мірилом японської поезії є не стільки строфа, ані тривірш, а сам ієрогліф, як основоположний елемент, тобто слово як основа і самоціль. Переклад же – витвір мистецтва іншої культури і він має свої особисті гармонічні закони.

У ієрогліфічній культурі зовнішній вигляд поезії визначається, перш за все, зображенням самих ієрогліфів (разом з азбучною графікою, як в японських тривіршах). Разом з тем, хайку – це шифр, лаконічна схема багатовимірного світу. При цьому вона сприймається не так на слух, як візуально. Додатковий сенс може бути створений як самими ієрогліфами, так і елементами, з яких вони складаються і тих, які їх оточують.

2.4. Ретроспективна поетика хайку

Теорія хайку ніколи не була сформульована в трактатах, слова вчителя Мацуо Басьо, найбільшого поета цього жанру, усно передавалися поколіннями

учнів; кажуть, у Басьо їх було понад дві тисячі. Ретроспективну поетику жанру створив на рубежі XIX-XX ст. останній з чотирьох великих поетів хайку Масаока Сікі. До нього зміна поколінь поетів хайку відбувалася плавно, по суті, без критичної оцінки формул і поетичних прийомів. Цьому сприяв інститут вчителів хайку, які передавали канон без змін, а також відома анонімність жанру, яка пояснюється, крім загальної безвиході авторської індивідуальності, властивої середньовічному мистецтву, ще й всеосяжним характером теми «природа» і відбірністю кліше, що описують її.

Ще одна особливість жанру хайку, пов'язана з його анонімністю, - наявність імпліцитного автора, тобто автора, ніби єдиного для всіх творів жанру, і такого ж єдиного читача.

2.5. Естетика японської поезії

Кожна мова має свою особливу пісню. В японській мові така пісня називається хайку, і складається вона з прекрасних перлин, мініатюрних поетичних шедеврів, які можна образно назвати Всесвітом в мініатюрі.

В японській культурі є поняття аканукешьта (яп. 垢抜けした), що означає щось завершене і довершене. По-моєму, воно найкращим чином характеризує поезію хайку, в якій немає нічого зайвого, але разом з тим є безкінечна глибина почуття, що відображають заповітні куточки людської душі, в які проникає світло божественної мудрості. [36] Я вважаю, що поетичний жанр хайку міг народитися виключно в Японії з її тисячолітніми традиціями пошуків прекрасного як в плані форми, так і змісту. В результаті народилися вірші, які можна справедливо назвати аканукешіта ута (яп. 垢抜けした) - довершена пісня.

2.6. Естетика хайку та естетика ієрогліфа

Незвичність поезії хайку, яка помітна при порівнянні з європейською поетичною традицією, не є формальною, а більше змістовою. Насамперед, вона відображає спосіб мислення, що втілює культурну, ментальну та мовну специфіку японського етносу. На яких принципах вона базується, які джерела її живлять? Відповіді на ці питання є не простими і разом з тим надзвичайно важливими для розуміння концептуальної, мовної та поетичної картини світу японців. З іншого боку, на мою думку, трирядкові вірші хайку доволі вагомими з точки зору усвідомлення універсальї людського мислення взагалі незалежно від особливостей конкретної мови і культури.

Про хайку, як і про японську поезію, культуру, та й про саму Японію в цілому, можна говорити нескінченно довго, при цьому, ніколи не повторюючись, і відкриваючи все нові й нові, дивовижно прекрасні грані і аспекти.

Якщо зупинятись на питаннях порівняльно-перекладацького і лінгвокультурологічного аналізу хайку, то тут відомі, щонайменш, три етимологічно споріднених терміни, які зустрічаються в літературі, присвяченій японським трьох рядковим віршам: хайкай, хокку і хайку.

Хайкай(俳諧) - це одна з назв жанру японських трьохрядкових віршів, спочатку жанр комічних віршів, який виник в епоху Хейян(794-1185) на противагу переважаючому тоді жанру китайської поезії канші.

Хокку(発句) - "початкові вірші", жанр японської поезії, що виник в 15 ст., неримований трирядковий вірш із 17 складів (5+7+5) на комічні, любовні, пейзажні, історичні та інші сюжети.

Хайку (俳句) - жанр японської ліричної поезії, що виділився в 16 ст. як різновид хокку і в кінцевому результаті утвердився в такій назві в кінці 19 ст.

Варто також відзначити, що поняття "трирядковий вірш" є якоюсь (до деякої міри) мірою штучним і народилось в європейській поетичній традиції в міру неможливості передати його іншим, ніж ієрогліфічним, вірніше, ієрогліфо-силабічним, способом. 17 складів - це лише один з канонічних принципів хайку. Окрім того, є ще синтагматика, графо-семантична структура,

графостилістика, гра значень ідеографічного знаку з його трирівневою структурою та інше.

Слід також згадати і про те, що в класичному варіанті хайку завжди записується одним вертикальним рядком, хоч відступи від цієї традиції давно стали нормою.

Цікаво, що японці відносять хайку до літературно-поетичного жанру, в якому розглядаються і древні афоризми (故事), і прислів'я (ことわざ), і вірші танка (短歌). [35,с.112].

Певною мірою це нагадує європейській жанр паремій, який містить в собі прислів'я, приказки, пісні, загадки і т. д. Потрібно підкреслити, що характерною особливістю, спільною для всіх перерахованих видів словесної творчості є короткість форми і глибина змісту. Роздумуючи про вірші хайку, суть і приховані поетичні мотиви цього жанру, відомий японський філософ і культуролог Д. Судзукі торкається теми буддизму і дзен-буддизму, звертаючи увагу на те, що стан трансу, в якому народжуються хайку подібний до стану саторі, тобто, блискавичному просвітленню, творчому осяянню, або «інтуїтивній творчості». ». [34] Та, мабуть, останній термін краще підходить для опису того стану, в якому народжуються хайку, оскільки застосування терміну «метод» в даному випадку здається не цілком вдалим, тому що назвати методом невимушене звільнення від чуттєвого суб'єктивізму, який обмежує свідомість рамками раціонального сприйняття дійсності, не можна вважати таким, що цілком пасує до хайку.

Вірш хайку на кшталт дзен в тому сенсі, що для його народження, підкреслю, що не написання і не твори, а саме народження, не потрібно ratio, тобто холодний розум, бо він стоїть на заваді осяяння, виключно в стані якого може народитися досконалий витвір мистецтва, порівнянне з божественним.

Для ілюстрації думки про єдине джерело мотивації хайку і дзен Судзукі цитує слова відомого англійського сходознавця і японіста Р. Х. Блайта, який пише: «Будь-яка річ безперервно проповідує закон [Дхарму], але цей закон є ні чим іншим, як самою річчю». Зрозуміти справжній сенс хайку це все одно,

що «побачити Бога в ангела як ангела, побачити Бога в комашку як комашку».
[33, с.384]

Іншими словами, це означає - побачити в ангела божественну еманацию, побачити в комашку божественну еманацию. І, додам, побачити в жабі божественну еманацию.

Фактично, мова йде про те, що згідно з уявленнями буддизму, феноменальний, або сприйнятий нами світ, переважно світ ілюзій, в якому актуалізуються наша поточне свідомість, є творінням Над-Істоти, яке має безліч найменувань - Логос, Деміург, Творець, Всевишній, Бог і т.д., а конкретніше, його еманации, тобто виявленні буттєвих реальностей. Таким чином, ми не знаємо Його, але можемо судити про Нього по його еманациях або проявах, з яких складається весь феноменальний світ. І ніщо в ньому не є безпричинним і непроявленим через Думка Бога.

Важливо підкреслити, що мислення японців як представників далекосхідного культурного ареалу практично позбавлене впливу формальної логіки, яка завжди є перешкодою до встановлення гармонійних відносин між людиною і Природою. Саме цей факт розкриває завуальовані механізми менталітету японців, які оперують категоріями холистичного світосприйняття і світогляду, заснованими на принципах неформальної, природно-центричної логіки. До речі, ієрогліфічна система письма, яка втілює національну картину світу японців, заснована на тих же принципах.

Таким чином, можна вважати, що природо-центричність хайку обумовлена, з одного боку, екологічністю мислення японців, в основі якого безумовно, лежать основоположні філософські та духовні погляди синтоїзму, буддизму, даосизму, а, з іншого, «екологічним» типом змішаного письма - канджіканамаджірібун (漢字仮名混じり文), наполовину ієрогліфічного, наполовину фонетичного, складового, що не має аналогів в сучасному світі.

У зв'язку з цим важливо підкреслити, що «операційний простір» мислення японців в значній мірі ієрогліфізований. Саме в ньому існує той дивовижний світ, в якому вони народжуються, живуть і створюють геніальні

шедеври мистецтва. Це світ особливих традицій, ритуалів і геніальних творчих осяянь, якими, зокрема, є тривірші хайку.

Важливим фактором емоційно-естетичного впливу хайку на уяву читача є графо-стилістичні особливості ієрогліфів, за допомогою яких тривірші відображаються на письмі.

Письмово відображений японський вірш хайку живе, він сяє яскравими квітами-ієрогліфами, багато з яких - концепти національної культури, що мають глибинні символічні підтексти. Ієрогліфи скріплені витонченими нитками азбучних візерунків хірагана, завдяки яким вибудовується логічний задум поетичної мініатюри, осяяний, за висловом К. Бальмонта, «миттєвим проблеском душі», яка перебуває в стані естетичного катарсису.[6, с. 65]

На наш погляд, хайку, з одного боку, могли з'явитися виключно в мові з ієрогліфічною писемністю з огляду на особливі графо-семантичні, структурні та естетичні властивості ієрогліфічних знаків, але, з іншого, вважаю, з'явилися саме в японській мові, значною мірою тому, що в ній використовується змішана система письма, що складається з ієрогліфів і двох складових абеток. Ієрогліфи обслуговують архаїчний рівень мислення, а складова азбука кана - синхронічний. В сукупності вони виконують, крім свого безпосереднього призначення - знаків письма, також естетичну функцію, роблячи поетичні рядки хайку, за висловом К. Бальмонта, дійсно «польотними» і трепетними як найтонші і найпрекрасніші мережива. Більш того, коли поетичне мистецтво доповнюється мистецтвом каліграфії, народжується нове, безпрецедентне в світовій поезії явище.

Ми вважаємо, що саме в об'єднанні «польотної» поезії з не менш польотною ієрогліфічною графікою народжується шедевр, який не має собі рівних ні в одній культурі світу. Саме синкретизм хайку з каліграфією, в якій ідеально врівноважені два унікальних і співзвучних види мистецтва, є свідченням того, що поезія хайку не мислима без ієрогліфів.

Суміш ієрогліфів і знаків складової азбуки хірагана, з одного боку, має величезний виразний потенціал, а з іншого, - графо-семантичну інваріантність,

що робить її найбільш підходящою з точки зору оптимального поєднання корпускул розумових потоків з високим емоційним регістром актуальною семантики хайку. Завдяки ієрогліфам думка перетворюється практично миттєво зі стану корпускулярних згустків в семантично мотивовані слова. Таким чином, той хто може зрозуміти це вловлює її сенс на основі візуального, логічного аналізу символічної форми ієрогліфів, обрамлених мереживами складової азбуки.

Ієрогліф - це структурний осередок сіноцентричного світогляду, який в своєму мікрооб'єму дорівнює цілому, тому в поетичному тексті жоден ієрогліф не випадковий, і кожен його внутрішній складовий елемент додає певну думку і образ. Багатовимірність, ігровий полісемантизм ієрогліфічних текстів навряд чи може знайти собі однозначну відповідність в фонетичній мові. Тому ігнорування побічних значень ієрогліфів, їх образних алюзій заради досягнення стислості кінцевого тексту, негативно позначається і на інформативності, і на образності перекладів. .

У ієрогліфічному, або ієрогліфо-силабічному тексті думка обмежена межами умовних квадратів, в композиційному просторі яких розташовані графо-семантичні елементи, що утворюють архітектонічну структуру ієрогліфів. Таким чином, ієрогліфи виконують функцію універсальних, самодостатніх, графо-семантичних знаків зі складною архітектонічною структурою, яка піддається інтерпретації і здатна перетворюватися в розгорнуті, граматично і синтаксично детерміновані повідомлення в момент вербалізації.

Тривірш вміщує настільки великий обсяг інформації, що якщо його передавати в розгорнутому, послідовному і об'ємному вигляді, то потрібно використовувати величезну кількість слів, граматичних конструкцій, стилістичних прийомів і т.п.

Справа в тому, що наше актуальне мислення структуровано в координатах часу і простору реально сприйманого світу. Поза цими координат актуального мислення не існує. Ми не можемо мислити категоріями, які

перебувають поза межами сприймається нами дійсності. З іншого боку, існує підсвідомість, для якого характерні інші просторово-часові координати, в яких задаються імперативи для потенційних творчих реалізацій на рівні поточного свідомості. Саме в системі цих координат виникають початкові імпульси творчого осяяння поетів хайку, і не тільки хайку. Тому приведення перекладу оригінального тексту хайку до норми своєї мови, своєї ментальності, свого бачення або картини світу веде до руйнування первісного змісту вірша! Це відбувається тому, що руйнується зв'язок між вихідної ментальної нормою оригіналу і формою її актуального вираження в мові перекладу, заснованого на іншій ментальній традиції. У зв'язку з цим Бальмонт писав: «Боротися російським віршем з японськими танка - заняття <...> неможливе. Хочеться передати цю сніжинку - сніжинка тане і, щоб пояснити поняття сніжинки не з допомогою краплі вологи, яка з нею не рідна, а чимось сніжистим, обираєш пластівці снігу, але це вже не те. Мене полонила одна танка поетеса ІХ століття Оно-но Комацу. Я намагався прикрасити її римами, яких в оригіналі немає, я намагався перекласти її і так, і інакше, і, нарешті, зневірившись, відтворив її точною кількістю складів, без будь-яких прикрас. Вийшло цілих п'ять переспівів, і кожен має свій сенс, відтворюючи ту чи іншу рису, той чи інший натяк, але, звичайно, жоден переспів не передає чари оригіналу повністю. [13, с.89]

Висновки до розділу 2

В розділі два ми детально вивчили особливості написання японської поезії. Вивчили особливості та характерні риси хайку.

Також в цьому розділі ми вивчили важливість візуального відображення поезії хайку, котра виражається саме ієрогліфічним письмом.

Розглянули зв'язок між особливостями написання хайку та релігіями Японії, зокрема синтоїзму та дзен-буддизму.

РОЗДІЛ III. ХАЙКУ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

3.1. Західний вплив на поезію

Переклад західної поезії призвів до створення нових літературних форм в Японії. Перша збірка яких, Шінтайші-шьо (1882, «Збірка віршів в новому стилі» містила в собі не лише переклади з англійської мови, але й п'ять віршів, написаних перекладачами у поетичних жанрах, що відповідали іноземним зразкам. Перекладачі заявляли, що хоча європейська поезія має більше розмаїття, ніж японська: одні вірші римовані, інші неримовані, деякі надзвичайно довгі, інші короткі - вона незмінно була написана повсякденною звичайною мовою. Наполягання на використанні сучасної мови та наявність багатьох різних поетичних форм були не єдиними уроками європейської поезії. Перекладачі також повідомили японській громадськості про те, наскільки людський досвід ніколи не описувався у формах танка чи хайку. Численні західні критики саркастично коментували японське наслідування закордонних літературних моделей та їх нібито байдужість до власних традицій. Це правда, що без російських прикладів Футабатеї не міг би написати Укігумо, а без англійських прикладів такі поети, як Шимадзакі Тьон, не могли б створити сучасну японську поезію. Але далеко не всі безрозсудно відмовились від своєї літературної спадщини, більшість письменників воліли ознайомитись зі своєю традиційною літературою.

У поезії першими творами, що зазнали західного впливу були комічно невмілі експерименти з римою та з такими неперспективними сюжетами, як принципи соціології. Однак «Акікадзе но ута» (1896; «Пісня осіннього вітру») Тьосона - це не просто вміле відлуння Персі Шеллі, але й справжня картина японського пейзажу; непостійні рядки його поеми, як правило, потрапляють у традиційну схему з п'яти та семи складів.

Десятиліття після того, як твори англійських поетів-романтиків, таких як Шеллі та Вільям Вордсворт, вплинули на японську поезію, переклади Уеди

Бін з французьких поетів-парнасів і символістів справили ще більш сильне враження. Уеда писав: "Функція символів полягає у тому, щоб допомогти створити у читача емоційний стан, подібний до думок поета; символи не обов'язково передають однакову концепцію для всіх." Цей погляд був запозичений із Заходу, але він повністю відповідав якостям танка.

Через неоднозначність традиційного японського поетичного висловлювання природним було те, що певний вірш справляв різний ефекти на різних читачів; Важливим, як і в символістській поезії, було передавати настрої поета. Якби японських поетів початку 1900-х років закликали уникати зараження чужими ідеями, вони заявили б, що це суперечить духу просвітленої доби. Але коли повідомили, що видатні зарубіжні поети віддають перевагу ясності та прозорості, японці відповіли подвійним захопленням.

3.2.Оживлення танка та хайку

Навіть традиційні форми, танка та хайку, хоч і вважалися вимерлими в 1868 році, отримали нове життя, багато в чому завдяки зусиллям Масаока Шікі, видатного поета кінця 19 століття в обох жанрах поезії, але ще більш значущого критика. Йосано Акіко, Ішікава Такубоку та Сайто Мокічі були, мабуть, найбільш успішними практиками нової танка. Збірка Акіко «Мідарегамі» (1901; Заплутане волосся) особливо збудила читачів-жінок не тільки через її ліричну красу, а й тому, що сама Акіко, здавалося, оголосила нову епоху романтичного кохання. Такубоку став відомим протягом свого короткого життя (він помер у 1912 році у віці 26 років) як, мабуть, найпопулярніший поет танка усіх часів. Його вірші наповнені різноманітними виразами його невгамовної особистості. Сайто Мокічі поєднав стилістику Манйошю та свою професійну компетентність у психіатрії.

Незважаючи на суворий характер своєї поезії, він багато років був визнаний провідним поетом танка. У хайку Такахама Кьоші створив

наступних поетів, досить сильних, щоб протистояти нападкам критиків, які заявляли, що форма є недостатньою для вирішення проблем сучасного життя. Сам Кьоші вирішив, що функція хайку - традиційне інтуїтивне сприйняття краси природи, але інші поети хайку використовували носій для висловлення цілком нетрадиційних тем.

Більшість поетів з танків та хайку продовжували використовувати класичну мову, ймовірно, тому, що її відносна стислість дозволила їм надавати більше змісту своїм віршам, ніж це дозволяє сучасна японська мова. Поети "нового стилю", однак, були готові використовувати розмовну мову. Хаджівара Сакутаро, вважається найкращим японським поетом 20 століття, котрий блискуче використовував музичні та виразні можливості сучасної мови. Інші поети, такі як Хорігучі Дайгаку, присвятили себе перекладам європейської поезії, досягнувши настільки переконливих результатів, що ці переклади вважаються важливою частиною сучасної поезії Японії.

3.3. Сучасна поезія

На початку ХХ століття передбачалося, що поети, які прагнули свободи у виборі тематики та лексики та не бажали, щоб їхні вірші були стиснуті до 31 або 17 складів відмовляться від традиційної форми японської поезії. Масаока Шікі задумав, спираючись на математику, що рано чи пізно стане неможливо скласти нову поему в традиційних формах. Але японці продовжували знаходити стислий короткий вірш: миттєве сприйняття, яке було б розбавлене, якщо розширити його на кілька строф, може бути захоплено ідеально в хайку, і, якщо традиційні форми занадто короткі, щоб детально розповісти про емоції поета, обертони можуть натякніть на глибину, що перебуває поза словами, так, як традиційні картини пропонують, а не державні.

Ні в якому разі всі поети не поверталися до традиційних форм. Агівара Сакутаро писав лише вільні вірші, і це стосується більшості інших сучасних поетів. Деякі поети сильно постраждали від сучасної європейської та

американської поезії; в післявоєнний період школа поезії, яка отримала свою назву від Т.С. Поема Еліота "Земля відходів" відлуння Еліота найпохмурішим. Деякі поети використовували поезію в патріотичних цілях під час тихоокеанських кампаній Другої світової війни або висловлювали політичні погляди під час бурхливих днів після поразки в 1945 році. Але більшість японців, які писали сучасну поезію у другій половині 20 століття, були ближче до своїх колег. в інших країнах, ніж будь-коли раніше, поділяючи свою тривогу через ті самі кризи і відчуваючи ту ж гостру потребу в любові.

З 1960-х рр. жанр хайку отримав широку популярність на Заході, особливо в англomовних країнах. Хоча кожна національна література створює свій власний варіант хайку, тому що підпорядковується поетичних традицій і ритму своєї мови, характерні для цього жанру риси простежуються в хайку, написаних на різних мовах.

Сьогодні хайку продовжує бути популярним жанром поезії. У дні святкування Нового року в Японії для притягнення удачі складаються хайку, присвячені першому снігу в новому році або першому сну. Висока популярність освітніх телевізійних програм NHK про хайку.

3.4. Видозміна хайку

Одні художники прагнуть встановлювати і дотримуватися правил і умовності, інші ж вважають за краще їх порушувати. Це справедливо і для світу хайку. Якщо стандарт передбачає використання структури 5-7-5, сезонних слів і протиставлення через «ріжучі слова», то протягом багатьох років перебували новатори, які брали під сумнів або ігнорували ці правила.

Сам термін «хайку» був створений тільки в 1892 році поетом Сікі, але більш ранні твори в жанрі хокку, що створювалися Басьо і іншими поетами, досить схожі на хайку, щоб їх теж називали зараз цим словом. Хокку походить від першої частини довгих віршів, яка поступово набула власну незалежну життя.

З появою нового терміну безліч експериментаторів прийнялося випробовувати на міцність межі жанру, створюючи хайку без «ріжучих слів» або маркерів пори року. Існує думка, що хайку без сезонного слова слід відносити до сенрю - іншому, гумористичного жанру поезії в формі 5-7-5, який склався в XVIII столітті. Однак такий підхід не враховує існування борошна (позасезонних) хайку, які зберігають загальний настрій хайку, але не потребують надання пори року.

Навіть сама структура 5-7-5 була переглянута. Цей формат традиційно допускав деякі зміни, звані дзіамарі (надлишок букв) і дзітарадзу (нестача букв), і багато відомих хайку мають злегка неправильну форму. Однак в наступному вірші, яке склав Одзаки Хоса (1885-1926), відомий своїми вільними хайку, що йдуть врозріз з правилами, залишилося всього по три склади в кожному рядку.

3.5. Хайку в сучасному світі.

Жанр хайку і нині живе і є одним з улюблених. І досі в середині січня влаштовується традиційне поетичне змагання. Десятки тисяч віршів на задану тему поступають на цей конкурс. Такий чемпіонат проводиться щорічно з XVI століття. А в старій Японії, в роки розквіту цього мистецтва, хайку писали всі. Подарувати хайку в подяку за гостинність; залишити на дверях будинку, вирушаючи в подорож; влаштувати змагання, зібравшись компанією - поезія присутня всюди. Сьогодні хайку продовжує бути популярним жанром поезії. У дні святкування Нового року в Японії для привернення удачі складаються хайку, присвячені першому снігу в новому році або першому сну. Висока популярність освітніх телевізійних програм про хайку.

Разом з тим, хочу підкреслити, що поширення жанру хайку в світі і, зокрема, в нашій країні, є, на мій погляд, ознакою прагнення до об'єднання культур, пізнання і встановлення відносин взаємної довіри, дружби і любові. Крім того, це ще й творчий пошук духовних витоків, прихованих в глибинах

японської поетичної традиції. Безумовно, ми повинні прагнути до пізнання один одного, але, з іншого боку, не можемо замінити один одного так само, як і перевтілитися один в одного. Тому тема неяпонських хайку, без сумніву, заслуговує на схвалення і підтримку, але при цьому вимагає чіткого усвідомлення того, що національні культурні реалії, які формувалися впродовж тисячоліть в специфічному культурному та ментальному середовищі, відповідно до законів і умов особливих традицій, не можуть бути взаємозамінними, їх не можна просто трансплантувати в іншу культуру без зміни і переосмислення, інакше вони втратять свою первісну оригінальність, і залишаться без свого справжнього змісту. Ми можемо говорити не про українські, американські або французькі хайку, а скоріше про тривірші в жанрі, який до певної міри нагадує японський поетичний жанр хайку.

Машина, яка пише хайку

Сучасний світ відрізняється не лише глобалізацією та поширенням культурних цінностей однієї нації по всьому світу, але й швидким розвитком штучного інтелекту. Серед цікавих відкриттів в сфері розвитку штучного інтелекту стала машина Annie, котра пише хайку. Її творець Девід Х. Коуп не береться стверджувати, що вірші не відрізнити від справжніх. Більш того, він опублікував книгу «Наближається вогненна ніч», котра є збіркою 2000 хайку. Вірші в книзі належать перу справжніх геніїв хайку (Ісса, Башьо, Бусон) та машини. Сама книга була надрукована, щоб дізнатися чи й справді люди зможуть відрізнити, де роботи справжніх авторів хайку, а де – ні.

Завданням, за словами Коупа, було розібратися, які хайку мають значення і які "варті того часу". У передмові він скерував читачів шукати гумор, щастя, смуток та історію. Він також попередив, що його комп'ютер допустив друкарські помилки.

Після прочитання можна відправити свої здогадки автору книги. Коуп не дасть точних відповідей, але він скаже результат, скільки ви отримали правильно чи неправильно.

Висновки до розділу 2

Отже, у розділі два нашої дипломної роботи ми вивчали особливості існування хайку як жанру поезії в сучасному світі та дійшли висновку, що поезія хайку все ще досить популярна. А глобалізація в сучасному світі сприяла поширенню цього жанру поезії і нині багато авторів по всьому світу випробовують себе у жанрі хайку.

Сучасна японська поезія теж зазнала змін і тому є декілька причин:

1. Вплив західного світу на культурне середовище Японії.
2. Зміни мови, котрі ускладнили написання віршів з урахуванням нових правил.

3.6. Вплив хайку на світову літературу

Японські хайку – вірші, котрі надихали і продовжують надихати митців з усього світу, повсякчас. А й правда, це найкоротший спосіб виразити свої емоції, розказати про всі свої переживання, не вдаватися в подробиці, просто створити образ і дозволити читачам пережити ситуацію по-своєму. І всі ми так, читаючи хайку, проектуємо їх на своє життя. І часом, навіть, це породжує нове мистецтво.

Досліджуючи проблему хайку, як мистецтва, що надихає, найчастіше я стикалася з віршем Кобаяші Ісса

蝸牛そろそろ登れ富士の山

Равлик повільно,

Повільно на Фудзі на

Гору ти йди

Здавалося б, дуже простий вірш. І, можливо, не кожен бачить в ньому той закладений смисл, а може й, їх там безліч і ми розуміємо цей вірш по-своєму.

Як на мене, цей вірш описує існування не лише равлика, він описує існування всього живого і його призначення. Для початку, у вірші чітко проглядається традиційна японська контрастність, маленький равлик і величезна гора. При цьому, розкрито поєднання автора і природи, Фудзі – як

образ природи, а равлик – зображає автора. Сама проблематика віршу, на мою думку, полягає в тому, що і равлик, і автор, і ми, читачі, рано чи пізно маємо зрозуміти своє призначення, ба більше, зрозуміти та адекватно оцінити свої сили, не звертаючи уваги на інших. Равлик – не гепард, він не може бігти по схилу гори, як би сильно йому не хотілося, чи не було потрібно досягти вершини. В них різна природа і, очевидно, що час витрачений на підйом буде різний. Це вірш – про признання себе, примирення зі своєю природою, умиротворення, про те, що треба навчитися розуміти свої цінності, а не жити чужими.

В літературі цей хайку відіграв досить важливу роль, він неодноразово згадувався у відомих літературних витворах, а отже й надихав на їх створення.

Брати Стругацькі «Равлик на схилі»

В цій книзі думка Кобаяші Ісса розширена і навіть глобалізована. Звичайно, в творі піднімаються проблеми суспільного характеру, можливо, через розбіжності в баченні світу між авторами і тогочасною політикою. Проблематика самого твору в соціальному нерозумінні, в розділенні владою людей на світи, до яких вони не завжди належать. Нав'язані цінності, цінності владної верхівки за які страждають звичайні люди. Досягнення цілей, проте не своїх, ціною власного життя і щастя. І хоча це фантастична антиутопія, сама її концепція дещо відрізняється від інших. Говорячи про антиутопії кожен згадає великі антиутопічні романи ХХ століття: «Ми», «Який прекрасний світ новий», «1984», «451 за Фаренгейтом». Всі вони в тій чи іншій мірі зображують абсурд, виразний вже на рівні гасел «Війна це світ» і «Свобода це рабство». Але важливо відзначити, що в цих та багатьох інших антиутопіях абсурдним і неприйнятним є тільки суспільство, держава, соціальний устрій. «За стіною» ж неодмінно буде цілюща природа, просте, чесне життя, соратники і друзі. Лише деякі твори підносяться до того, що Камю назвав «метафізичним бунтом» - неприйняттям порядку речей як такого, «повстанням людини проти своєї долі і світобудови». Тут немає виходу, хіба що в смерть,

немає надії крім ілюзії, а єдина можлива перемога - це поразка. Втім, поразка - не капітуляція.

Мораль повісті, її моральний заряд здається ясным: «Яке мені діло до їх прогресу, це не мій прогрес ... Тут не голова вибирає. Тут вибирає серце. Закономірності не бувають поганими чи хорошими, вони поза мораллю. Але я щось не поза мораллю!» Це думає Кандид (один з головних героїв) про «славних подруг», він формулює точно і вичерпно: «Ідеали... Великі ідеї... І заради цього знищується половина населення! Ні, це не для мене».

Стругацькі не відмовляються від морального судження, але кожен раз пропонують нам, перш ніж сісти в суддівське крісло, подумати. «Равлик на схилі», більш ніж будь-яка з книг Стругацьких, закликає нас до розуміння: в світі є чужі нам цінності, що становлять основу життя інших людей. Тому нам кажуть: «Ось чим я хворий - тугою за розумінням».

Також цей вірш згадується в повісті американського письменника Джерома Девіда Селінджера об'єднаної оповіданнями «Френні» і «Зуї». Вона входить до циклу оповідань про сім'ю Гласс, родину вигаданих персонажів, які живуть у Нью-Йорку та з'являються у кількох повістях та оповіданнях Селінджера.

Книга розповідає нам про брата і сестру із сім'ї Гласс. Френні – переживає внутрішні емоційні страждання через розуміння тлінності свого буття. На це її нашттовхнуло прочитання книги «Відверті розповіді пілігрима». Зуї – переживає за емоційний стан сестри і намагається її підбадьорити. Він пояснює їй суть речей з допомогою дзен-буддійських філософських думок.

Основною думкою повісті, на нашу думку, є вселюбов, а точніше безумовна любов. Тому що на неї заслуговує абсолютно кожен.

А ось як про цей вірш писав Віктор Пелевін у своєму останньому романі «Темні види на гору Фудзі», а точніше як один з головних героїв книги аналізував вірш і те, як він його бачив:

РОЗДІЛ IV. ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМАТИКИ ПЕРЕКЛАДУ ВІРШІВ ХАЙКУ

4.1 Відомі українські та російські перекладачі

Віра Миколаївна Маркова (1907-1995) - російська поетеса і перекладачка, філолог, дослідник японської класичної літератури.

У радянській японістика створила унікальні наслідування японської поетичної мініатюри (хокку, танка, Вакка і ін.) - афористичні верлібри, що переходять в білі вірші. Перекладацьку діяльність розпочала в 1950-і роки. У 1954 р опублікувала збірник «Японська поезія».

У 1981 р видала книгу перекладів віршів американської поетеси Емілі Дікінсон (1830-1886). Це була перша окрема книга Дікінсон російською мовою.

У 1993 році на власні кошти поетеси був виданий збірник віршів «Місяць сходить двічі».

Японський уряд високо оцінив працю Віри Миколаївни Маркової по популяризації японської культури в Росії, нагородивши її орденом Орденом Святого скарби в 1993 році.

Велика частина перекладів В. Н. Маркової пов'язана з літературою Японії. Віра Маркова перевела на російську мову багато шедеврів середньовічної японської літератури.

У перекладах В. Маркової вийшли збірки віршів «Отикубо-моногатарі», «Такеторі-моногатарі», Сайга, «Записки в головах» Сей Сьонагон, драми Тикамацу, хайку Мацуо Басьо і поетів його школи, новели Сайкаку, п'єси театру Але, японська поезія ХХ ст., новели Акутагави Рюноске, роман Кавабати Ясунарі «Танцівниця з Ідзу» і ін., японські народні казки.

У 1987 р опублікувала збірник японських віршів «Зимова місяць», до якого написала передмову «Довга дорога короткої пісні». У ній представлені поети ІХ-ХV ст.: Арівару-но Наріхіра, Сугавара-но Мітідзане, Кі-но Цураюкі і

інші; поети XVII-XVIII ст .: Мацуо Басьо, Кера, Рансецу, Кикаку, Йоса Бусон, Кобаясі Ісса, Ісікава Такубоку.

Передмови і статті відрізняються історичність, повагою до національних традицій. Популярність японської середньовічної поезії серед радянської інтелігенції була. На прізвище перекладачки В. Н. Маркової, її переклади японської середньовічної поезії, називали «Марківка» (Олександр Мещеряков).

В СРСР стало популярним хайку Кобаясі Ісса про равлика. Хайку «Равлик» дало назву повісті братів Стругацьких «Равлик на схилі». «Повзи, равлик!» - назва одного з віршованих збірок (2004) російського поета Вечеслава Казакевича, що живе в Японії.

Іва́н Петро́вич Бонда́ренко (* 6 жовтня 1955, смт Короп Чернігівської області) — український мовознавець, перекладач. Доктор філологічних наук (1999), професор, завідувач кафедри китайської, корейської та японської філології, заступник директора Інституту філології КНУ ім. Тараса Шевченка.

Автор чи співавтор понад 230 наукових праць.

4.2. Дослідження на основі власного перекладу

Басьо про розлуку

За колосок ячменю

Вхопився, шукаючи опори ...

Яка важка розлуки мить!

У цьому хайку Басьо точно передано стан людини, враженої розлукою. Колосок ячменю, за який він намагається втриматися, нагадує нам про пори року: ячмінь уже дозрів - значить, час збору врожаю. Тут багато пустого простору, це економний малюнок тушшю на білому аркуші: ми не знаємо нічого про тих, хто розлучається, - ні їхніх імен, ні причини розлуки, - проте прекрасно усвідомлюємо гіркоту моменту.

Сікі про забуття

сніговий пейзаж

До весни провисів на стіні.

Пил на сувої.

У цьому хайку автор натякає на звичай японців зі зміною пори року міняти в вітальні картину. Зимовий пейзаж навесні - вірна ознака неблагополуччя. Ця деталь говорить про забуття, а може бути, і про нещастя, що трапилося в будинку. Відчуття смутку і запустіння також створює образ пилу. В хайку два плани: конкретний, існуючий у вірші (сніговий пейзаж, весна, пил), і інший, зрозумілий тільки в рамках традиційної японської системи образності (наприклад, пил як знак запустіння, змішання весни і зими і т. д.).

Бусон про спогади

Холод у серце проник:

На гребінець дружини покійної

У спальні я наступив.

Це одне з небагатьох хайку, в яких йдеться про спогади. У класичних віршах жанру завжди використовується тільки даний час, мить, яка зараз відкривається перед нами. Тут спогад і усвідомлення горя відбувається через дотик речі. Холод не тільки в серці, але і в природі: це обов'язкове в хайку посилення до пори року, натяк на пізню осінь, яка часто асоціювалася зі згасанням життя.

4.3. Мистецтво присутності: неймовірні уроки щастя з хайку

Хайку - ідеальна стародавня форма для епохи Twitter.

Традиційні вірші хайку містять не більше сімнадцяти складів, розділених на три фрази по п'ять, сім і п'ять складів.

Ця антична поетична форма тісно пов'язана з дзен-буддизмом. Він підкреслює вдумливість, спілкування з природою, зміни її пори року та усвідомлення швидкоплинної природи краси.

Більшість хайку містять яскраві образи, характерні для Японії; і все ж вони містять також вічну мудрість на віки.

Ось сім найкращих уроків сучасного життя з цієї давньопоетичної японської форми.

1. Зв'яжіться з природою: можливо, ви також знайдете зв'язок з людьми.

花の陰 あかの他人は なかりけり

На міських полях, де споглядають вишні, незнайомі люди схожі на друзів.

Ісса

2. Переживайте кожну мить у всій повноті - ви помітите чудові речі.

У цей теплий весняний дощ крихітні листя проростають з насіння баклажанів.

Башьо

3. Не бійтеся самотності; прийміть її за свої можливості.

Напередодні осені є радість і в самотності.

Бусон

4. Будьте впевнені у важкі часи.

В туман, крізь туман ми веслували. потім: широке море - таке синє, таке яскраве!

Шікі

5. Просвіт рідко буває швидким, галасливим спалахом.

З блискавкою Один не просвітлений Як цінно

Башьо

6. Можливо, ви знайдете красу і радість, коли цього найменше очікуєте.

Немає масла для читання... Я пішов спати, але! І ліжко місяць засвітив

Башьо

7. Ваше духовне пробудження може спричинити деякий злам.

Прокинувшись, як лід розриває банку води

Башьо

4.4. Складнощі перекладу на українську мову

Художній переклад прози чи поезії – це справжнє мистецтво, творчість. Тому перекладач художніх текстів – це той самий письменник, який ніби створює книгу для читача. Художній переклад повинен бути виконаний так, щоб атмосфера сюжету, стиль автора повністю зберігалися. Тому основною метою художнього перекладу ми вважаємо збереження ідіостилу. Ідіостиль (індивідуальний стиль) – система змістовних і формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам певного автора, яка робить унікальним втілений у цих творах авторський спосіб мовного вираження. Визначення індивідуальних особливостей стилю письменника практично неможливо без більш-менш широких зіставлень: 1) з літературною мовою його часу як нормою, на тлі якої виявляються специфічні риси своєрідності, в тій чи іншій мірі, що відхиляються від неї; 2) з індивідуальними стилями інших письменників – сучасників чи також і попередників. Жодне серйозне дослідження стилю письменника без цих зіставлень не обходиться.

Індивідуальний стиль автора не зводиться просто до суми тих чи інших мовних особливостей, це взаємопов'язана система єдності змісту з словесними засобами і способом їх вираження. Працюючи над перекладом, перекладач творчо вирішує різноманітні художні, стилістичні завдання, як наприклад переклад гри слів, стійких словосполучень чи гумору у творі, але на відміну від письменника, не створює характери, не описує зовнішній вигляд героїв чи послідовність подій. Індивідуальний стиль має свої прикмети: наприклад характер словника, обраного автором (літературний, сучасний, діалект, лайка). Тому необхідно враховувати співвідношення цих особливостей та їх функцій з нормою мови в оригіналі і перекладі.

Продуктування тексту перекладу художнього тексту нерозривно пов'язане із знанням життя, побуту, соціального середовища, історичної епохи тощо, але про максимальне наближення тексту до тексту оригіналу теж

непотрібно забувати, кажуть нам перекладознавці. Тому виходить, що до перекладача висувають дві взаємовиключні вимоги:

1. Перекладений текст має бути максимально наближеним до тексту оригінального.

2. Сприйняття перекладу людиною іншої культури має бути максимально наближеним до сприйняття оригіналу людиною культури початкової.

Мабуть, вміння балансувати між цими двома крайнощами, намагаючись зберегти і стилістику і зміст, а також творчу своєрідність та ідіостиль автора вихідного твору, підтасовуючи їх під особливості сприйняття майбутніми читачами є запорукою успішного і якісного перекладу.

Твори художньої літератури протиставляються іншим творам завдяки тому, що для них домінантною є одна із комунікативних функцій, а саме – художньо-естетична. Основною метою будь-якого художнього твору є здійснення певного естетичного впливу, створення художнього образу. Така естетична направленість відрізняє художнє мовлення від інших актів мовленнєвої комунікації, інформативний зміст яких є первинним, самостійним.

Переклад – це мистецтво, а якщо так, то перекладач повинен мати письменницький талант. Мистецтво перекладу має свої особливості, однак письменники-перекладачі мають набагато більше спільних рис з оригінальними письменниками, ніж відмінностей. Перекладачам як і письменникам необхідний багатий життєвий досвід, постійно поновлюваний запас вражень. Мова письменника перекладача і мова письменника оригінального складається з спостережень над мовою рідного народу, над рідною літературною мовою в її історичному розвитку.

Національний колорит досягається шляхом точного відтворення портретного живопису, сукупності побутових особливостей, способу життя, інтер'єру, звичаїв, відтворення пейзажу місцевості, воскресіння народних вірувань і обрядів.

Точних визначень розглянутих нижче понять не існує, вони, як і інші уявлення, що виникли в Японії в Середньовіччі, розпливчасті, погано формулюються, але ясно відчуваються. Перекласти їх одним словом неможливо. Європейська свідомість вимагає ясної логіки, чітких формулювань, а японська швидше занурює свої поняття в тінь, ставиться до них більш таємно, інтимно. Звідси безліч інтерпретацій, з одного боку, з іншого - відсутність яких би то не було пояснень, крім метафорично-загадкових.

物の哀れ

Моно-но аваре - буквально «чарівність речей». Поняття, що пронизало всю історію класичної словесності, склалося до X століття. Поняття «речі» потрібно в даному випадку тлумачити розширено: речі - це не тільки предмети цього світу, а й почуття людей, і самі люди. Аваре - «сумна чарівність», що виникає при погляді на «речі світу», головна властивість яких - тлінність і мінливість. Сумна чарівність речей пов'язана багато в чому з усвідомленням скороминущості життя, з її ненадійною, тимчасовою природою.

寂び侘び

Сабі / вабі. Сабі - поняття середньовічної естетики, може бути описано як «печаль самотності», «бідність», «прісність», «слабкість», «безтурботність», «тінь», «приглушеність на межі зникнення фарб і звуків», «відчуженість». Всі ці визначення приблизно описують коло значень, але не розкривають його повністю.

Вабі - це інша сторона сабі; для його опису можна вибрати слово «спрощення». Якщо нанизувати визначення, то підійдуть слова «бідність», «скромність», «убогість» (в тому числі і убогість слів для зображення чого-небудь), «прісність», «самотність мандрівника в дорозі», «тиша, в якій чути рідкісні звуки - краплі, які падають в чан з водою ». Відсутність пафосу, свідомий примітивізм - це теж вабі. Частково визначення вабі збігається з визначенням сабі, - з іншого боку, це різні речі, ці поняття двояться.

幽玄

Юген - «прихована краса», «таємнича краса». Найзагадковіше поняття японської естетики, важко піддається розшифровці. Відомо, що слово це прийшло з китайських філософських творів, де означало «глибокий», «неясний», «таємничий». Юген часто розуміється як нераціональне осягнення сумної краси світу і людських почуттів. У поезії п'ятивіршів-танка словом «юген» описувався глибинний сенс вірша, про який слід здогадуватися, при прочитанні текст майже не дає розгадок.

不易流行

Фуекі-рюко - «вічне - теперішнє» або «вічне в теперішньому». У поезії тривіршів-хайку фуекі-рюко - це відчуття сталості і непорушності вічного в безперервно мінливому світі, це і непорушність поетичної традиції, нерозривно пов'язаної з мінливістю форм, це глибоке усвідомлення того, що вічне злито з поточним.

栞

Сіорі - колись це слово означало «зламану гілку», тобто знак, який вказує шлях в лісі, потім «закладку в книзі», є і буквальне значення «гнучкість». Сіорі - стан духовної зосередженості, необхідний для осягнення глибинного сенсу явищ. Учень Басьо поет Кера писав, що сіорі слід розуміти як «співчуття», «печаль», «жалість», разом з тим воно не виражається ні змістом вірша, ні словами, ні прийомами, почуття сіорі не може бути передано звичайним чином, а укладено в підтексті (йоздью), який розкривається через асоціації.

渋み

Сібумі - тип і відчуття краси, що виникло в XIV столітті, асоціюється з в'язким терпким смаком хурми. Коли говорять про сібумі, згадують також гіркуватий смак зеленого чаю. Сібумі важко осмислити, це відчуття просто приходить до людини без довгих пояснень. Сібумі передає відчуття терпкої гіркоти буття, простоту, мужність, відмову від краси, необробленість форми, початкову недосконалість. У тексті сібумі може виражатися в недомовленості,

відсутності зайвих, «красивих» слів. Сібумі втілюється через простоту, наближеність до природи, відсутність «завершеності». Сібумі - це вища міра краси і похвали красі.

Хайку - це безеквівалентна поететична форма, уподоблення до якої на інших мовах і в середовищі інших культур і поетичних реалій існувати не може. Якщо ви хочете поговорити про українське кімоно, американські суші та армянський sake, тобто використати чужу реальність, імплантувати її в свою і назвати своєю. Тут, по-моєму, треба бути суворо об'єктивним, дуже обережним і зваженим, з однієї сторони, а, з іншої – виявляти повагу до чужої культури і чітко розуміти, що запозичення може бути милуванням, наслідуванням, благоговінням, проте в жодному разі не банальним присвоєнням. Тож, ми переконані, що хайку іншою, не японською мовою, це не зовсім хайку, а скоріш мотив хайку, жанр, що прагне стати схожим на хайку, але не має жодних шансів стати ним, при цьому японські хайку і імпровізації в стилі хайку можуть бути схожими, але ніколи не будуть еквівалентними у способі вираження, і тим більше змісту, як Схід і Захід, так за словами Редьярда Кіплінга «Захід – це Захід, Схід – це Схід і разом вони ніколи не зійдуться»

4.5. Проблема перекладності японської поезії

Японські хайку можна порівняти з «ідеальним відеокліпом, в якому звуковий і зоровий ряд вступають у складні взаємозв'язки, в результаті чого створюється щось третє, що називається враженням».

Іноді, взагалі неможливий тільки переклад поетичного тексту, тому що він здасться нісенітницею. А сенс виникає тільки від співвіднесення образів і алюзій. Взагалі «буквалізм і безпосередність» не властиві поезії. І тоді вступає в силу переклад-інтерпретація, або, точніше, переклад-гіпотеза, переклад-здогад, в якому здійснюється спроба реконструкції цього третього, яке, на жаль, не здатне виникнути у читача іншої культури.

Японська поезія, народжена в особливому культурному середовищі, не цілком зрозумілому західному читачеві, містить велику кількість національно специфічних реалій і лакун, які неможливо перекласти, а можна тільки інтерпретувати. При цьому необхідність постійного звернення до посилань заважає художньому сприйняттю тексту.

Як справедливо зауважує А. Городецька, в певному сенсі ніякий переклад поезії взагалі неможливий, це - завжди новий оригінальний твір на тему іншомовного змісту. Хто написав «Темні вершини сплять у темряві ночі» Гете або Лермонтов? І казки Пушкіна не для себе самих придумані. І подібних прикладів багато. При трансформації же ієрогліфічних [поетичних] текстів в принципі виникає ситуація повної неадекватності. [А. Городецька]

І справа не просто в сенсі, справа в сприйнятті глибинних пластів культури. Це те, про що, як згадувалося вище, писав К. Бальмонт з приводу перекладу японських хайку на російську мову. Ми розуміємо, що ялина це дерево, але те, що в японській ментальній культури вона сприймається як образ стрункого юнака, ми навіть не здогадуємося. Добре, якщо про це знає перекладач.

Е. Паунд вважав, що «ідеальний перекладач інтуїтивно вживається в душевний стан оригінального автора та імпровізує засобами своєї мови його сутнісну подобу». Тому в перекладі не забороняється розвивати намічені в оригіналі образи, виявляти їх поліфонію і приховані парадокси. [Е.Паунд]

Як зауважує Городецька, поетичний переклад можна порівняти одночасно з роботою і актора, який вживається в образ перекладного їм автора; і режисера-постановника, що ставить іншомовний твір на сцені свого культурного середовища, щось в ньому підкреслюючи, додатково обігруючи, а щось прибираючи в тінь. І немає тут єдино вірного рішення.

Висновки до розділу 4

Отже, в розділі чотири ми дослідили проблематику перекладу японської поезії, розглянули відомих перекладачів та провели дослідження на основі власного перекладу.

Також провели дослідження, що показує актуальність японської поезії в сучасному світі і можливість подивитися на речі простіше, лише з допомогою трьох рядків.

Після цього ми змогли підсумувати всі труднощі з якими може стикнутися перекладач при перекладі японської поезії. І розглянули проблему перекладності віршів хайку.

ВИСНОВОК

У хайку є одна кілька фантазмагорична особливість: весь час здається, що його легко написати самому. Що, кажуть, може бути більш доступним спонтанного письма, ніж подібні рядки (Бусона):

Осінь, вечір,
всі мої думки
лише про батьків моїх.

Хайку пробуджує задрість: скільки західних читачів мріяли так прогулюватися по життю з блокнотиком в руці, відзначаючи тут і там якісь «враження», стислість яких була б гарантією досконалості, а простота - критерієм глибини (і все завдяки міфу, що складається з двох частин, одна з яких - класична - робить лаконізм виміром мистецтва, інша - романтична - в імпровізації вбачає правдивість). Будучи абсолютно зрозумілим, хайку при цьому нічого не повідомляє, і саме завдяки цій подвійній умові воно, здається, підносить себе змістом із послужливістю вихованого господаря, який пропонує вам почувати себе у нього як вдома, приймаючи вас з усіма вашими прихильностями, цінностями і символами; це «відсутність» хайку (в тому сенсі, який мається на увазі, коли говорять про абстрактність свідомості) загрожує спокусою і падінням - одним словом, сильною жагою сенсу. Цей самий сенс, цінний, життєвий і бажаний, як щаслива фортуна (тобто випадок і гроші), хайку, вільний від метричних правил (принаймні в перекладах), постає для нас в достатку, за зниженою ціною і на замовлення; можна сказати, що в хайку символ, метафора, мораль не варті майже нічого - від сили кілька слів, картинка, відчуття - там, де нашій літературі потрібна ціла розгорнута поема або ж (в коротких жанрах) відточена думка - одним словом, довга риторична праця.

Схоже, хайку надає Заходу права, в яких йому відмовляє його власна література, а також зручності, на які вона скупиться. Ви маєте право, говорити

хокку, бути порожнім, коротким, банальним; просто замкніть те, що ви бачите і відчуваєте, вузьким горизонтом слів - і ви захопить; у вас є право самим обґрунтувати (і виходячи з вас самих) власний закон; ваша фраза, якою б вона не була, викладе урок, вивільнить символ, ви будете глибоким; малими засобами ви досягнете повноти листи.

要約

このコースワークのテーマでは俳句の通訳する時特別な（日本語からウクライナ語まで）翻訳ことについて検討した。

つまり、この研究では俳句のプロセスと訳された言葉の開発および濃縮とのアプリケーションに関する研究が行われる。

このコースワークでは2セクションがあります。

1. 俳句のれきし
2. 俳句を翻訳について自分の研究

それに、要約、調査結果、文学もあります。

本稿の第一章では俳句の歴史について、和歌から俳句まで、一番有名な俳句は注目している。

本稿の第二章では一番有名な俳人とウクライナとロシアの翻訳者は注目している。

俳句の調査によって、ウクライナ語の俳句については少ない研究成果がわかった。これは、翻訳ことの複雑なプロセスですから。

本研究の意義は日本語からウクライナ語まで変換する方法を学ぶことという点にある。

本研究の結論は以下のようにまとめられる:

1. 理解
2. 翻訳
3. 特別な言葉を知らなければならない（例えば季語）

キーワード：廃止された語彙、俳人、俳句、和歌、連歌、発句、俳句の形、季語、切れ字、歴史主義、古語、文化的と歴史的遺産、言語的伝統を維持、文学の歴史のジャンル、廃止された語彙の分類。

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Басьо Кодзі (Лекції про Басьо). Т. 1. Токіо, 1956.
2. Вада Сігекі. Масаока Сікі нюмон (Введення в творчість Масаока Сікі). Токіо, 1992. Г
3. Кідо Сейдзі. Ренга сіронко (Теорія вірша в «пов'язаних строфах»). Т. 1-2. Токіо, 1993.;
4. К.М.Азадовский Е.М. Дьяконова. Бальмонт и Япония. Наук. Главн. Изд. Восточной литературы М. – 1991,
5. Кодзики. Запись о деяниях древности: В 2 т. – СПб.: Кристалл. – 2000. .
6. Котен бунгаку кансё дзітен (Словник критичних розборів творів класичної літератури). Токіо, 1999..
7. Котен бунгаку риторікку дзітен (Словник риторики класичної японської літератури). Токіо, 1993.
8. Масаока Сікі сю (Зібрання творів Масаока Сікі). - Гендай ніхон бунгаку
9. Дзенсю (Повне зібрання творів сучасної японської літератури). Т. 3,4. Токіо, 1961.
10. Мацуї Тосіхіко. Ясас хайку нюмон (Введення в витончену поезію хайку). Токіо, 1982.
11. Мацуо Басьо сю (Зібрання творів Мацуо Басьо). - Ніхон котен бунгаку Дзенсю (Повне зібрання японської класичної літератури). Т. 41. Токіо, 1972..
12. Мацусекі Сейсей. Кіка-но хан'ін-но Кенко (Вивчення сфери пір року). -
13. Хайку Кодзі (Лекції про хайку). Т.3. Токіо, 1961.
14. Наканіси Сусуму. Котоба-ні хімерарета ооінару сідзен (Велика природа, прихована в словах). - Тюо корон, 1990, т. 105, № 6, с. 23-56.
15. Наканіси Сусуму. Манійосю-о Манабу хито-но таме-ні (Для тих, хто вивчає
16. «Манійосю»). Кіото, 1992.

17. Нобуо Хорі. Томодзи Мурамацу хен (під ред. Ноіті Імото, Нобуо Хорі, Томодзи Марумацу). Токіо, 1972.
18. Сайдзікі то кіго-но гендай (Круглий стіл на тему «Записи сезонних змін і сучасне побутування" сезонного слова "»). - Хайку Кенко (Вивчення хайку). 1998, № 2, с. 74-95.
19. Сасакі Юкіцуна. Ман'бсю-о йому (Читаючи «Манйосю»). Токіо, 1998..
20. Такахама Кьосі. Хайку токухон (Хрестоматія хайку). Токіо, 1973.
21. Ямамото Кенкіті. Басьо дзенхокку (Повне зібрання хокку Басьо). Т. 2. Токіо, 1974.11. Фролова, Е. Л. Японский язык: имена собственные / Е. Л. Фролова// М.: Муравей. – 2004. – 160 с.
22. Фролова, Е. Л. Некоторые особенности японских имен собственных/ Е. Л. Фролова// Вестник Новосибирского государственного университета. – Вип. 2. – 2010. – Т.1. – С. 70–77.
23. Черевко, К.В. / «Кодзики» («Запись о деяниях древности»), VIII в., и становление японского письменно-литературного языка: дис. ... д-ра филол. наук / К.В. Черевко. – М., 2004. – 42 с. />.
24. Шулежкова, С. Г. / История лингвистических учений : учебное пособие для студентов филологических факультетов / С. Г. Шулежкова. – М. – 2004. – 400 с.
25. Ikeda, D. On the Japanese Classics. Conversation and Appreciations / D. Ikeda: Transl. by B. Watson. – N. –Y.; Tokyo, 1979.
26. Seeley, C. A history of writing in Japan /C. Seeley // A history of writing in Japan. Ed. By E.J. Brill. – Netherlands, 2000.
27. 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.
28. 山口明穂, 秋本守英. 日本語文法大辞典. – 明治書院. – 2001. – 974 頁.
29. Пирогов В.Л. Архітектоніка ієрогліфічного письма як відображення космогонічної картини світу давніх китайців Філологічний вісник КНЛУ/ Київ. нац. лінгв. у-т. – Київ, 2013. – Т. 17, № 1. – С.136-145
30. Масаока Сікі сю

31. Такахама Кьоши
32. Басьо Кодзи
- 33.[Золотой век дзэн. Антология классических коанов дзэн эпохи Тан.
Составление и комментарии Р.Х. Блайса. «Евразия». СПб 1998. – 384 с.]
- 34.Daisetsu T. Sezuki. Zen and Japanese Culture
- 35.[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. (Osamu Omori. San yonen de tsukaeru haiku tanka hyakunin issyu kotowaza kan'yōku koji seigo wāku. 明治図書出版、2009, 112 p.)].
- 36.Japan's Cultural Code Words: 233 Key Terms That Explain the Attitudes and Behavior of the Japanese 2004
- 37.Номо Deus. Людина божественна. За лаштунками майбутнього. Ювал Ной Харарі. 2018
- 38.Улитка на склоне. Борис Стругацкий, Аркадий Стругацкий Издательство АСТ 2015
- 39.«Тайные виды на гору Фудзи» Виктор Пелевин, «Эксмо», 2018
- 40.Фрэнни и Зуи, Джером Д. Сэлинджер, «Эксмо», 2017

