

УДК 821.521-194.09

Ю. Осадча, канд. філол. наук,  
Інститут літератури ім. Тараса Шевченка, НАНУ, Київ

## ПОЕТИЧНІ АНТОЛОГІЇ ЯПОНІЇ: ВІД ФОЛЬКЛОРУ ДО КАНОНУ

*Стаття присвячена становленню традиції укладання поетичних антологій і поетичному канону в середньовічній Японії. Відмінності між антологіями різних періодів і літературних традицій унаочнюють процес формування уявлень про поезію як художню творчість і її роль в житті суспільства. Особливу увагу приділено структурі та формальним складовим поетичних антологій, насамперед передмова.*

*Ключові слова: поетична антологія, літературний канон, фольклор, танка, канші.*

До знайомства з писемністю і письмовою культурою сусіднього Китаю японці не мали власної системи письма. Всі теоретично-аналітичні тексти, зокрема трактати, передмови до антологій тощо, без винятку записувалися видозміненою китайською класичною мовою чи так званним стилем *канбун*. Китайська писемність і, отже, мова з її понятійним і термінологічними апаратами за умов домінування запозичених із Китаю літературних та інших теорій і браку аутентичного японського матеріалу для їхньої аргументації вивели китайську вченість на центральне місце в японській аристократичній культурі раннього середньовіччя. Відтак запис як спосіб фіксації та збереження різноманітної інформації, що містилася в зразках народної творчості (фольклору), міфах і легендах, переказах тощо, письмовими знаками іншої культури мав очевидні наслідки: складнощі відтворення китайською мовою культурних реалій (назв божеств і імен власних, топонімів, сакральних речей, дійств і явищ і т.п.) тогочасного японського суспільства призвели до пошуку, спроб і, врешті-решт, винаходу японцями власної системи письма – "тимчасових знаків" *кана*. Це відбулося в IX ст.: автором японської "абетки" традиційно називається засновник школи Шінгон і один із найвидатніших проповідників буддизму та талановитий літератор Кобо Дайші або Кукай (774-835), хоча деякі дослідники зазначають, що навряд чи винахід *хіраґана* міг бути "одноразовим", і процес цей у часі був значно тривалішим [9, с. 36].

Поява оригінальних художніх поетичних і прозових текстів, а також розвиток японської літературно-критичної думки і поступ літературних студій уможливили тільки після винаходу японцями власної системи запису текстів японською мовою та формування літературної класичної мови *бунґо* в X–XI ст. Першим критичним текстом, записаним японською мовою і японською "абеткою", стала "Передмова" придворного поета, видатного літератора доби і "безсмертного поета" Кі-но Цураюкі (866-946) до першого офіційного зібрання поезій "Кокін вака шю" або "Зібрання давніх і сучасних японських пісень" (за думкою деяких дослідників, останні вірші були додані в 914 р., але роком завершення антології традиційно називається 922 р.). До появи "Кокін вака шю" і того поштовху, що антологія надала розвиткові аутентичної японської поезії, поетологічних теорій і критики, оформлених згодом у літературний поетичний канон, китайська літературна традиція тяжіла над переважною більшістю створених в Японії поетичних антологій і поетологічних трактатів.

У сучасному японському літературознавстві проміжок часу від часів появи перших літературних пам'яток Японії на початку VIII ст. і до створення "Кокін вака шю" на початку X ст., тобто до розквіту національної японської поезії та прози, а також літературно-критичної думки, називають *кокуфу анкоку джідай* (国風暗黒時代) – "темним періодом національних [літературних] традицій". Іноді задля підкреслення домінування китайської літературознавчої парадигми вживають поняття *канпу ока джідай* (漢風謳歌時代), тоб-

то "оспівування [літературних] традицій Китаю". Проте саме в цей період було закладено підвалини поетики класичної японської япономовної поезії, причому китайські та створені японцями китаємовні поетичні тексти спочатку вважалися зразковими, і лише згодом їх почали розглядати як "антагоністичні".

І хоча японський поетичний канон зароджувався в руслі китайської поезії *канші* та під безперервним впливом китайської літературної думки, але вітоками його одно-значно була японська поетична традиція – фольклор і "японська пісня" *вака*. У процесі становлення традиції укладання зібрань формувалася "поетична культура" аристократичних кіл тогочасної Японії з її частково запозиченими, а частково оригінальними елементами. Примітно, що поволі засвоєння принципів китайського віршування зростала і все більше виокремлювалася від китайської оригінальна японська теоретично-критична думка, головним об'єктом якої стала національна авторська поезія та основні принципи її створення.

Як відомо, перші зразки японської поетичної творчості зустрічаються в синкретичних за своєю природою історико-міфологічних літописах "Записи про діяння давнини" ("Коджікі", 712) та "Аннали Японії" ("Ніхон шьокі", 720). Поетичні тексти мають яскраво виражений ритуальний характер, авторство більшості з них приписується богам і напівбогам, культурним героям і міфічним/реальним імператорам. Однак говорити про поезію в цих пам'ятках як самостійний і повноцінний вид літературної творчості не доводиться, оскільки вона ще не стала незалежним від інших форм освоєння світу "носієм смислу", ще міцно зчеплена з прозовою оповіддю. Насамперед це проявляється в слабких нарративних функціях поезії, яка більше слугує не оповідним, а комунікативним цілям, виконуючи за умов обрядової заборони на звичайне спілкування функції прямого мовлення в "ритуально виділених ситуаціях" – сватанні, весіллі, похоронах тощо [6, с. 45]. Представлена в "Коджікі" та "Ніхон шьокі" поезія, за спостереженнями Олександра Мещерякова, має ще одну особливість: довгі поетичні форми, зокрема "довгі пісні" *наґаута*, тяжіють до опису соціальних цінностей, тоді як "короткі пісні" *танка* "менш залежні від колективної свідомості та ритуалу" [6, с. 46]. Як потім засвідчила історія японської поезії, *танка* як поезія малих форм стане панівним жанром інтимної лірики, а "великі форми" використовуватимуться для зображення "деперсоналізованих" або "загальнолюдських" тем, насамперед пов'язаних із філософсько-буддійськими ідеями швидкоплинності світу, недовговічності усього земного, дуже рідко – темам соціальним.

Отже, в перших літературних пам'ятках Японії поезія ще не виокремилася в незалежний вид словесної творчості, вона обрядово-сакральна і має чітко виражений ритуальний характер. Зразки індивідуальної авторської поезії з'являться пізніше, в антологіях японської національної поезії чи "японської пісні" *вака*, появи яких сприяло поширення серед японської

аристократії (придворних чиновників і знавців вишуканої словесності) та захоплення китайською поезією *канші*.

Становлення національного літературного, зокрема поетичного, канону в Японії VIII–X ст. відбувалося, якщо узагальнювати, двома способами: в поетологічних трактатах, де літератори розглядали теоретичні і практичні проблеми віршування, а також на ініційованих першими персонами держави урочистих зібраннях, неодмінно супроводжуваних складанням хвалебних віршів, а згодом і поетичними змаганнями з логічним продовженням – створенням поетичних антологій. Рішення про появу останніх, як правило, приймали імператори, надаючи в офіційних наказах доручення найавторитетнішим поетам свого часу укласти зібрання. І хоча реальні приводи для укладання антологій могли бути різними, але майже в усіх поетичних зібраннях принципово важливим елементом було опертя на традицію, посилання на прецеденти ранішніх антологій. Укладені за монаршим наказом поетичні зібрання автоматично набували офіційного статусу, вносилися до списку текстів високої державної важливості й до реєстрів національної культурної спадщини.

Укладання офіційних, санкціонованих поетичних антологій було розпочато в 751 році, коли з'явилося перше зібрання віршів *канші* під назвою "Втішні згадки традицій давнини" або "Кайфу со" (『懷風藻』). Джерелами для неї стали приватні поетичні збірки, зокрема нині втрачені приватні антології чиновників і видатних політиків доби Фуджівара Умакаї (694-737) та Ісонокамі-но Маро (640-717). Всі представлені в ній поезії належать придворним аристократам найвищих рангів, усі вони мешкали в столиці, а вірші 18 поетів, разом із віршами принца Оцу (663-686), увійшли й до першої антології японської поезії "Маніо шю" чи "Зібрання десяти тисяч поколінь" (『万葉集』, сер. VIII ст.).

Антологія налічує 120 віршів 64 поетів, у переважній більшості описуються придворні бенкети (наприклад, з нагоди прийняття посольства з Кореї) або "одні й ті самі красоти китайської столиці (якими, до речі, авторам милуватися доводилося не завжди)" [4, 59]. Близько двадцяти віршів були написані за наказом, в них ушляхується мир у країні, а також монарші чесноти. Дослідники відзначають, що в "Кайфу со" поезія – це "загалом набір позбавлених сліду особистості автора кліше з різних китайських джерел" [6, 60], крім того відчувається сильний вплив китайської поезії доби Шести династій (за китайською історіографією – період з 220 р. по 589 р.) і доби Тан (618-907).

У передмові до першої антології надається велика увага достоїнствам і просвітницьким діям імператора Тендзі (як варіант прочитання імені – Танчі; 626-671, роки правління 662-671), а також його внеску в розвиток японської культури: "вважав, що в справі гармонізації манер і виправлення звичаїв ніщо не здатне перевершити писемність, а для насичення тіла чеснотою насамперед належить використовувати вчення. І тоді заснував він школу, закликав талановитих, встановив п'ять церемоній, ввів сто законів. Ці закони й уложення, правила і заборони за розмахом і широтою з давнини рівних собі не мали. <...> Раз з разом кликав [Тенчі] вчених мужів-літераторів і влаштував бенкети з вином солодким. На тих бенкетах государ сам зволив складати вірші, а мудрі піддані підносили хвалебні пісні. І різьблений папери з прекрасним письмом куди більше ста аркушів було! Але в часи, коли основа в безладдя прийшла, стали вони всі попелом, і пам'ять про них згасла. Скорбота про те ранила потаємні думки. Але не переставали з'являтися

поети і після" [7, с.3]. Мета укладання антології також була озвучена наприкінці передмови: "Я, що цей текст уклав, у думках своїх мав лише те, щоб в майбутньому не забулися звичаї, що лишилися від великих мудреців минулого" [7, с.4]. Відтак, прагматика першого поетичного зібрання зводилася, як фактично і було задекларовано її укладачем, до оспівування чеснот монарха та літературних (поетичних) талантів наближених до нього сановників, а також збереження складених під час бенкетів віршів, аби розповісти нащадкам про блиск і велич японського двору. Поза тим антології безумовно переслідувала також і дидактичну мету, а саме: продемонструвати високий соціальний статус людей учених і визнати писемність *вень*, до якої також належала і поезія, запорукою правильного управління державою, гармонії та спокою в країні.

Майже синхронно йшла робота над оформленням корпусу з 20 сувоїв першої антології японських пісень-віршів "Маніо шю", куди увійшли як народні перекази, легенди і пісні, так і авторська, індивідуальна поезія, представлена різними за жанрами, стилями і змістом віршами близько 500 авторів V-VIII ст., серед яких і давні правителі (найдавнішим вважається вірш першої дружини напівлегендарного імператора Нітоку (257-399, роки правління – 313-399), імператриці Іванохіме [2, с. 26]), і землероби, і звичайні люди. Близько половини поезій в антології – анонімна, багато схожих віршів із різним авторством, але "це не означає, що вся анонімна поезія є поезією народною, вся авторська поезія – літературною поезією, а пісні, підписані іменами імператорів, принців і придворних чиновників, – придворною поезією" [3, с. 72].

Історія створення пам'ятки й досі маловідома, й очевидно, що такою вона залишиться назавжди. У передмові японською мовою до "Кокін вака шю" Кі-но Цураюкі про неї пише: "І були зібрані всі складені до тих часів пісні, і назвали те зібрання пісень "Маніо шю". Багато часу минуло відтоді, більше ста років, десять імператорських правлень змінилось" [5, с. 19]. Відтак, тривалий час вважалося, що зібрання укладено на початку IX ст. за наказом імператора Хейдзей (773-824, роки правління – 806-809). Цю думку Ірина Бороніна аргументувала наступним чином: "Відлік, очевидно, ведеться від інаугурації Хейдзей-тенно до п'ятого року Енгі – ери правління імператора Дайго-тенно (905). За цей час змінилось десять імператорів" [1, с. 265-266]. Водночас Анна Глускіна навела пісню з 18 сувою "Кокін вака шю", де чітко говориться, що точний період укладання "Маніо шю" невідомий, а "запис можна тлумачити й іншим способом: йдеться не про укладання антології, а про створення пісень, які увійшли до неї і які були складені в період Нара" [2, с. 23], тобто 710-793 рр. Деякі більш пізні списки пам'ятки та інші твори містять дату – 753 р., однак остання пісня датована 759 роком (детальніше: [2, 23]).

Питання авторства "Маніо шю" також лишається відкритим, хоча очевидно, що це результат роботи не однієї людини: "Більшість думок схиляється до того, що основним укладачем пам'ятки був Отомо Якамочі, який об'єднав зібрані до нього різними людьми пісні, приєднавши до них власне зібрання. Вважають, наприклад, що вісім книг (3, 4, 6, 16-20) були укладені Якамочі. Укладання книги 5 найчастіше приписують Окура або Табіто, іноді Якамочі, книгу 9 – Такахаші Мушімаро, а книги 1 і 2 вважають "чюкусен-шю" – книгами, укладеними за наказом імператора; з приводу решти семи книг існують різні думки" [2, с. 24]. Поза тим, на питання, наскільки "Маніо шю" можна вважати офіційною та

санкціоновано імператорським наказом антологією, відповідь дати не просто.

По-перше, зібрання не має передмови, в якій би укладач мав зазначити час і мету створення пам'ятки, назвати імена ініціаторів і виконавців, але в коментарях і редакторських примітках у існуючих редакціях антології згадується щонайменше чотири авторські поетичні збірки, які активно залучалися під час укладання "Маніо шю" і які містять і авторську індивідуальну поезію, і тексти фольклорного походження.

По-друге, "Ніхон шьокі" як основне джерело доби Нара про історичні події та події державної важливості, до яких безумовно належить і укладання офіційних поетичних зібрань, не містить жодної згадки про ці події в культурному житті японського соціуму того часу (див. зокрема [7, с. 128]).

По-третє, "включення до складу "Маніо шю" таких поем, як Адзума-но ута (пісні Сходу) та Сакіморі-но-ута (пісні прикордонної охорони) приховано мало б передбачити, що Японія, хоч і маленька, але не менш благодатна за Китай імперія, має власних "східних варварів" [11, с. 39]. Це мало б вказувати на можливий ідеологічний підтекст укладання збірки, проте єдина система відбору пісень і принцип їхнього розташування в антології відсутній.

По-четверте, наповнення першого та другого сувою віршами, авторами яких називаються імператори, члени імператорського роду або чиновники високих рангів, не робить механічно антологію "імператорською" й не надає їй офіційного статусу. Проте сам факт укладання подібного зібрання став маркером "внутрішньої потреби" та свідомого переходу японського суспільства на інший рівень культурного розвитку, оскільки писемність розумілася японцями вже "не тільки як технічний інструмент мнемонії, але й як засіб створення нового тексту. В цьому сенсі писемність на момент укладання "Маніо шю" вже була фактором, який формує нові парадигми текстової (а відтак, і психотипічної) діяльності" [6, с. 48]. У цьому контексті дуже симптоматичним виглядає "збіг обставин", за яких перша, "давня розмітка" тексту – "котен" – була зроблена групою літераторів, що увійшла в історію японського письменства як "п'ятірка з грушевого павільйону" (*нашіцубо-но гонін*), за наказом імператора Муракамі (926-967, роки правління – 926-967) в 951 р., тобто саме в рік початку роботи над другою офіційною антологією *вака* "Госен вака шю" або "Пізніше зібрання японських пісень".

Поява "Маніо шю", як здається, була зумовлена різними факторами, переважна більшість яких, з усім тим, має позалітературний характер: (1) усвідомлення необхідності зібрання і збереження зразків народної пісенної творчості та (2) протиставлення китайській поезії *канші* національної авторської *вака*, а також (3) розумінням, що соціальний статус останньої можливо підвищити тільки шляхом створення офіційної антології. Для появи повноцінної індивідуальної японської поезії було ще зарано: японські поети мали остаточно "визначитися" із формою (жанром), художніми прийомами та системою поетичних образів, символів тощо. Цілком природно і виправдано в цей період виглядає розквіт Китаємовної поезії *канші*.

Усі три зразкові антології китайських віршів *канші* ранньої доби Хейан – "Колекція [поезій] понад хмарами" або "Рьоун шю" (『凌雲集』, 814), "Колекція зразків [вишуканої] літератури" або "Бунка шюррей шю" (『文華秀麗集』, 818) та "Зібрання, що допомагає керувати державою" чи "Кейкоку шю" (『経国集』, 827) –

були створені в першій половині IX ст. У всіх трьох яскраво виражений дух літературних традицій Китаю та наслідування видатним китайським літераторам, зокрема Цао Пі (187-226, правив 220-226) і Сяо Тун (501-531), в усіх трьох визнається надзвичайна роль "пташиних письмен", тобто писемності, в управлінні країною (укладач останньої антології навіть виніс *кейкоку* в назву зібрання). Після появи трьох класичних антологій китайських віршів традиції складання *канші* не зникли і не переривалися, але із розквітом літератури, зокрема поезії, японською мовою вони були витиснені з літературного центру і поволі вщухали.

Вважається, що приватно укладена збірка "Шінсен маніо шю" (『新撰万葉集』) в історії японської поезії відіграла роль перехідної ланки від антологій *канші* до зібрань *вака*. Одним із основних аргументів цього підходу називається запис віршів китайською та японською мовами, коли "подібним поєднанням не тільки урівнюється статус двох мов (дещо пізніше цей процес зачепить усі види словесності, але в поезії він почався й завершився раніше за все)" [6, с. 74]. Втім, ця антологія й досі залишається малодослідженою пам'яткою. Наскільки відомо, ані з історії її створення, ані поетики системних робіт, на жаль, немає, хоча вона була й лишається єдиною антологією *вака*, укладеною між двома епохальними зібраннями японської поезії: "Маніо шю" і "Кокін вака шю".

За загальними відомостями, антологія являє собою двотомне зібрання, частина віршів якого створена під час ініційованого імператором Уда (867-931, роки правління – 887-897) поетичного турніру 893 р. Вірші, автори яких не вказані (хоча авторство чверті з них, як зазначають дослідники [10, 14, 16, 17], не складно встановити), записані китайськими знаками *мана*, а частина з них – супроводжується китайськими семислівними чотиривіршами з лівого боку, причому китайські поезії не передують, а надаються слідом за японськими й, таким чином, "вितлумачують" зміст японських віршів. Кожен із двох сувоїв (томів) містить передмову китайською мовою: у першому сувої від 25 числа 9 місяця 893 року, а у другому – 21 числа 8 місяця 913 року. Однак за класифікацією віршів за порами року, темою кохання і квітучої рослини патрінії *омінаеші*, а також за структурою та послідовністю тем сувої подібні. Крім того, передмови в обох версіях також анонімні.

Автори поезій не були названі з невідомих причин, хоча, як вказує Маккалоу [9, с. 261], у зібранні надані вірші найкращих поетів того часу: Кі-но Томонорі (845-907), Фуджівара-но Окікадзе (?-?), Кі-но Цураюкі, Фуджівара-но Тошіюкі (?-901/907), Мібу-но Тадаміне (860-920), монаха Сосей (?-прибл. 910) пані Ісе (прибл. 872 – прибл. 938) та інших, причому на трьох із них – Томонорі, Тадаміне та Цураюкі – були покладені священні обов'язки укладання першої "імператорської" антології "Кокін вака шю". Цей факт видається дещо "дивним", особливо якщо згадати, що такий прецедент в історії японської поезії трапився чи не вперше (в попередніх колективних антологіях, зокрема "Маніо шю" та "Кайфу со" зазначено не тільки ім'я автора вірша, якщо той відомий, але й описані обставини, за яких вірш було складено). Водночас припущення, що укладачі збірки "забули" або "не встигли" зазначити імена авторів бачиться надто силуваним, хоча б тому, що близько 60 відсотків усіх танка в обох версіях були створені під час поетичних змагань, і їхні імена мали б бути відомі.

Традиційно вважалось, що укладачем збірки був видний політичний діяч і літератор Сугавара-но Мічідзане (845-903), принаймні про це йдеться в щонайме-

нше чотирьох сучасних зібранню джерелах [14, с. 290; 16, с. 559], однак його ім'я не називається безпосередньо. Так само його ім'я як укладача не зазначено в передмові до антології. Сучасний науковець Фуджіока Тадахару твердить, що "відмінність між двома версіями в тому, що пізніше хтось доклав свою руку до оригінальної версії, з якої і постала "загальна редакція". Відповідно, широко відома книжка під назвою "Шінсен маніо шю" є загальною редакцією, здійсненою після смерті Мічідзана" [14, с. 294]. Проте проблема атрибуції "Шінсен маніо шю", що була порушена ще за добу Едо (1604-1868) японськими філологами школи національних наук *кокугаку-ха*, й досі залишається об'єктом дискусій науковців.

Видатний філолог доби Едо (1604-1867), Мотоорі Норінаґа (1730-1801) в роботі "Тама кацу ма" (1795-1812) зазначав, що китайські вірші у другому сувої не можуть належати Суґавара, оскільки їхні "вирази дещо грубі та невдатні, та тільки чотиривірші вдалі, решта – душі в них немає, звучать немов сонне бубоніння, складно розібрати хоч щось. Вкрай розхристані голосні в повній безладності – і віршами це не назвеш" [Цит. за: 14, с. 291]. Цю думку підтримав і філолог Одзакі Масайоші (1755-1827): "однозначно не робота Мічідзана. Хтось пізніше уклав підроблене зібрання і додав його до першої книги" [Цит. за: 14, с. 291]. Версію про те, що обидві книги не належать Суґавара, у дослідницькій роботі з японської поезії "Ухі манабі" (1765) короткою фразою "не твір Мічідзана" рішуче висловив також і Камо-но Мабучі (1697-1769). Цієї версії дотримуються й деякі сучасні дослідники, зокрема Кюсоджін Хітаку (1909-2012): "Врешті-решт, до сих пір поширювалася думка про Мічідзана [як укладача зібрання], вірили, що перша книга належить Мічідзана, другу уклав хтось пізніше, однак насправді, так як і говорив Мабучі, обидва сувої – не роботи Мічідзана" [16, с. 559]. Отже, як видно, встановити авторство, так само як і точну дату укладання збірки, не видається можливим.

Слідом за Кюсоджін Хітаку японські дослідники називають дві версії збірки (1) "книгою оригінального відбору" *генсен-хон* (за Хелен Маккалоу, "коротка версія") і (2) "книгою додатковою" *дзохо-хон* (за Хелен Маккалоу, *руфубон*). Перші сувої в них обох майже не різняться, проте другі мають суттєві розходження. Якщо схему обох версій, запропоновану Маккалоу [10, с. 262], доповнити передмовами, китайськими поезіями і віршами про квіти *омінаеші*, то структура зібрання набуде такого вигляду:

"Загальна редакція" *руфубон/дзохо-хон*:

Сувій перший: Весна – 21, Літо – 21, Осінь – 36, Зима – 21, Пісні про кохання – 20 (*кої-ута*), Разом – 119; Пісні про *омінаеші* – 0; Китайські вірші – 119; Передмова – 893 р.

Сувій другий: Весна – 21, Літо – 22, Осінь – 38, Зима – 22, Пісні про кохання – 31 (26 *омої-ута*, 5 *кої-ута*), Разом – 134 (154); Пісні про *омінаеші* – 25; Китайські вірші – 134; Передмова – 913 р.

Коротка версія / *генсен-хон*:

Сувій перший: Весна – 21, Літо – 21, Осінь – 36, Зима – 21, Пісні про кохання – 20 (*кої-ута*), Разом – 119; Пісні про *омінаеші* – 0; Китайські вірші – 119; Передмова – 893 р.

Сувій другий: Весна – 12, Літо – 18, Осінь – 33, Зима – 20, Пісні про кохання – 26 (*омої-ута*), Разом – 109; Пісні про *омінаеші* – 0; Китайські вірші – 0.

Таким чином, серед суттєвих відмінностей між двома редакціями в очі насамперед впадає наявність китайських віршів *канші* та віршів про квіти *омінаеші*, а також передмова на початку першого сувою короткої

("оригінальної") версії китайською мовою відразу після назви збірки, в якій надається опис обставин укладання антології та пояснення щодо *канші*: "Нині, Його Імператорська Величність Кампью (девиз правління в Японії з 889 по 898 рік, що фактично припадає на часи управління імператора Уда. – О.Ю.) у вільний від державних справ час вирішив запросити до палацу на поетичне змагання. Кожен із молодих поетів і обдарованої наближеної прислуги виголосив вірші про чотири пори року, та спочатку імператор дав банкет у палаці. Часу виявилось вдосталь, тому додали також і пісень про кохання *кої-ута* та *омої-ута*... Таким чином, поділивши лівих і правих на перший і другий [сувої] і набравши загалом 200 пісень, уклали збірку і назвали її "Новим зібранням десяти тисяч поколінь". Сенсей задля того, аби прикрасити японські пісні *ямато-ута*, дописав зліва до декількох віршів по одному чудовому китайському віршу... П'ятого дня, восени, дев'ятого місяця п'ятого року Кампью..." [цит. за: 14, с. 295], тобто 893 року. І хоча ім'я "сенсея" не називається, та, очевидно, йдеться про людину, обдаровану літературним хистом, а також талановиту як викладача.

Як уже зазначалося, включені до антології вірші були виголошені переважно на влаштованому імператором Уда поетичному турнірі, де учасники кожної зі сторін запропонували власні твори на тему чотирьох пор року. Відомо також, що "Шінсен маніо шю" вміщує приблизно 15 віршів з турніру принца Коресада. Відтак, вважається, що саме це вплинуло на структуру антології: кожен сувій представляє вірші двох груп учасників, причому кількість віршів у кожній рубриці (окрім рубрики "Осінь", де віршів трохи більше за 20) більш-менш відповідає імператорському змагання, причому поезії в "Шінсен маніо шю" помітно поділені за принципом художньої цінності: "І хоча ми не можемо бути впевнені, що вони вирішили розташувати кращі вірші зліва, але цього достатньо, <...> аби ця гіпотеза виглядала правдоподібно" [10, с. 262-263].

Якщо вдатися до припущення, що "загальна редакція" дійсно була оригінальною (якої її, власне, й вважають японські дослідники), то наявність у ній двох передмов (нехай і різних за датуванням) китайською мовою та китайських *канші* у вигляді, як зазначалося, "доданих учителем" своєрідних "підписів" до первинних за порядком створення *танка* вказують на спробу підвищити статус *вака* шляхом додавання до них "оздоблень" та/або пояснень у вигляді *канші*. На користь цієї думки є два аргументи: по-перше, вряд чи *канші* були індивідуальними "літературними експериментами" заради розваги (цьому суперечить офіційний статус антології, укладеної під патронатом імператора), тому й версія про "літературні вправи" в цьому контексті виглядає сумнівно; по-друге, наївно сподіватися, що *канші* були додані з метою ознайомити китайців із поетичною творчістю японців.

Таким чином, коментаторський характер і, власне, функції *канші* як "пояснень" роблять антологію гібридною та свого роду перехідною ланкою між, з одного боку, китайською поетичною традицією (антологією *канші*) та японською поезією: назва зібрання – "Шінсен...", тобто "Нове вибране з..." – вказує на те, що антологія продовжує традицію японської пісні "десяти тисяч поколінь" – *манйо*. З іншого боку, вона маркує перехід від фольклору та поезії "взагалі" (тобто від віршів і імператорів, і солеварів, і аристократів, і рибалок як, наприклад, у "Маніо шю") до, за дуже влучною назвою Маккалоу, японської класичної пісні в "стилі придворної поезії" ("court style of Japanese classical poetry"). Причому, факт не називання авторів представлених в антоло-

гії вака не свідчить про анонімність поезій, оскільки тут уже представлена індивідуалізована поезія про почуття (*кої-но ута*).

За таких умов поява "Кокін вака шю" не виглядає "випадковою", оскільки стала цілком логічним результатом поступового розвитку японської поезії та формування традиції укладання поетичних антологій. З одного боку, укладач "Шінсен майно шю" зробив крок уперед, змінивши структуру збірки, де вперше виокремились основні принципи формування корпусу і композиції зібрання (рубрикація за темами, розташування за хронологією тощо), через що вона видається прототипом зразкової поетичної антології, а з іншого – завдяки своїй назві антологія зберігає зв'язок із традиціями національної пісні в "Манйо шю" та наголошує на їхній спадковості. Тому в контексті розгляду механізмів і етапів створення японськими літераторами національних зразків поетичних зібрань і вироблення власних стандартів і норм із безумовним залученням авторитетнішої – китайської – поетичної традиції поява антології на цьому перехідному етапі саме в такій перспективі виглядає надзвичайно програмною.

Укладена роком пізніше за наказом імператора Уда поетична збірка придворного аристократа Ое-но Чісато (?-?) "Японські пісні на давні теми" ("Кудай вака" [句題新編], 894) стала ще одним (за хронологією – наступним) кроком до формування стандартів і норм укладання поетичних зібрань в Японії раннього періоду Хейан і переходу від створення антологій китайських віршів до антологій японських пісень.

Насамперед слід зазначити, що тематична рубрикація за всіма категоріями – Весна (21), Літо (12), Осінь (22), Зима (12), Вітер і Місяць (11), Прогулянки (13), Різне (12) та Експресивні почуття (12) – відповідає канону китайських поетичних зібрань, а саме: найбільш значимий в історії китайської поезії та одній з найдавніших антологій "Вень сюань" чи "Вибрані твори вишуканої словесності" (『文選』, 520-530), енциклопедичному зібранню "Івень лейцзюй" чи "Зібранню творів вишуканої словесності за категоріями" (『藝文類聚』, 624) та японській антології китайських віршів "Бунка шюрей шю".

"Кудай вака" викликає інтерес не стільки своєю структурою, скільки змістом і способом запису віршів, причому "імператорське" за фактом зібрання японських пісень згодом не було внесено до списку офіційних антологій, а подібно до "Бунка шюрей шю" вважається антологією китайських віршів [19, с. 228]. Примітний також і той факт, що формант "шю", тобто "антологія", традиційно не включається до назви зібрання "Кудай вака".

Нетрадиційною та незвичною стала також і метода створення антології. Замість відбору, згідно наказу імператора, "старих і нових" вака з тих, що вже існували, Чісато вирішив проблему іншим шляхом: взявши за основу рядок із віршів щонайменше чотирьох китайських поетів доби Тан (618-907) – Бо Цзюй-і (772-846), Юань Чжень (779-831), Чжан Сяобяо (791-873) та Шан Гуань-і (608-665) [20, с. 194] – він "розвинув" тему в кожному з них японською мовою та відповідно до правил віршування національної поезії. Так, переважна більшість японських поезій збірки, висловлюючись алегорично, зросла на творчості славетних китайських поетів (лише 74 вірші зі 125 походять від поезій Бо Цзюй-і).

Можна по-різному тлумачити такий підхід до імператорського доручення і навіть вбачати в цьому недолугість чи недбальство при виконанні справи державного значення, проте можна спробувати побачити дещо більше, ніж просто укладання збірки японських поезій за китайськими зразками. І нехай, за словами Хелен Мак-

калоу, "в його руках все перетворилося на вправи в стилі Шести династій", але "в пошуках настанов у китайських енциклопедіях і поетичних антологіях Чісато як літератор був переконаний, що публічна вака має бути японським аналогом китайських віршів *ші*, хоча національна традиція й належить до приватного життя. Його рішення створити цю антологію, засновану на індивідуальній китайській поезії, відображає таку саму позицію. Той специфічний риторичний і стилістичний ідеал, який він тримав у голові та який зазнав впливу з боку китайської традиції, увиразнюється завдяки запозиченим рядкам" [10, с. 256]. Таким чином, у намаганні зблизити вака і *канші* знавець вишуканої словесності, з одного боку, цілком свідомо обирає китайську авторську поезію, а з іншого – надає вака соціального звучання, через ототожнення з китайськими віршами робить її публічною. Саме через останнє, напевне, тема кохання у збірці відсутня, хоча цілком ймовірно назвати ще декілька причин.

По-перше, це спосіб формування антології за китайськими зразками, які жодним чином не передбачали у складі віршів на теми кохання: за конфуціанськими уявленнями оспівування почуттів – тобто пристрастей, що заважають виконанню державних, родинних, дружніх тощо обов'язків – було неприпустимим, а у вишуканій словесності *бунгаку* і поготів. Відомо, що Чісато позиціонував себе як конфуціанець, а тому й вірогідність його прихильності до теми кохання як принагідного матеріалу для укладеної за наказом імператора *чюкусен-шю* надзвичайно сумнівна.

По-друге, традиція, за якої пісні кохання почали займати центральне – і за розташуванням, і за важливістю – місце в антології ствердилася пізніше, в першій офіційній антології японських віршів "Кокін вака шю". Пісні про кохання як основної теми японської національної поезії на момент створення зібрання "Японські пісні на давні теми" могла посідати центральне місце в поетичних турнірах *ута-авасе*, проте в нечисленних антологіях ситуація була дещо іншою: вони вже не були маргінальними, але й все ще не центральними порівняно, наприклад, з поезіями "чотирьох пор року" (доказом цього може бути кількість *кої-но ута* в укладеній роком раніше "Шінсен майно шю").

Натомість ця "порожнина" була заповнена більш характерною, на думку поета, офіційною зібранню поезією: віршами на теми минулості життя і старіння, елегіями тощо. На цьому тлі виглядало б не надто доречним використання вже усталених на той час питомих японської поезії художніх прийомів, зокрема постійних епітетів до назв природних явищ, пор року, японських місцевостей або "слів-узголів'я" *макура-но котоба* (із твердженням Маккалоу про неможливість використання прийому *джьо* важко погодитись, оскільки Ірина Бороніна доволі переконливо показала шляхи його запозичення та "приживлення" в японській національній поезії. Про "типологічні та контактні зв'язки" японської поезії з давньою і ранньосередньовічною китайською поезією, зокрема прийоми віршування *какекотаба* і *джьо* детальніше [1, с. 115-125]). Іншими словами, зумовлений ідеологічними міркуваннями відбір матеріалу визначив і зміст антології: на ґрунті китайської традиції могли з'явитися тільки "китасподібні" вірші, а те, що це відбулося японською мовою в перспективі відіграло важливу для японської придворної поезії роль.

Використання теми рядка одного вірша для складання іншого називається *кудай-ші* (або *кудай-вака*), де *кудай* (句題) означає "тема рядка". Традиція ця започаткована в Китаї за доби Шести династій та розвинута

поетами доби Тан. В Японії вона також прижилася і активно поширювалася: твори імператора Саґа (786-842, роки правління – 809-823) і поетичних змагань яскраво демонструють це, але перенесенням цієї традиції в царину японської поезії слід завдячувати саме Ое-но Чісато. Очевидно, згодом *кудай-вака* природним чином заступила *кудай-ші* та поетична спадщина Китаю поволі переставала вважатися зразковою та наслідувальною. Хелен Маккалоу в роботі "Парча в ночі: "Кокін вака шю" та японська класична поезія імператорського двору" (1985) внесок Ое-но Чісато в цей процес оцінює наступним чином: "...сміливість Чісато зробила гідний уваги внесок у "Кокін шю", оскільки сприяла створенню умов, за яких антологія з'явилася. Коли Чісато в підготовленій правлячому монарху літературній роботі розмістив поруч *вака* і *ші*, він публічно заявив, що створена за китайською моделлю японська пісня *вака* є літературним твором не меншим за оригінал. Такий погляд не був новаторським, але він потребував більших доказів, ніж було надано раніше. *Вака* задля досягнення справжньої рівності з *канші* потребувала визнання як щось вагоміше, ніж елегантний доробок соціальних відносин, як достойна представлення в антологіях китайського стибу літературна форма. Чісато потребував ефективного інструменту не лише для збирання різноманітного матеріалу по індивідуальним творам, але й структурованого укладання стилістично і тематично пов'язаних циклів віршів та завершення китайською передмовою. То був лише крок від "Кудай вака" до антології, в якій *вака* могла бути окремо" [10, с. 260-261]. Очевидно, що в основі прагматики цієї збірки покладено намагання японців ствердити національну письмову поетичну традицію, причому за взірць бралася багатомовна китайська поетична і писемна спадщина, а шляхом визнання рівною до китайської легалізувалася япономовна поезія, "соціальний" статус якої в IX ст. був усе однозначно меншим, ніж катасомовної. При цьому є принциповим і важливим процедура і спосіб створення збирання:

1) санкціонованість імператорським наказом "зверху" як знак усвідомлення необхідності надати високий соціальний статус япономовній поезії *вака*;

2) покладання довіри на літератора, обізнаного на китайській поетичній традиції, та водночас видатного поета *вака* (згодом Чісато увійшов до списку 36 безсмертних поетів Японії, його вірш Фуджіварано Тейка (1162-1241) включив у 1235 р. до славетної антології "Хякунін ішшю");

3) використання уривків із давніх текстів – як пісень японською та китайською мовами, так і китайської канонічної прози – під час створення нових віршів автоматично "подовжувало" традицію та мало створювати ефект давності;

4) використання художніх прийомів чужої поетичної традиції (наприклад, *какекотоба*) з метою не стільки зближення двох цілком усталених, але різних поетичних традицій, скільки вироблення зразків для відтворення поетичних творів японською мовою, зокрема *вака*.

Таким чином, японська поетична традиція, що безсумнівно бере свої витоки в японському фольклорі, поставала за зразками поезії та приписами літературно-критичної думки Китаю, однак наслідування мало переважно формальний характер, і навіть правила укладання поетичних збирань, їхній тематичний зміст і наповнення згодом усе більше набували японських властивостей. До появи "Кокін вака шю" в японській літературній традиції превалювала китайська поезія і китайський

поетичний канон. І якщо появу "Манйо шю" можна вважати "спонтанним" відгуком на появу "Кайфу со" із чи не єдиною метою – зберегти національну поетичну спадщину, то поетичні збирання "Шінсен манйо шю" і "Кудай вака" (навіть попри той факт, що вони завжди лишалися на маргінесі літературної думки Японії) стали перехідними ланками, в яких китайські – структурні, поетикальні тощо – елементи були вторинними за значимістю та мали радше орнаментальний характер, ніж несли конкретне смислове навантаження.

З початком розвитку в Японії національної поезії, коли були вироблені основні й незмінні художні прийоми та виражальні засоби поетичної мови, китайські елементи поволі витискалися оригінальними японськими. Традиція укладання поетичних антологій в період "занепаду японських традицій" за двісті років поступу – від першої антології *канші* до першої офіційної збірки японських пісень *вака* – пройшла чотири етапи формування японського поетичного канону: 1) запис і збереження фольклору та перших авторських поезій у "Коджікі" та "Ніхон шьокі" та "Манйо шю", 2) наслідування китайській літературній думці та створення поетичних збирань ("Кайфу со" та трьох імператорських антологій *канші*) як навчання "роботі з формою", 3) підвищення соціального статусу національної поезії шляхом рівняння японських *вака* з китайськими *ші* та 4) створення першої офіційної "імператорської" антології *вака* "Кокін вака шю" як вершини япономовної поетичної творчості доби та водночас зразка для подальшого відтворення.

#### Список використаних джерел

1. Боронина І.А. "Душа" и "облик" японской песни. Развитие литературно-эстетической мысли в Японии в древности и в средние века // Девять ступеней вака: Японские поэты об искусстве поэзии. – М., 2006
2. Глускина А.Е. "Манъёсю" как литературный памятник // Глускина А.Е. Заметки о японской литературе и театре (древность и средневековье). – М., С. 8-70
3. Глускина А.Е. Проблема авторства в "Манъёсю" // Глускина А.Е. Заметки о японской литературе и театре (древность и средневековье). – М., С. 71-81
4. Горегляд В.Н. Японская литература VIII–XVI вв. – СПб., 1997.
5. Ки-но Цураюки. Кокинвакасю. Канадзё (Собрание старых и новых японских песен. Предисловие) // Девять ступеней вака: Японские поэты об искусстве поэзии. – М., 2006. С. 9-26.
6. Мещеряков А.Н. Древняя Япония: культура и текст. – М., 1991.
7. Родин С.А. Личность в древней Японии // Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук, М., 2013.
8. Родин С.А. Приложение к диссертации "Личность в древней Японии". – М., 2013.
9. Сыромятников Н.А. Классический японский язык. – М., 2002.
10. McCullough, Helen Craig. Brocade by Night: Kokin Wakashu and the Court Style in Japanese Classical Poetry. Stanford, Calif., 1985.
11. Shinada Yoshikazu. *Man'yōshū: The Invention of a National Poetry Anthology // Inventing the Classics: Modernity, National Identity and Japanese Literature.* Stanford: Stanford University Press, 2000.
12. 岸上慎二 選集概説 // 万葉集と勅撰和歌集、和歌文学講座4、第4巻、東京、暁印刷株式会社、1969。–С. 9-29.
13. 吉永登 和歌史・上代 // 和歌史・歌論史、和歌文学講座2、第2巻、東京、暁印刷株式会社、1969。–С. 8-32.
14. 藤岡忠美 新撰万葉集 // 万葉集と勅撰和歌集、和歌文学講座4、第4巻、東京、暁印刷株式会社、1969。–С. 290-310.
15. 小島憲之 解説 // 日本古典文学大系69. 小島憲之校注、岩波書店、1969。–С. 3-44.
16. 山岸 新撰万葉集 // 和歌文学大辞典 伊藤嘉夫著 東京、明治書院、1968。–С. 559.
17. 杉崎 勅撰和歌集 // 和歌文学大辞典 伊藤嘉夫著 東京、明治書院、1968。–С. 704.
18. 懐風藻 // 日本古典文学大系69. 小島憲之校注、岩波書店、1969。–С. 51-183.
19. 大曾根章介 句題和歌 // 日本古典文学大辞典。 第二巻、岩波書店、1984。–С. 228.
20. 句題和歌 // 日本漢文学大辞典 近藤春雄著 東京、明治書院、1991。–С. 194.

Надійшла до редколегії 09.09.14

Ю.Осадча, канд. філол. наук, докторант  
Институт літератури ім. Тараса Шевченка НАН України

### ПОЕТИЧНІ АНТОЛОГІЇ ЯПОНІЇ: ВІД ФОЛЬКЛОРУ ДО КАНОНУ

*Стаття посвячена становленню традиції складання поетических антологій і формуванню поетического канону в середньовіковій Японії. Отличия между антологиями разных периодов и литературных традиций раскрывают процесс формирования представлений о поэзии как художественном творчестве и ее роль в жизни общества. Особое внимание уделено структуре и формальным составляющим поетических антологий, прежде предисловиям.*

*Ключевые слова: поетическая антология, литературный канон, фольклор, танка, канси.*

Iu. Osadcha, PhD in Philology, doctoral student  
Taras Shevchenko Institute of Literature, NAS of Ukraine

### POETRY COLLECTIONS IN JAPAN: FROM FOLKLORE TO THE CANON

*Article is devoted to the tradition of poetry anthologies' compiling and the formation of poetic canon in Japan. The conception of poetry as literary activity and its role in society was examined on examples of the anthologies of different periods and literary traditions. Special attention was paid to the structure and formal components of poetry anthologies, preface in particular.*

*Keywords: poetry anthology, literary canon, folklore, tanka, kanshi.*

УДК 002(520):008

I. Сидоркіна, вкл.  
Київський національний лінгвістичний університет, Київ

### ПОНЯТТЯ "ГІБРИДНИЙ ПИСЬМЕННИК": КУЛЬТУРНА САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ СУЧАСНИХ ЯПОНОМОВНИХ ТРАНСКУЛЬТУРАЛЬНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

*У статті вивчаються проблеми дослідження творчості япономовних транскультуральних письменників. Розглядається феномен письменника – не етнічного японця, який обрає японську мову для своєї творчості, а також японського письменника, який пише не лише японською мовою, та є носієм двох культур. Представлено декілька підходів науковців та літературних критиків до теоретичного осмислення феномену творчості письменників із дефісною ідентичністю.*

*Ключові слова: япономовні письменники, транскультуральні письменники, мультикультуралізм, ідентичність, гібридність.*

У контексті глобалізаційних процесів, які відбуваються в світі – адаптації, акультурації, асиміляції тощо – проблема самоідентифікації набуває особливо актуального значення, постає гостра необхідність культурного самовизначення. Самоідентифікація виступає центральним елементом самосвідомості сучасних письменників і пов'язується з відповіддю на запитання "хто Я?", "Де мої корені?", з фіксацією свого стану в системі суспільних відносин.

Проблема культурної самоідентифікації міститься передусім у свідомому сприйнятті культурних норм, зразків поведінки, систем цінностей і мови як засобу їх фіксації та трансляції, усвідомленні свого "Я" з позицій культурних характеристик, належності до конкретної етнічної групи, у виявленні лояльності до її традицій та норм, самоототожненні саме з цими культурними зразками.

Людина завжди відчуває себе частиною "ми", і етнос – не єдина група, в приналежності до якої людина шукає укоріненості в житті. Шляхом ідентифікації себе з певною спільнотою особа живе зі зворотнім зв'язком, який має як внутрішню, так і зовнішню спрямованість [8].

Якщо зв'язок із контекстом свого народження втрачений, індивід отримує можливість більшого вибору в самовизначенні. Звичайно, ми народжуємося як члени сімей та ідентифікуємо себе з нашими батьками, однак, по мірі наростання сучасних цивілізаційних перетворень ми отримуємо більшу можливість у виборі культурного самовизначення (відтак, самоідентифікації). Помітно прискорюються сьогодні й темпи соціальних і культурних змін, отже, ідентифікації стають дедалі короткочасними. Нові форми самоототожнення накладаються на попередні, можливо, більш глибоко вкорінені форми ідентичності [7].

До середини ХХ ст. країни, соціальний устрій в яких побудований на ідеалах ліберальної демократії, дотримувались переважно загальної стратегії побудови нації, а саме: проводили асиміляцію національних меншин. Незалежно від національного походження цих меншин, вони очікували на їх повне розчинення у "плавильному

котлі" нації, що вже існує або саме формується. Культурні відмінності розглядалися як ті, що потрібно подолати. Приблизно з другої половини 60-х років асимілююча стратегія почала піддаватися ревізії, а різні демократичні держави так чи інакше приходили до визнання культурного різноманіття. Вони перестали вважати культурну неоднорідність чимось, із чим потрібно боротись або що необхідно усунути [6].

Хоча культури Заходу і Далекого Сходу довгий час вважались не здатними до ентропійних процесів у літературному просторі, врешті-решт, вони у своїй взаємодії досягнули значного зближення, що зробило можливим створення нового літературного (і культурного) андрогену.

Цей процес зближення двох культур починався з появи на Заході моди на побутові речі східного походження, а саме: віял, ширм, ваз, порцелянових статуєток та ін. Згодом захоплення Сходом проникло й у літературу. Орієнталізм "першої хвилі", з одного боку, мав риси ідеалістичного ставлення до Далекого Сходу, а з іншого – європоцентристські настрої та зверхнє ставлення до східних культур, що ставали на заваді кращого пізнання східної філософії та світогляду. Елементи культури Далекого Сходу використовувались в літературі наче декорації, які не несли функціонального навантаження. "Друга хвиля" орієнталізму припала на кінець ХІХ сторіччя, коли Захід втомився від власних матеріалістичних цінностей і почав шукати на Сході "порятунку від самого себе". Це відразу ж відобразилось у образотворчому мистецтві та літературі, де Схід став не просто пікантним й елегантним доповненням, але й джерелом філософських істин, платформою, з якої можна по-іншому побачити світ. Вже кілька десятиріч ми спостерігаємо, як відмирає та втрачає актуальність європоцентристський погляд на світову історію та культуру людства.

Разом з тим, країни Далекого Сходу вже також зробили певні кроки назустріч Заходу, виявивши не аби яку цікавість до останніх досягнень науки і техніки, соціальної та релігійно-філософської думки, мистецтва, освіти,