


УДК 821.521-1.09

ЯПОНСЬКА ТРАДИЦІЯ ТА ЗАХІДНЕ НОВАТОРСТВО У ТВОРЧОСТІ НАКАХАРИ ЧУЇ

Дмитро Москальов

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0003-1856-662X>
d.moskalov@kubg.edu.ua

Анастасія Йожикова

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна
ayozhikova@gmail.com

Предметом дослідження є поетика японського поета Накахари Чуї. Актуальність дослідження зумовлена тим фактом, що вивчення творчості поета загалом вкрай мало, а у вітчизняній японістиці — взагалі немає. І незважаючи на те, що Накахара Чуя — одна з ключових фігур японського авангарду початку ХХ сторіччя, за винятком декількох аматорських перекладів у мережі Інтернет, немає жодного видання перекладів українською мовою, як немає окремого видання й російською. Новизна статті зумовлена спробою заповнити цю лауну і представити низку перекладів ключових на наш погляд творів Накахари Чуї, а також, враховуючи нестачу коментаторських матеріалів, у статті подано переклади текстів дослідників, що приділяли увагу поетові. Інтерес до поета зумовлений тим, що, незважаючи на досить обмежений період творчості (всього одна збірка творів за життя), Накахара Чуя увібрав актуальні на той час тенденції західного модернізму і поєднав їх із суто японською поетичною традицією — проблема, якій значною мірою і присвячена наша стаття. Мета дослідження — показати, яким чином традиційна японська поетика, із заданими нормами ще у ІХ–Х сторіччях, змогла, під впливом авангардистських експериментів дадаїзму зокрема, вийти за межі герметичності за формою та змістом. У результаті дослідження виявлено, що культурні та соціальні процеси, на які реагували західні авангардисти абсурдизмом, порушенням формальних ознак у мистецтві, намаганням вийти за межі порядку слів, руйнуванням образу, відмовою від міметичності, є тенденцією, що притаманна не лише західному трагічному світосприйняттю кінця ХІХ — початку ХХ сторіччя, а виявилася близькою і для японського мистецтва. Особливістю мистецької практики Накахари Чуї є вплетення в тканину західних форм прийомів японської поетики, а отже, його поезію можна зобразити як алегорію тогочасного конфлікту між вестернізацією та збереженням старих устроїв.

Ключові слова: японська поезія; Накахара Чуя; дадаїзм; авангард.

Накахара Чуя — одна з ключових фігур японського авангарду початку ХХ сторіччя, однак досліджень його творчості вкрай мало, а за винятком декількох аматорських перекладів в інтернеті немає жодного видання перекладів українською мовою, як немає окремого видання й російською. У цій роботі здійснена спроба заповнити лауну і представити переклади декількох творів Накахари Чуї та їхній аналіз у контексті обраної тематики. З огляду на нестачу коментаторських матеріалів ми пропонуємо також переклади текстів дослідників, що приділяли увагу поетові.

Накахара Чуя — поет революційних періодів Тайшю й раннього Шьова та один із найбільш значних представників японського модернізму в передвоєнні часи. Накахара, чию творчість пронизують як західні мотиви, так і власне японська традиція, жив та творив у часи величезних соціальних змін, коли індустріалізм, модернізм і темна тінь війни формували політичний та соціальний

ландшафт японського суспільства. Так само японські поети експериментували з різними формами й стилями «кіндайші», або «сучасного вірша», у періоди Тайшю та Шьова. Російський японіст і літературознавець, професор Олександр Долін відзначає, що «майстрам поезії *кіндайші* не властиві ані національна обмеженість, ані бездумне наслідування європейських зразків» (2008, с. 231–235). Звичайно, зміна ідейно-художніх підходів характерна для митців, які живуть на зламі епох. Отже, породжений різкими змінами, що їх принесли доба Мейджі й подальші історичні події, фактор прискореного розвитку культури зумовив співіснування низки різноманітних напрямів у поезії. Розбіжності між школами на ідейно-змістовому рівні не могли не позначитися на жанрово-стилістичних особливостях *кіндайші* різних напрямів. У центрі опинилися проблеми поетичної мови, метрики й ритму. Власне, вірші Накахари й утілюють цей хаотичний потік змін.

Англійський поет і перекладач Джеймс Кіркап коментував збірку віршів «Пісня козерога» так: «Накахара — типовий поет-модерніст. Його поезія має безпосередню візуальну й музикальну привабливість зі спалахами дадаїстського гумору, змішану в рядках із невідступною меланхолією» (1993).

Творчий шлях Чуї почався трагічно: перший вірш у 8 років він присвятив своєму померлому молодшому братові, відтоді він захопився літературою та продовжував писати в традиційному жанрі танка.

1923 рік став моментом невороття для 16-річного Накахари. Юний поет одночасно опинився під впливом великого землетрусу в Канто і творчості Такахаші Шінкічі (1901–1987), який найбільш яскраво й самобутньо представляв течію дадаїзму в японській поезії (2002, с. 5–6). Чуя читав книжку «Вірші дадаїста Шінкічі», що якраз вийшла в лютому того ж року. Передмовою до збірки послужив маніфест Шінкічі, який у багатьох аспектах спирається на «Маніфест дада 1918» одного з провідних європейських дадаїстів Трістана Тцари. Павло Мошняга зауважує, що Такахаші Шінкічі не скопіював бездумно оригінальний маніфест свого західного кумира, а поєднав дадаїзм із філософією дзен-буддизму в єдиний суто японський феномен (2006). Під враженням творів провідного поета японського авангарду Накахара згодом почав писати власні вірші, створюючи власну версію поезії дада, через що отримав прізвисько «Дада-сан» від друзів-літераторів. Джеймс Кін-Понг у своїй статті проаналізував вірш 「名詞の扱いに」 («На службі в іменників»):

名詞の扱いに
ロジックを忘れた象徴さ
俺の詩は
[...]
ダダリストが「棺」といえば
何時の時代でも「棺」として通る所に
ダダの永遠性がある
だがダダリストは、永遠性を望むが故にダダ詩
を書きはせぬ
「ノート1924」 (1924年～1928年)

На службі в іменників.
— символи, що логіку забули
Мої вірші це —
<...>

Коли дадаїст каже «труна»,
це «труна», в якій існує вічність дада.
Але дадаїст не пише вірші дада
Із прагнення вічності.

(переклад А. Йожикової)

«Тут ми можемо побачити, як Накахара прагне сконструювати власний поетичний світ, використовуючи “символи” в нелогічний спосіб. Це може

означати, що він має намір покінчити з традиційним використанням образів і метафор, а разом з ними й старої поетичної форми» (2017, с. 11). Одразу впадає у вічі, що перші три рядки не стоять у правильному граматичному порядку, і це збережено при перекладі. Таке сміливе порушення норм синтаксису Кін-Понг пояснює юнацьким бунтом Чуї проти нудьги: «Поезія була єдиним простором, де він міг звільнитися і творити без будь-яких обмежень» (2017, с. 11). У кінці вірша Накахара навмисне виділяє слово «труна», підкреслюючи багатозначність цього символу, і Кін-Понг припускає: «Ймовірно, захоплений революційною природою дада, Накахара відійшов від звичної манери висловлюватися, аби надати термінам новий сенс» (2017, с. 11). Він також згадує у своїй статті твердження норвезької японістки, професорки Норіко Тунман, що «цей вірш демонструє ознаки кінця “дадаїстського бунту” Накахари. Проте якщо дадаїзм розглядає руйнування як самоціль, то Накахара сприйняв руйнацію як засіб для відновлення власного світу» (2017, с. 11).

Цікавим прикладом у творчому спадку Накахари є вірш із його раннього дада-періоду «Саморуйнування» (自滅), у якому поет не тільки вдається до гри із символами й експериментів із графічною формою, що адекватна змістові, але і відокремлює звукову форманту слова «нога» (足, *ashi*) від змістової:

足 足	туп туп
足 足	туп туп
足 足	туп туп
足	туп
万年筆の徒歩旅行	Піша подорож ручки (переклад А. Йожикової)

«足» тут виступає в ролі звуку кроків, але й можна припустити, що звук «аші» може походити на шкряботіння ручки, у такому разі він додає ще й функцію ониматопеї.

Вірш «Перше кохання» (恋愛) — приклад дадаїстської поезії, де застосовується прийом монтажу:

最も弱いものは	Найслабкіше —
弱いもの——	Слабке...
最も強いものは	Найсильніше —
強いもの——	Сильне...
タバコの灰は	Тютюновий попіл —
霧の不平——	Туманна прикрість...
燈心は	Лампи гніт —
決闘——	Поєдинок...
最も弱いものが	Найслабкіше
最も強いものに——	В найсильнішому...
タバコの灰が	Тютюновий попіл На ламповому гніті...

燈心に——
霧の不平が
決闘に
嘗てみえたことはあ
りませんでしたか？
——それは初恋です

Туманна прикрість
у поєдинку...
Не бачили такого раніше?
...Це перше кохання.
(переклад А. Йожикової)

У цьому вірші Накахара цікаво грається контрастними образами-асоціаціями, а потім наче розрізає перші дві строфи, перемішує рядки і застосовує прийом монтажу, зіпліючи образи паралельно, рядок через рядок. Зіставлення двох різних образів створює щось інше, якісно відмінне від початкових образів, відкриває можливість побачити глибшу природу явищ, встановити внутрішній зв'язок між речами, які здаються зовні віддаленими й зовсім відособленими. Монтажний синтез, що відбувається у свідомості читача, спирається на багатство суспільного й художнього досвіду людини, її здатність мислити асоціативно. В останніх рядках поет заявляє, що така мішанина образів — це і є «перше кохання», головний образ та основна тема вірша.

Загалом можна сказати, що творчий період Чуї в просторі дада мав такий же короткий проміжок, як і європейський дадаїзм. Проте відголоски цього стилю письма все одно проглядаються в наступних роботах поета.

Уже через рік після знайомства з європейським авангардом Чуя захопився французьким символізмом завдяки своєму другові Томінага Таро, що зазначено в «詩的履歴書» («Поетичне резюме»). Саме в цей, сповнений життєвих негараздів, час Чуя вирішив присвятити своє життя виключно поезії.

Наведемо вірш «Літо» (夏), де застосовується прийом рефрену як типова характеристика поезії символізму (у ролі рефрену виступає яскрава метафора, що її виділено в наведеному тексті):

血を吐くような 倦うさ、たゆげさ
今日の日も畑に陽は照り、麦に陽は照り
睡るがような悲しさに、み空をとおく
血を吐くような倦うさ、たゆげさ

空は燃え、畑はつづき
雲浮び、眩しく光り
今日の日も陽は炎ゆる、地は睡る
血を吐くようなせつなさに。

嵐のような心の歴史は
終焉ってしまったもののように
そこから繰れる一つの緒もないもののように
燃ゆる日の彼方に睡る。

私は残る、亡骸として——
血を吐くようなせつなさかなしさ。

Меланхолія, втома — наче виплюнута кров.
Сьогодні знов сонце над полем сяє, промінням
зерна обливає,
Небо наче в сонній печалі — так далеко,
А меланхолія, втома — наче виплюнута кров.

Небо займається — і поле вслід,
Хмари пливуть, світло блискуче,
Сьогодні знов сьогодні сонце полум'яніє, земля
дрімає

У муках, щоначе виплюнута кров.

Історія серця, що немов бурею збентежено,
— дещо завершено,
Звідки не витягнути жодної нитки.
І я засинаю під палючим сонцем.

І я залишаюся, хоч би й останками...

Муки, смуток — на виплюнуту кров схожі.

(переклад А. Йожикової)

У цьому вірші Накахара формує іменники 倦うさ, たゆげさ, せつなさかなしさ за допомогою суфікса さ, що передбачає ступінь і чисельне вираження, тоді як для утворення іменників, що позначають суб'єктивне почуття або сприйняття, зазвичай використовується суфікс み. Тобто, удаючись до такого прийому, Накахара намагається досягти особливої мелодійності вірша. Поет досить часто вдається до гри зі звуками й фонічним боком мови. Невипадково його вірші клали на музику ще за його життя.

У своєму щоденнику 1927 року Чуя писав: «Є лише три поети в цьому світі. Верлен, Рембо, Лафорг. Дійсно! Лише три». Іншими словами, він уважає, що тільки ці три поети-символісти були вартими уваги й служили взірцями. Особливе враження на нього справив Артюр Рембо, якого Чуя перекладав і на якого покликався до кінця свого життя. Певно, через це відомий американський японознавець Дональд Кін назвав Накахару «Японським Рембо», щоправда, «в ролі poète maudit», або «проклятого поета» (1983, с. 345). Джеймс Кін-Понг також виділяє три спільні риси поетів: ранню проба пера, бунтарський період і порівняно коротку літературну кар'єру (2017, с. 10–11).

Часто можна знайти висловлювання, що Чуя розділяв ще й богемний спосіб життя, наслідуючи Артюра Рембо. Однак на відміну від Рембо, який мандрував фізично, Чуя блукав подумки. Якщо французький поет сприймається як фігура фізичного заслання, то Накахара подорожував не пішки, а через свою психіку. Джеймс Кін-Понг про це зауважував так: «Чуя завжди представляв своїм читачам справжні фотомонтажі, щоб вони могли подорожувати з поетом» (2017, с. 21). Це добре видно на прикладі вірша «Цирк»:

幾時代かがありまして
茶色い戦争ありました

幾時代かがありまして
冬は疾風吹きました

[...]

落下傘奴のノスタルヂアと
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん
「山羊の歌」

Було кілька епох,
були брунатні війни.

Було кілька епох,
Зима курилась буревієм.
<...>

Парашутна ностальгія:
юан — юйон — юя-юйон

(переклад А. Йожикової)

Кін-Понг підкреслює, що «Цирк» потужно висвітлює тему ностальгії, представляючи образи старого цирку. «Брунатні війни», згадувані в другому рядку, можуть відображати російсько-японську та японсько-цінську війни, а сам колір нагадує про старе й минуле (2017, с. 21). Дональда Кіна ж зацікавив останній рядок, представлений оноματοпоетичною авторською лексикою. Він висловив таке припущення: «ритм <...> викликає порожнечу і марність його життя в той час» (1983, с. 348). Кін-Понг ще наводить думку дослідника Фундо, що це мелодія, яка «імітує традиційні японські народні пісні та звук гойдалки» (2017, с. 21).

Багато дослідників вважають, що використання поетом оноματοпеї — це вплив дадаїзму, тому часто можна натрапити на думку, ніби «Цирк» належить до власне дадаїстичного періоду творчості Накахари. У своїй статті Артем і Марія Третякови посилаються на коментарі поета й критика Накамури Мінору, який зазначає:

Урагани і війни, епохи проходять повз, лише цирк іноді ставить вистави. Зовні непроглядна темрява, і раптом на мить під склепіннями цирку спалахують вогні. Світські справи марні перед обличчям вічності. Звук гойдалки, що поскрипує в порожнечі («юан — юйон — юя-юйон»), передає цю марність і смуток. (Третяковы, 2016)

Накамура Мінору пов'язує цей вірш зі спогадами поета про дитинство:

Коли Накахара був дитиною, його батько, військовий лікар, їздив по справах до Хірошіми і Канадзави. Пізніше в «Спогадах про Канадзаву» поет писав про те, що поруч із кінотеатром на пустирі показували акробатичні номери,

і батько водив його туди подивитися. Мабуть, вірш «Цирк» — сумні спогади Накахари про своє дитинство. (Третяковы, 2016)

Створюючи картину спустошеності, Чуя повертає нас у минуле крізь власні спогади, проте тут-таки між рядками можна прочитати нарікання на швидку зміну часів.

Отже, і Рембо, і Накахара зображають богему у свій спосіб: якщо французький поет часто відображає тілесний відчай і тугу, то Чуя розповідає про свою душевну нудьгу несвідомо.

У додатку до своєї збірки перекладів Рембо Накахара писав: «Я відчуваю таке захоплення через те, що я знаю Артюра Рембо. <...> Жодного дня моя шана щодо його таланту та символів не згасає» (Третяковы, 2016). Наслідуючи Рембо, якому був властивий кольоро-звуковий словопис («Голосівки», «Офелія»), Чуя також наділяє слова барвами, і ми читаємо про брунатні війни («Цирк»), квіти кольору персика («Весняна ніч»), жовтогарячі відблиски світла на стіні та небо світлого відтінку індиго («Ранкова пісня»), дівоче серце кольору мандарина («Пісня вівці»), попелястий туман і землю в кіноварі («Юнацькі роки») тощо.

Чуя також звертався до ще одного символіста, Поля Верлена. У своєму «Есе про поезію» він цитував Верлена: «Мистецтво, діти мої, означає повністю бути собою», — і дав власне розуміння цього концепту: «Мистецтво — це те, наскільки щиро і глибоко ти можеш зануритися в свою душу. <...> Мистецтво — це винагорода за щирість і любов до себе!» (переклад А. Йожикової). Особливою роллю в поезії Верлена наділені звуки, кольори, явища природи; вони навіюють певні асоціації, що огортаються смисловим ореолом, який «підказує» читачам власні настрої. Верлен уперше звернув увагу на сугестивну силу слова. Також поета зачаровувала стихія миттєвих вражень, яка дуже близька східній поетиці. Проте найхарактернішою рисою його поезії все ж була музичність, яка також притаманна й Накахарі. Артем і Марія Третякови зазначають: «Секрет чарівності лірики Чуї полягає в її співучості, акцентованій музикальності, не випадково ще за життя поета багато його творів були покладені на музику» (Третяковы, 2016). Одним із таких віршів є «Ранкова пісня» — перший із творів, які згодом увійшли в збірку «Пісня козерога». Цей вірш також важливий тим, що він одним із перших привернув увагу громадськості під егідою музичного гурту «Суруя» (スルヤ楽団), з учасниками якого Чуя подружився в грудні 1927 року (2002, с. 6). У «Поетичному резюме» Накахара оповідав:

Пишу «Ранкову пісню». У липні покажу її Кобаяші. Це перший раз, коли я приїду в Токіо, аби презентувати людям власні вірші. Іншими словами, «Ранкова пісня» — це поставлена

мета. Але хоч мета й визначена, написання цих чотирнадцяти рядків потребує стільки зусиль, що я почуваюся виснаженим.

Наводимо текст «Ранкової пісні» разом із перекладом:

天井に 朱あかきいろいで
戸の隙を 洩れ入る光、
鄙ひなびたる 軍樂の憶おもひ
手にてなす なにごともなし。

小鳥らの うたはきこえず
空は今日 はなだ色らし、
倦うんじてし 人のこころを
諫いさめする なにもものなし。

樹脂じゆしの香に 朝は悩まし
うしなひし さまぎまのゆめ、
森並は 風に鳴るかな

ひろごりて たひらかの空、
土手づたひ きえてゆくかな
うつくしき さまぎまの夢。

На стелю червоно-жовте світло
через просвіт дверей просочилося,
думки про сільську бойову музику,
моїм рукам ні до чого протягнутися.

Спів маленьких пташок не чутно,
Небо сьогодні кольору світлого індиго,
Стомлений, людське серце
застерігаю, і нікого немає.

Ранок із ароматом смоли мучить,
загублений в пістрявих снах...
Чи шумить під вітром ліс?

Монотонне небо розтягнулося
Уздовж берегу... Чи розсіються
Прекрасні пістряві сни?

(переклад А. Йожикової)

Накамура Мінору зауважує:

У цьому вірші Накахара стверджується як поет. Цей вірш має «класичну» структуру сонета, у ньому 14 рядків: 4-4-3-3. Що стосується змісту вірша, то його тема — душевна втома ліричного героя. Образ «ранку» тут аж ніяк не символ світлих надій. Навіть коли спаде ранок, і промінь ледь забарвить стелю в червоний колір, герой Накахари нічого не буде робити. Йому не чутно співу птахів, його думки звернені в минуле, він прощається з мріями про щастя, яким не судилося збутися. (Третьяковы, 2016)

Джеймс Кін-Понг тим часом зазначає:

Змалювання сенсорних ефектів, як образ світла, що проникає (2 рядок), звукове сприйняття пташиної пісні (5 рядок оригіналу) та аромат каніфолі (9 рядок оригіналу), а також навмисне зображення кольорів є імітацією Рембо. Проте, на відміну від нарративу Рембо, який ведеться від першої чи третьої особи, у Накахари він є досить нечітким. (2017, с. 14-15)

Дослідник доходить висновку: «Ранкова пісня» зображає не абстрактну історію, а серію малюнків, кожен з яких окреслений однією строфою та розповідає окрему історію так, що створюється враження, ніби класичну форму сонета розділили на чотири окремих *танка*. Тобто, використовуючи зовнішню форму сонета, Накахара зберігає традиційну японську музикальність.

Творчому доробку поета притаманні типові символістичні мотиви таємниці, епіфанії, молитви. Наприклад, у вірші «Кістки» (骨) нарратив ведеться від імені привида, який стоїть біля власної могили й пригадує минуле життя. Під кінець, а саме в четвертій строфі, він раптово усвідомлює, що це він сам дивиться на власні кістки, тобто мотив епіфанії виражається в усвідомленні власної смерті:

ホラホラ、これが僕の骨——
見ているのは僕？ 可笑しなことだ。
靈魂はあとに残って、
また骨の処にやって来て、
見ているのかしら？

Дивіться! Це мої кістки...
А той, хто дивиться — я? Так дивно.
Душа після смерті залишається,
Знов приходять до своїх останків
І, мабуть, спостерігає.

(переклад А. Йожикової)

Мотив молитви можна помітити у вірші «Пісня вівці» (羊の歌), розділеному на 4 частини, де перша так і називається — «Молитва»:

死の時には私が仰向かんことを！
この小さな顎が、小さい上にも小さくならんことを！
それよ、私は私が感じ得なかつたことのために、
罰されて、死は来たるものと思ふゆゑ。
あゝ、その時私の仰向かんことを！
せめてその時、私も、すべてを感じる者であらんことを！

Нехай вмру я — та горілиць!
Нехай вистачить сил не схилити мою опущену голову ще нижче!
Так, мене звинувачують у бездушності, і тому думаю я про смерть.
Ах, тільки б померти мені горілиць!
Тоді я, можливо, все ж стану тим, хто відчуває все.
(переклад А. Йожикової)

Чуя також активно звертався до таких жанрів романтичної літератури, як елегія та балада, але можна сказати, що поет обмежувався лише формою. Літературознавець Крістіан Нейгл називає Накахару «прогресивним формалістом» і зауважує, що Чуя, як успішний самоучка, поєднував свою майстерність *вака* (7/5-силабічний вірш) зі знанням французької мови, створюючи такий собі «еволюційний гібрид». Тому Нейгл вважає, що не слід розглядати Чую тільки в контексті західної поезії, оскільки він писав лише частково в межах цієї традиції (2013). Як і багато інших митців ХХ сторіччя, Чуя був майстром асиміляції та метаморфоз. Японська мова не є тоничною, тому Накахара у своїх сонетах перетворює ямбічний пентаметр на силабічні рядки форми *вака*. Елементом символістської поезії, який мав найбільшу цінність для Накахари, став рефрен, завдяки якому він знайшов звільнення від «клаустрофобних», за словами Крістіана Нейгла (2013), розмірів *танка* і *хайку*, проте внутрішнє наповнення його віршів відсилає нас до традиційної культури, із якої вони походять. О. Долін зазначає, що врівні з верлібром Чуя широко використовував різноманітні види метричного вірша, уводив у композицію вірша оригінальні прийоми, застосовував різні розміри, рефрен, епіфори, а також різні типи художніх паралелізмів (2008, с. 472). Японський літературний критик Като Шюїчі відгукувався про переклад «Пісні козерога» Накахари, який зробили Пауль Макінтош і Макі Сугіяма, так: «Ще жоден сучасний японський поет не усвідомив слухових можливостей мови краще» (1993).

Якщо для японського поета природа є митцем, а він сам — лише споглядач, то для Накахари природа — радше полотно для відображення власних думок і почуттів. Яскравий приклад — вірш «Заплямований смуток»:

汚れっちまった悲しみに
今日も小雪の降りかかる
汚れっちまった悲しみに
今日も風さえ吹きすぎる

汚れっちまった悲しみは
たとえば狐の革裘
汚れっちまった悲しみは
小雪のかかってちぢこまる

汚れっちまった悲しみは
なにのぞむなくねがうなく
汚れっちまった悲しみは
倦怠のうちに死を夢む

汚れっちまった悲しみに
いたいたしくも怖気づき
汚れっちまった悲しみに
なすところもなく日は暮れる……

Заплямований смуток
Сьогодні знов снігом засипа.
Заплямований смуток
Сьогодні знов вітром задува.

Заплямований смуток —
На хутро лиса схожий.
Заплямований смуток
Під снігом тремтить.

Заплямований смуток
Нічого не бажає, нічого не прохає.
Заплямований смуток
Втомлено смерті прагне.

Заплямований смуток
Жалісний, страхом охоплений.
Заплямований смуток
Із днем загасає.

(переклад А. Йожикової)

Тут ми можемо побачити, як поет змальовує зимовий пейзаж, на фоні якого зображає своє почуття смутку. Сніг виступає як образ печалі, поет звертається до нього доволі часто і в інших віршах, як-от у «Пісні зростання» (生ひ立ちの歌) чи «Сипле сніг...» (雪が降っている……).

У «Contemporary Review» («Сучасний огляд») письменник Реймонд Ламонт-Браун також прокоментував збірку «Пісня козерога»:

Протягом всієї поезії Накахара Чуя у свій нешаблонний спосіб інтерпретує дві основні японські емоційні характеристики: необхідність розуміння настрою *аваре-мі* (сум) — суттєвої частини японського *кокоро* (серця) — і гумор. У японців є низка термінів, що позначають гумор, і в Накахари цей діапазон починається від *кішіцу* (гумор духу) та *кібун* (гумор настрою). Крім того, Накахара використовував нюанси японської мови, які залежать від звуку, виразності та тону. (2014)

Говорячи про японську традиційну поетику у творчості Чуя, наведемо частину вірша «Снігова ніч» (雪の宵), де поет вдається до прийому *хонкадори* (本歌取り), відомого японським поетам із часів середньовіччя:

青いソフトに降る雪は
過ぎしその手が囁きか
白 秋

ホテルの屋根に降る雪は
過ぎしその手が、囁きか

ふかふか煙突煙吐いて、
赤い火の粉も匆ね上る。

…

Сніг, що на синій капелюх пада, —
То стертий дотик рук? Чи шепіт?
Хакушу

Сніг, що на димарі готелю пада,
То стертий дотик рук? Чи шепіт?

М'яко куриться дим над димарями,
І червоні спалахи здіймаються.

...

(переклад А. Йожикової)

У збірці 「汚れっちまった悲しみに」 («Заплямований смуток»), яку видала компанія Kadokawa у 2016 році, поезія Накахари поділена на три розділи: «Життя», «Кохання» і «Смуток». Це нагадує японську традицію розділяти тематику віршів за порами року. Розділи «Життя» та «Кохання» можуть уособлювати образи весни й літа, а «Смуток» — відповідно осінь і зиму. Сучасний японський поет Сасаки Мікіро дав такий коментар до збірки:

Що є найважливішим для людини? «Життя», «кохання» і «смерть». Проте живі люди не можуть прожити «смерть». Натомість, написавши вірш, можна звертатися як до мертвих із минулого, із теперішнього, так і до мертвих із майбутнього, і сплутати слова в діалозі з ними. Поезія настільки близька до мертвих. У той час «смерть» знаходиться в такому ж положенні, як «сумні» емоції, а «смуток» одночасно пов'язаний і з «життям». Можна сказати, що слово «любити» стоїть між ними. (2016, с. 249)

Далі Сасаки Мікіро, розмірковуючи про роль цих трьох дієслів, які часто фігурували в поезії Накахари й були темами багатьох віршів, указує, що «вірші, які залишив після себе поет, породжуються неначе жива істота силою самих слів. <...> Накахара Чюя — це не поет, який переслідував невинність і чистоту в людях. Він швидше шукав через вірші люту енергію життя» (2016, с. 249–252). Коментатор проілюстрував це твердження віршем «Юнацькі роки»:

私は希望を唇に噛みつぶして
私はギロギロする目で諦めてゐた…
噫、生きてゐた、私は生きてゐた！
「山羊の歌」

Я надію трощив устами,
мирився, зухвало світ огляда...
Ах, жив я! І справді жив!

(переклад А. Йожикової)

Сасаки Мікіро підкреслив: «Незалежно від того, озирався він на минуле чи заглядав у майбутнє, Накахара вже з юності втратив “надію”, і все ж вижив. Можна сказати, саме у цьому й була сила цього поета» (2016, с. 252).

Отже, зображення Накахари Чюї як соціально-вигнанця або «проклятого поета» зумовлене бурхливими часами, у які він жив.

Підсумовуючи, зазначимо, що стиль Накахари Чюї спирається на авангардні, зокрема дадаїстичні, експерименти, поезію романтиків-парнасців і традиції французького символізму. При цьому поета не можна приписати до якоїсь однієї поетичної школи — він радше перебуває поза літературними течіями. Не можна також сказати, що його творчість загнана лише в межі європейського модернізму. Починаючи свій творчий шлях із традиційних жанрів, Чюя поступово ознайомлювався з різними західними поетичними школами й майстрами слова, але водночас не відмовлявся від рідних традицій, і подібно до Такахаші Шінкічі, який з'єднав до купи ідеї дада і дзен-буддизму, Чюя влітає в тканину західних форм прийому японської поезики. Його поезію можна зобразити як алегорію тогочасного конфлікту між вестернізацією та збереженням старих устоїв.

Хоча ім'я Накахари не є одним із найгучніших у Японії, назву його найвідомішого вірша 「汚れっちまった悲しみに」 («Заплямований смуток») знають більшість японців. Про нього написано більше критики, ніж про будь-якого іншого японського поета, і його творчість є предметом тривалих та гострих наукових дискусій. Чюя поступово завойовує ще більшу увагу й у західних дослідників, але через брак зацікавлених, кваліфікованих перекладачів його творчість і досі залишається недостатньо вивченою.

Покликання

- Долин, А. (2008). *Японская поэзия Серебряного века: Танка, хайку, киндайси*. Азбука-классика.
- Мощняга, П. (2006). *Японская авангардная поэзия 20-х годов XX века*. <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/SCIENTIFICARTICLES/2006/Moshnjaga>
- Третьяков, А., Третьякова, М. (2016). *Накахара Тюя (1907–1937) — «Японский Рэмбо» и поэт равновесия*. <http://reading-hall.ru/publication.php?id=16421>
- Keene, D. (1983). *Dawn to the West. 4. Poetry, drama and criticism*. Columbia University Press.
- Kin-Pong, Au J. (2017). *The Influence of Arthur Rimbaud on Dai Wang Shu and Nakahara Chūya's Poetry — The Construction of their Poetic Decadent World*. <https://doi.org/10.22492/ijl.6.1.01>
- Lamont-Brown, R. (2014). *The Poems of Nakahara Chuya*. <https://www.thefreelibrary.com/The+Poems+of+Nakahara+Chuya-a016512909>
- Mackintosh, P., Sugiyama, M. (1993). *The Poems of Nakahara Chuya*. Gracewing.
- Nakahara, C., and Beville, R. (2002). *Poems of the Goat*. American Book Company.
- Nagle, C. (2013). *Biography of Chuya Nakahara*. <https://doi:10.1353/ccr.2013.0008>
- 大岡昇平. (2000). 中原中也詩集. 東京都: 岩波文庫.
- 佐々木 幹郎. (2016). 『汚れっちまった悲しみに』 中原中也詩集. 東京都: 株式会社KADOKAWA.

References (translated and transliterated)

- Dolin, A. (2008). *Yaponskaya poeziya Serebryanogo veka: Tanka, khayku, kindaysi [The Silver Age of Japanese Poetry: Tanka, haiku, kindaiishi]*. Azbuka-klassika.

- Keene, D. (1983). *Dawn to the West. 4. Poetry, drama and criticism*. Columbia University Press.
- Kin-Pong, Au J. (2017). *The Influence of Arthur Rimbaud on Dai Wang Shu and Nakahara Chūya's Poetry — The Construction of their Poetic Decadent World*. <https://doi.org/10.22492/ijl.6.1.01>
- Lamont-Brown, R. (2014). *The Poems of Nakahara Chuya*. <https://www.thefreelibrary.com/The+Poems+of+Nakahara+Chuya.-a016512909>
- Mackintosh, P., & Sugiyama, M. (1993). *The Poems of Nakahara Chuya*. Gracewing.
- Moshnyaga, P. (2006). *Yaponskaya avangardnaya poeziya 20-kh godov XX veka [Japanese avant-garde poetry of the 20s of the twentieth century]*. <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/SCI-ENTIFICARTICLES/2006/Moshnjaga>
- Nakahara, C., & Beville, R. (2002). *Poems of the Goat*. American Book Company.
- Nagle, C. (2013). *Biography of Chuya Nakahara*. <https://doi:10.1353/ccr.2013.0008>
- Ōoka, S. (2000). *Nakahara Chūya shishū [Nakahara Chūya's poetry anthology]*. Iwanami bunko.
- Sasaki, M. (2016). "Yogorechimatta kanashimi ni" *Nakahara Chūya shishū [For The Tainted Sorrow" Nakahara Chūya's poetry anthology]*. Kabushikigaisha KADOKAWA.
- Tretyakov, A., & Tretyakova, M. (2016). *Nakahara Tyuya (1907–1937) — "Yaponskiy Rembo" i poet ravnovesiya [Nakahara Chūya (1907–1937) — "Japanese Rimbaud" and poet of equilibrium]*. <http://reading-hall.ru/publication.php?id=16421>.

JAPANESE TRADITION AND WESTERN INNOVATION IN THE WORK OF NAKAHARA CHŪYA

Dmytro Moskalov

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

Anastasiia Yozhykova

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

The subject of the study is the poetics of the Japanese poet Nakahara Chūya. The relevance of the study is due to the fact that there is very little research on the poet's oeuvre in general, and in Ukrainian Japanese studies there is none at all. And despite the fact that Nakahara Chūya is one of the key figures of the Japanese avant-garde in the early twentieth century, there is no edition of translations into Ukrainian, just as there is not a single publication in Russian, except for a few amateur translations on the Internet. The novelty is due to an attempt to fill the gap and to present a number of translations of key texts by Nakahara Chūya into Ukrainian, as well as to present the translations of studies devoted to Chūya's oeuvre, taking into account a lack of commentary materials. The interest in the poet is due to the fact that despite a rather limited period of his creative activity (only one collection of works during his lifetime) Nakahara Chūya absorbed the current trends of Western modernism and combined them with the Japanese poetic tradition — this is a problem that our article is devoted to. The aim of the study is to show how traditional Japanese poetics with its norms constituted as far back as the 9th – 10th centuries was able to go beyond the limits of constraint in form and content, particularly under the influence of avant-garde experiments of Dada. The study revealed that the cultural and social processes, which Western avant-garde artists reacted to by absurdism, violation of the form, an attempt to go beyond the word order, destruction the image, abandoning mimetic principles of art, is a trend inherent not only in the Western tragic worldview of the late 19th — early 20th centuries, but it is also intrinsic to Japanese art as well. A feature of Nakahara Chūya's artistic practice is interweaving methods of traditional Japanese poetics to the Western forms, and thus his poetry may be described as allegory of the conflict between westernization and preservation of old foundations.

Keywords: Japan poetry; Nakahara Chūya; Dada; avant-garde.

Стаття надійшла до редколегії 22.11.2019