

Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ВОЗНЮК ГАННА АНАТОЛІЇВНА**

УДК 821.521

**ДИСЕРТАЦІЯ**

ПОЕТИЧНА СПАДЩИНА ЙОСАНО АКІКО:  
ПРОБЛЕМИ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВА

10.01.04 – література зарубіжних країн

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата філологічних наук*

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  
\_\_\_\_\_, *Г. А. Вознюк*

Науковий керівник – *Бондаренко Іван Петрович*, доктор філологічних наук,  
*професор*

Київ – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Вознюк Г. А. Поетична спадщина Йосано Акіко: проблеми традиції та новаторства.** – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.04 – література зарубіжних країн (японська література). – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2021.

*Актуальність теми* дисертаційної роботи зумовлена потребою в дослідженні творчого доробку видатної японської поетеси Йосано Акіко (1878–1942), зокрема комплексному аналізу найважливішої з огляду на її вплив на літературний процес в Японії першої половини ХХ ст. збірки поезії жанру танка «Скуйовджене волосся» («Мідарегами», 1901 р.). Робота є актуальною через відсутність у вітчизняній науці ґрунтовних досліджень із цієї проблематики. Попри наявність певної кількості зарубіжних наукових розвідок, важливим залишається питання ролі поетичної творчості Йосано Акіко в японській романтичній течії. Детального аналізу варті також як новаторські поетичні прийоми, так і методи збереження традиційної японської поетичної естетики, якими послуговувалася поетеса, створюючи якісно нову поезію.

Наукова новизна проведеного дослідження полягає в тому, що *вперше в українському сходознавстві*:

- здійснено ґрунтовний аналіз раннього періоду творчості видатної японської поетеси першої половини ХХ ст. Йосано Акіко та визначена її роль в історії оновлення традиційного японського поетичного жанру танка;
- окреслено і простежено, які саме з традиційних положень японського поетичного канону були збережені або відкинуті поетесою;
- було детально описано новаторські для традиційної японської поезії жанру танка прийоми і художньо-стилістичні засоби, якими послуговувалася Йосано Акіко.

Вперше було детально проаналізовано особливості ідіостилю Йосано Акіко на матеріалі її знакової дебютної збірки поезій жанру танка «Скуйовджене

волосся». Для виконання цього завдання було здійснено перший повним переклад збірки (399 віршів) українською мовою.

*Набули подальшого розвитку* дослідження японського романтичного напрямку в літературі, зокрема порівняння характерних його рис з відповідними течіями в літературах країн Європи.

*Практичне значення дисертації* полягає в можливості подальшого використання результатів дослідження в розробці навчальних курсів з історії японської літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст., а також укладанні підручників, посібників та антологій із цієї тематики. Окрім того, запропоновано перший повний переклад дебютної поетичної збірки Йосано Акіко «Скуйовжене волосся» українською мовою, який заплановано надрукувати в майбутньому з відповідними коментарями та передмовою.

Здійснений у дисертації аналіз творчості Йосано Акіко дозволяє розкрити виняткову роль поетеси в процесі реформування та оновлення класичного японського поетичного жанру танка наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., а також продемонструвати нерозривний зв'язок її творчості з романтичною течією, яка була на той час в Японії на піку свого розквіту. Соціальною передумовою появи постаті, подібної Йосано Акіко в японській літературі, стала революція Мейджі (1868 р.), після якої консервативне японське суспільство перебувало в процесі переосмислення всіх сформованих століттями засад у багатьох галузях громадського життя.

Відповідно до висунутих завдань наукового дослідження в дисертаційній роботі були застосовані сучасні теоретичні й історико-літературні підходи та методи до комплексного вивчення творчого спадку однієї з найвідоміших японських поетес першої половини ХХ ст.

Робота складається з трьох розділів. У *Розділі I «Романтизм та японська жіноча поезія початку ХХ ст.»* було докладно розглянуто історію зародження, становлення, естетичне підґрунтя японського романтизму та роль і місце творчості поетеси в цій літературній течії. Поезія Йосано Акіко стала своєрідним маніфестом романтичної течії в літературі, оскільки втілювала всі головні ідеї

японських романтиків. Образ ліричної героїні Акіко – це образ молодої жінки, якій вдалося позбутися практично всіх нав'язаних соціумом конфуціанських умовностей та заборон.

У розділі проаналізовано процес становлення Йосано Акіко як поетеси, чия постать стала знаковою для японської літератури. Було наведено приклади реакції критиків-сучасників поетеси на публікацію її дебютної збірки «Скуйовджене волосся», які яскраво продемонстрували, наскільки глибоко ця збірка сколихнула консервативне японське суспільство початку ХХ століття.

У процесі наукового дослідження було ретельно проаналізовано стан жанру танка наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., а також творчі здобутки окремих провідних поетів цієї доби. Встановлено, що основними тенденціями в процесі розвитку жанру стало оновлення тематики віршів, перехід до сучасної розмовної японської мови та авторський індивідуалізм. Саме збірка «Скуйовджене волосся» створила важливі передумови для подальшого відродження та оновлення найбільш притаманного для жіночої поетичної творчості японського жанру танка. Цьому сприяли індивідуалізм та експресивність, які Йосано Акіко привнесла в традиційну японську поезію. При цьому поетеса створювала досить відверті еротичні образи, які йшли в розріз із нормами моралі тогочасного японського суспільства та поетичним каноном жанру.

У Розділі ІІ «Традиція в поетичній творчості Йосано Акіко» було детально проаналізовано тісний зв'язок творчості Йосано Акіко з японською поетичною традицією та встановлено, що поетеса послідовно дотримувалася у своїх віршах традиційної естетичної концепції *юген* (幽玄) – «таємничої краси», «незбагненої привабливості». У її творчості ця концепція проявлялася передусім у свідомому нехтуванні загальноприйнятими правилами синтаксису і частому опусканні слів, що надавало віршам особливої таємничості та глибини, даючи волю фантазії читача. Активно застосовуючи естетичну концепцію *юген* у своїй поезії й утримуючи в такий спосіб міцний зв'язок із класичною поетичною традицією японської літератури, поетесі вдалося долучити читачів її віршів до почуттів та

образів, що міцно укорінилися у свідомості японського народу. Окрім того, встановлено, що Йосано Акіко не нехтувала використанням традиційно прийнятих японським поетичним каноном тем, а також традиційних художньо-стилістичних прийомів. Проте вона повністю уникала тих із них, яким була притаманна клішованість.

Окрема увага в роботі приділена символізму кольору в дебютній поетичній збірці поетеси «Скуйовджене волосся», зокрема було детально розглянуто систему кольорів-символів збірки та виділено три найважливіші кольори: білий (白 – «*широ*»), червоний (紅 – «*бені/ака*») і фіолетовий (紫 – «*мурасакі*»), за допомогою яких поетесі вдалося яскраво змалювати одвічну боротьбу між пристрастями людської душі та її непорочністю.

Було також доведено суттєвий вплив роману Мурасакі Шікібу «Повість про принца Генджі» на поетичну спадщину Йосано Акіко. У ході дослідження було виявлено низку ремінісценцій та алюзій на цей роман у збірці «Скуйовджене волосся». З метою створення квазіісторичного тла, подібного до епохи написання роману, поетеса активно використовувала у своїх віршах характерні для роману Мурасакі Шікібу реалії і поняття.

Важливе місце в збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» відведено релігії. У ході дослідження визначено походження релігійних мотивів у дебютній збірці поетеси, що яскраво демонструють ті процеси, які відбувалися в японській культурі та суспільстві доби Мейджі. Поряд із такими традиційними для Японії релігіями, як буддизм і синтоїзм, з'являється характерна для Заходу християнська традиція, а водночас із засвоєнням історії розвитку західної думки проявляється цікавість до античних образів.

У Розділі III «Новаторство в поезії Йосано Акіко» були встановлені й описані головні ознаки новаторського підходу Йосано Акіко до поетичної творчості. Так, дебютна збірка Йосано Акіко, яка була опублікована в розпал дискусії про доцільність оголеної натури в живописі (裸体画論争 – «*ратайка ронсо*»), часто критикувалася за надмірний еротизм. Проте, поетеса цілком свідомо кидала виклик консервативному японському суспільству. У розділі було

визначено основні джерела еротизму поезії Йосано Акіко і його естетичне підґрунтя, а також проаналізовано низку еротичних образів збірки «Скуйовджене волосся». У ході дослідження було виявлено, що натхненням для Йосано Акіко слугували твори її сучасників, зокрема поетів Шімадзакі Тосона (1872–1843) та Ішікави Такубоку (1886–1912), поетів-романтиків «Спілки нової поезії», художників спілки «Білий кінь», а також деяких майстрів живопису Заходу.

У дебютній збірці поетеси присутні такі характерні для європейського романтизму риси, як увага до фольклорного матеріалу, ідеалізм і містичність, зображення нерозривного зв'язку людини і природи тощо. Найголовнішим романтичним образом збірки «Скуйовджене волосся» було визначено образ «країни весни». Було також зазначено, що образ ліричної героїні збірки майже повністю збігається з постаттю самої поетеси, і значна частина її віршів є автобіографічними. У ході роботи також розглянуто особливості персонажів, зокрема виділено особливості образу ліричної героїні в дебютній роботі поетеси. Визначено відповідні джерела появи цих персонажів.

Окрему увагу в дисертаційній роботі приділено ідіостилю поетеси і труднощам адекватної інтерпретації деяких віршів, які зумовлені особливостями авторської граматики і відмінностями семантики однакових слів у різних віршах. Було визначено, що певні проблеми для сприйняття віршів поетеси створюють також складний біографічний підтекст її творів, вживання різноманітних прізвиськ; символізм та опускання дійових осіб. Саме ці елементи сформували унікальний ідіолект поетеси.

Доволі перспективними в науковому плані можна вважати подальші дослідження пізнішої творчості Йосано Акіко з метою відслідковування процесу еволюції стилю поетеси.

**Ключові слова:** Йосано Акіко, «Скуйовджене волосся», поетичний жанр танка, японський романтизм, естетична категорія «юген», еротизм, «країна весни», релігійні мотиви, «Повість про принца Генджі».

## SUMMARY

**Vozniuk Hanna. Yosano Akiko's Poetic Heritage: Problems of Tradition and Innovation.** – Qualifying scientific work published as a manuscript.

Candidate of Philological Sciences thesis in specialty 10.01.04 “The foreign literature (Japanese literature)”. – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 2021.

*The dissertation is relevant* due to the need to study the creative work of the famous Japanese poetess Yosano Akiko (1878-1942), in particular the need for a comprehensive analysis of the most important, according to its impact on the literary process in Japan in the first half of 20<sup>th</sup> century, collection of poetry of the tanka genre "The Tangled hair" ("Midaregami", 1901). The work is relevant due to the lack of thorough research on this issue in domestic science. Despite a certain amount of foreign scientific studies, the question of the role of Yosano Akiko's poetic work in the Japanese romantic movement remains essential. Both innovative poetic techniques and methods of preserving the traditional Japanese poetic aesthetics, which the poetess used to create qualitatively new poetry, are also worth a detailed analysis.

The scientific novelty of the study is that *for the first time in Ukrainian oriental studies*:

- a thorough analysis of the early creative period of the outstanding Japanese poetess of the first half of the 20<sup>th</sup> century Yosano Akiko and her role in the history of the renewal of the traditional Japanese poetic genre tanka genre was carried through;
- one outlined and traced which of the traditional provisions of the Japanese poetic canon were preserved or rejected by the poet;
- Yosano Akiko's innovative techniques, artistic and stylistic means which were new for the traditional Japanese poetry of the tanka genre, were described in detail.

For the first time, the features of Yosano Akiko's idiosyncrasy were analyzed in detail on the basis of her iconic debut collection of poems of the tanka genre "The Tangled hair". The first complete translation of the collection (399 poems) into the Ukrainian language was made to accomplish this.

The study of the Japanese romantic movement in literature was further developed. In particular, the comparison of its features with the corresponding elements in European countries' literatures was provided.

*The dissertation's practical significance* lies in the possibility of further use of research results in the development of training courses on the history of Japanese literature of the late 19<sup>th</sup> - early 20<sup>th</sup> century, as well as the compilation of textbooks, manuals and anthologies on this topic. Also, the first complete translation of Yosano Akiko's debut poetry collection "The Tangled Hair" into Ukrainian was proposed. It is planned to be published in the future with relevant comments and a preface.

The analysis of Yosano Akiko's work in the dissertation reveals the poetess's unique role in the process of reforming and renewing the classical Japanese poetic tanka genre in the late 19<sup>th</sup> - early 20<sup>th</sup> centuries. It also demonstrates the inextricable link between her work and the romantic movement that was at its peak in Japan at the time. The social precondition for the emergence of a figure like Yosano Akiko in Japanese literature was the Meiji Revolution (1868), after which conservative Japanese society was in the process of rethinking all the centuries-old principles in many spheres of public life.

In accordance with the dissertation's research tasks, modern theoretical and historical-literary approaches and methods to the comprehensive study of the creative heritage of one of the most famous Japanese poetesses of the first half of the 20<sup>th</sup> century were used.

The work consists of three sections. *In Chapter I "The Romanticism and the Japanese women's poetry of the early 20<sup>th</sup> century."* the history of the origin, formation, the aesthetic basis of Japanese romanticism and the role and place of the poet's work in this literary movement were considered in detail. Yosano Akiko's poetry became a manifesto of the romantic trend in literature, as it embodied all the main ideas of the Japanese romantics. Akiko's lyrical heroine image is the image of a young woman who managed to get rid of almost all the Confucian conventions and prohibitions imposed by society.



The process of Yosano Akiko's formation as a poetess, whose figure has become iconic in Japanese literature, is analyzed in the chapter. The examples of the reaction of critics-contemporaries of the poetess to the publication of her debut collection "The Tangled Hair," which demonstrated how deeply this collection shocked the conservative Japanese society of the early 20<sup>th</sup> century, were given as well.

In the process of scientific research, the state of the tanka genre at the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries and the creative achievements of some leading poets of this period were carefully analyzed. It demonstrated that the main trends in the development of the genre were the renewal of the theme of poems, the transition to modern spoken Japanese, and the author's individualism. It was "The Tangled Hair" collection that created essential preconditions for the further revival and renewal of the most typical for women's poetry Japanese tanka genre. This was facilitated by the individualism and expressiveness that Yosano Akiko brought to traditional Japanese poetry. At the same time, the poetess created quite frank erotic images that went against the moral norms of Japanese society of that time and the poetic canon of the genre.

*Chapter II "The Tradition in the poetic work of Yosano Akiko"* analyzed in detail the close connection between the work of Yosano Akiko and the Japanese poetic tradition and found that the poet consistently adhered to the traditional aesthetic concept of yugen (幽玄) - "mysterious beauty", "mysterious attractiveness" - in her poems. In Akiko's work, this concept was manifested primarily in the conscious disregard for the generally accepted rules of syntax and the frequent omission of words, which gave the poems a unique mystery and depth, giving free rein to the imagination of the reader. Actively applying the aesthetic concept of yugen in her poetry and thus maintaining a solid connection with the classical poetic tradition of Japanese literature, the poetess managed to engage readers of her poems in feelings and images firmly rooted in the minds of the Japanese people. In addition, it was found that Yosano Akiko did not neglect the use of traditionally accepted themes of the Japanese poetic canon, as well as traditional artistic and stylistic devices. However, she completely avoided those of them, which included clichés.

Special attention is paid to the symbolism of color in Akiko's "The Tangled Hair" debut poetry collection. In particular, the system of colors-symbols of the collection was considered in detail, and the three most important colors were highlighted: white (白 – "shiro"), red (紅 – "beni/aka"). ) and purple (紫 - "murasaki"), with which the poetess was able to vividly depict the eternal struggle between the passions of the human soul and its innocence.

The significant influence of Murasaki Shikibu's novel "The Tale of Prince Genji" on Yosano Akiko's poetic heritage has also been proven. The study revealed several reminiscences and allusions to this novel in "The Tangled Hair" collection. To create a quasi-historical background, similar to the period when the book was written, the poetess actively used Murasaki Shikibu's novel's realities and concepts in her poems.

An important place in Yosano Akiko's "The Tangled Hair" collection is given to religion. The study identified the origin of religious motives in the poetess's debut collection, which demonstrates the processes that took place in Japanese culture and society of the Meiji period. Along with such traditional Japanese religions as Buddhism and Shinto, there are Christian tradition features of the West. Simultaneously, with the assimilation of Western thought history in Japan, there is an interest in ancient images.

*Chapter III, "The Innovation in Yosano Akiko's Poetry,"* identified and described the main features of Yosano Akiko's innovative approach to poetry. For example, Yosano Akiko's debut collection, which was published during a debate about the appropriateness of nudity in painting (裸体画論争 - "ratayka ronso"), was often criticized for excessive eroticism. However, the poetess quite deliberately challenged conservative Japanese society. The chapter identified the primary sources of eroticism in Yosano Akiko's poetry and its aesthetic basis and analyzed a number of erotic images in "The Tangled Hair" collection. The study found that Yosano Akiko was inspired by her contemporaries' works, including the poets Shimazaki Toson (1872-1843) and Ishikawa Takuboku (1886-1912), the romantic poets of "The New Poetry Society", and the artists of "The White Horse Society" as well as some masters of Western painting.

The poetess's debut collection includes such features of European romanticism as attention to folklore material, idealism and mysticism, the image of the inseparable

connection between man and nature, etc. The image of the "country of spring" was defined as the most crucial romantic image of "The Tangled Hair" collection. It was also noted that the image of the lyrical heroine of the collection almost entirely coincides with the figure of the poetess herself, and a significant part of her poems are autobiographical. In the course of the work, the peculiarities of the characters are also considered. In particular, the features of the lyrical heroine's image in the poetess's debut work were singled out. The relevant sources of the characters' images were identified as well.

Particular attention in the dissertation is paid to the poet's idiosyncrasy and the difficulties of adequate interpretation of some poems due to the peculiarities of the author's grammar and differences in the semantics of the same words in different poems. It was determined that specific problems for the perception of Akiko's poems' also are caused by the complex biographical subtext of her works, the use of various nicknames, symbolism, and omission of actors. It is these elements that formed the poetess's unique idiolect.

Further studies of Yosano Akiko's later work to trace the poet's style's evolution can be considered quite promising in scientific terms.

**Key words:** Yosano Akiko, "The Tangled Hair", poetic *tanka* genre, Japanese romanticism, the aesthetic category of "*yugen*", eroticism, "spring country", religious motives, "The Tale of Genji".

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Вознюк Г. А. Фундаментальні засади поезики Йосано Акіко. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Вип. 14. Одеса: МГУ, 2015. С. 58–62.
2. Вознюк Г. А. Еротизм у поезії Йосано Акіко. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Східні мови та літератури*. № 1 (22). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2016 р. С. 38–43.

### Статті у закордонних наукових фахових виданнях:

3. Вознюк Г. А. Влияние романа Мурасаки Сикибу «Повесть о принце Гендзи» на поэтическое наследие Йосано Акико. *Новый университет*. № 3 (60). Йошкар-Ола, 2016. С. 22–26.
4. Vozniuk H. Buddhist and Shinto influences on Yosano Akiko's «The Tangled Hair» poetry collection. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII (71), Issue: 240, 2020. P. 62–64. URL: <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2020-240VIII71-14>

### Інші публікації

5. Вознюк Г. А. Символізм кольору в поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся». Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 27–28 листопада 2015 року. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 46–49.
6. Вознюк Г. А. Вплив роману Мурасаки Шікібу «Генджі моногатарі» на поетичну спадщину Йосано Акіко. *Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку: Міжнародна науково-практична конференція*, м. Одеса, 29–30 січня 2016 року. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2016. С. 28–30.

7. Вознюк Г. А. Японська жіноча поезія кін. XIX – поч. XX сторіччя. *Молодий вчений*. № 9 (36). Київ, 2016. С. 215–219.
8. Вознюк Г. А. Образ «країни весни» в збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 12.1 (40). Київ, 2016. С. 298–301.
9. Вознюк Г. А. Сезонні слова «кіго» в поезії Йосано Акіко. *Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії* (м. Вінниця, 20–21 березня 2020 р.). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 19–23.
10. Вознюк Г. А. Романтична течія в японській літературі: естетичне підгрунття і представники. Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Одеса, 27–28 березня 2020 року. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 27–31.
11. Вознюк Г. А. Особливості поетичного ідіостилю Йосано Акіко. *Молодий вчений*. № 2 (78). Київ, 2020. С. 155–159.
12. Вознюк Г. А. Особливості образу ліричної героїні збірки Йосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 3 (79). Київ, 2020. С. 135–138.
13. Вознюк Г. А. Джерела походження персонажів збірки Йосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 4 (80). Київ, 2020. С. 183–187.
14. Вознюк Г. А. Традиційні японські художньо-стилістичні прийоми в поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 7 (83). Київ, 2020. С. 57–63.
15. Вознюк Г. А. Християнські мотиви в поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 9 (85). Київ, 2020. С. 37–40.

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	16
I. Романтизм і японська жіноча поезія початку XX ст. ....	27
1.1 Роль жінки в історії японської поезії .....	27
1.1.1 Основні тенденції жіночої поетичної творчості в період з XIII – до кінця XIX ст. ....	27
1.1.2. Роль жінки в японській літературі кінця XIX – початку XX ст. ....	31
1.1.2.1. Статус жінки в Японії кінця XIX – початку XX ст. ....	32
1.1.2.2. Особливості японської жіночої поезії кінця XIX – початку XX ст. ....	34
1.1.3. Феномен Йосано Акіко та її становлення як поетеси .....	38
1.1.4. Реакція критиків на публікацію збірки «Скуйовджене волосся» .....	45
1.2. Реформування традиційного поетичного жанру танка в Японії кінця XIX – початку XX ст. ....	50
1.2.1. Головні причини оновлення жанру танка .....	52
1.2.2. Внесок Очіай Наобумі, Йосано Теккана, Йосано Акіко та інших поетів «Спілки нової поезії» в розвиток жанру танка .....	55
1.2.3. Новаторська діяльність відомих японських поетів кінця XIX – початку XX ст. у реформаторському русі .....	63
1.2.4. Роль Масаоки Шікі та його послідовників у формуванні новаторського підходу до жанру танка .....	67
1.3. Японський романтизм як нова літературна течія XX ст. ....	72
1.3.1. Романтизм в японській літературі кінця XIX – початку XX ст. ....	72
1.3.2. Історія зародження та становлення японського романтизму .....	74
1.3.3. Естетичне підґрунтя японського романтизму .....	79
Висновки до розділу I .....	86
II. Традиція в поетичній творчості Йосано Акіко .....	89
2.1. Традиційна тематика та естетизм збірки «Скуйовджене волосся» .....	90

2.2. Традиційні художньо-стилістичні засоби в поезії Йосано Акіко .....	96
2.3. Символіка кольорів у поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся».....	117
2.4. Вплив роману Мурасакі Шікібу «Повість про принца Генджі» на поетичну спадщину Йосано Акіко .....	130
2.5. Релігійні мотиви в поезії Йосано Акіко.....	141
2.5.1. Християнські елементи у віршах збірки «Скуйовджене волосся» ....	141
2.5.2. Образи античних богів у поезії Йосано Акіко .....	146
2.5.3. Буддійські та синтоїстські мотиви в збірці «Скуйовджене волосся»	151
Висновки до розділу II.....	158
III. Новаторство в поезії Йосано Акіко .....	161
3.1. Еротичні мотиви в поезії Йосано Акіко .....	161
3.1.1. Джерела еротизму та його естетика.....	162
3.1.2. Еротичні образи збірки «Скуйовджене волосся».....	167
3.2. Романтизм образу «країна весни» у збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся».....	172
3.3. Особливості образів персонажів збірки «Скуйовджене волосся» .....	178
3.3.1. Образ головного ліричного героя збірки «Скуйовджене волосся» ...	179
3.3.2. Характерні риси персонажів збірки «Скуйовджене волосся» та джерела їхнього походження .....	188
3.4. Особливості ідіостилю поезії Йосано Акіко .....	201
Висновки до розділу III .....	211
ВИСНОВКИ.....	214
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	223
ДОДАТОК.....	239
А) Переклад збірки Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» українською мовою	

## ВСТУП

Творчість Йосано Акіко (与謝野晶子, 1878–1942), зокрема її дебютна збірка під назвою «*Мідаретамі*» (『みだれ髪』 – «Скуйовджене волосся», 1901 р.), що налічує 399 віршів жанру *танка*, є однією з найяскравіших подій в історії японської літератури початку ХХ ст. Це один із перших жіночих голосів сучасної японської поезії.

Кінець ХІХ ст. став переломним моментом в історії Японії, її культурі та традиціях. Реставрація Мейджі (1868 р.) відкрила новий шлях до поєднання традиційного і європейського, що стало особливим феноменом японської культури. У 1890-х роках масове копіювання західних культурних здобутків зупинилося й почалося створення якісно нового японського культурного надбання на основі синтезу з найкращими ідеями Заходу.

Зміни торкнулися всіх сфер людського життя, зокрема й літератури. У цей час відбулося остаточне розмежування двох напрямів культури Нового часу. Традиціоналісти відроджували все національне, зокрема види традиційних ремесел і мистецтв, які були названі виявами «істинно японського духу» («*яматодамашій*»). Відбувалося поступове оновлення традиційних поетичних жанрів *хайку* й *танка*. Прихильники вестернізації, зі свого боку, прагнули вчитися в Заході, щоб створити передову сучасну культуру.

Статус літератури в суспільстві дуже змінився: відбувалася переоцінка функцій деяких жанрів, течій, цілих родів літератури. Створення сучасних газет і журналів у кінці ХІХ ст. призвело до розвитку критики й публіцистики, що відображала основні тенденції естетичної думки.

Вплив західної культури зумовив появу *романтичної течії* (ロマン主義運動 – «*романшюгі ундо*») в японській літературі. Попри безпосередній зв'язок японського романтизму зі своїм європейським аналогом, у Японії ця течія мала чималі відмінності. Романтизм став відображенням змін у духовному житті японської нації. Саме тому, у творчості японських романтиків відсутнє трагічне сприйняття дійсності, але наявні пошуки нових шляхів, прагнення до нових



вражень та бажання зробити внесок у реформування культури і свідомості нації. Культ почуття виник на зміну конфуціанському раціоналізму. Боротьба, на відміну від європейської літератури, спрямована в японському романтизмі не проти суспільства, а за його вдосконалення.

Романтизм перебував у своєму розквіті на момент виходу поетичної збірки «Скуйовджене волосся» авторства молоді поетеси – Йосано Акіко. Ця збірка сколихнула літературний світ Японії своєю пристрасністю, еротизмом, експресивністю, тісним зв'язком із поезією доби Хейан (794–1185). Вірші Акіко стали гімнами любові, мистецтву, молодості, весні та коханню, а понад усе – індивідуальності. На сьогодні ця збірка є найпопулярнішою серед її праць. Хоч сама поетеса вважала свої ранні вірші наслідуваннями, незрілими поезіями. Тому, коли її попросили відібрати найкращі, на її думку, вірші для окремої збірки, вона намагалася оминати «Скуйовджене волосся» і включила 14 поезій із цієї збірки лише на прохання видавця, виключно зважаючи на їхнє «історичне» значення.

Хоча цікавість дослідників до інших збірок поетеси стає дедалі сильнішою, з погляду історії літератури, збірка «Скуйовджене волосся» мала найбільший вплив на тодішню літературу, принісши індивідуалізм та пристрасть у традиційну поезію. Проте, варто зазначити, що це був лише початковий етап кар'єри поетеси.

Акіко брала участь у феміністичному русі, співпрацюючи з журналом «Сейто» (перший японський феміністичний літературний журнал), в якому публікувала свої есе, а також брала участь у створенні приватної школи «*Бунка гакуїн*», де вона вела літературний курс. Після своєї подорожі в Європу вона стала відомим коментатором на соціальні, політичні та освітні теми. Акіко опублікувала п'ятнадцять книжок есе та критичних статей, а також присвятила роки життя перекладу роману «*Генджі моногатарі*» («Повість про принца Генджі», XI ст.) на сучасну японську мову, зробивши два переклади, останній із яких – «*Шін-шін'яку Генджі моногатарі*» («Найновіший переклад Повісті про принца Генджі», 1938–1939 рр.) – популярний і досі. Вона також публікувала власні повісті, подорожні нотатки, а також оповідання для дітей, але, насамперед,

вона була поетесою, яка видала двадцять одну поетичну збірку, публікуючи їх інколи частіше, ніж одну на рік. Вона колись сказала своєму старшому сину: «Мої вірші – це мій щоденник». [119, с. 2] Серед найвідоміших збірок «*Мідаретамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.), «*Коогі*» («Маленьке віяло», 1904 р.), «*Коігоромо*» («Плащ кохання», 1905 р.; у співавторстві з Ямакава Томіко та Масуда Масако), «*Токонацу*» («Вічне літо», 1908 р.), «*Хіноторі*» («Фенікс», 1919 р.), «*Куса-но юме*» («Сни трави», 1922 р.), «*Кокоро-но енкей*» («Вид здалеку на пейзаж душі», 1928 р.) тощо.

Найбільш загадковою подією в житті поетеси є її втеча від батьків до Токіо, де вона й розпочала свою літературну кар'єру та вийшла заміж за Йосано Теккана. Невідомо, як освічена та вихована дівчина зважилася на таке. Проте, якщо докладно розглянути ранні роки її життя, то стає зрозуміло, які метаморфози в житті та характері призвели до такого рішення.

Останнє зібрання творів Йосано Акіко, що було надруковане, налічує близько двадцяти томів, але воно не є повним. Старший син поетеси заявляв, що твори Акіко друкувалися в такій великій кількості журналів і газет, що, очевидно, нікому ніколи не вдасться зібрати в одну збірку всі її праці.

Поетеса була заміжня за Йосано Текканом (1873–1935) – відомим на той час поетом, редактором літературного журналу «*Мьоджьо*» («Вранішня зірка»). Саме він надихнув її на серйозне заняття поезією. У шлюбі Йосано Акіко народила тринадцять дітей, одинадцять із яких дожили до дорослого віку.

У 1970-х роках Йошіда Сейічі, впливовий дослідник сучасної японської літератури, зауважував, що Йосано Акіко була поетесою романтичного стилю, і головною темою її віршів було кохання, а найкращі свої твори вона написала в молодості. Проте, ця теза не сприймається зараз яка така, яку можна визнавати. Завдяки таким відомим поетам-критикам, як Баба Акіко, Оока Макото та іншим, цінність пізніх поетичних збірок Йосано Акіко зараз визнана, хоча вони досі не досліджені достатньо.

Більшість досліджень творчості поетеси пов'язані зі збіркою романтичних *танка* «*Мідаретамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.). Приблизно через 15

років після смерті поетеси з'явилася фундаментальна праця Сатаке Кадзухіко «Дослідження антології «Скуйовджене волосся» й повний коментар до неї» («Дзенияку «Мідарегамі» кенкю», 1957 р.). Дослідник провів аналіз віршів збірки, а також навів пояснення авторитетних критиків – Йосано Теккана, Уеда Біна (1874–1916). Водночас поет і прозаїк Сато Харуо (1892–1964) зробив свій коментар до першої збірки Йосано Акіко – «Читаючи «Мідарегамі» («Мідарегамі» о йому», 1957 р.).

Системний аналіз збірки «Скуйовджене волосся» проводив також критик Одагірі Хідео, зокрема відомий його морфологічний аналіз віршів *танка* в праці «Повний індекс лексики зі збірки «Скуйовджене волосся» («Мідарегамі» годжі сосакуін», 1977 р.). Активні дослідження проводилися також Іцумі Кумі, яка надрукувала «Новий повний коментар до антології «Скуйовджене волосся» («Шін «Мідарегамі» дзенияку», 1996 р.). [139] У 1997 році вона також уклала збірку критичних статей різних авторів щодо поетичної антології «Мідарегамі» під назвою «Збірка статей про «Скуйовджене волосся» Йосано Акіко» («Йосано Акіко «Мідарегамі Іріе Харуюкі» сакухінрон шюсей»).

Іріе Харуюкі порівнював твори поетеси з класичними зразками минулого – поезією «Ман-йо-шю» («Збірка міриад листків», VIII ст.), «Кокін-вака-шю» («Збірка старих і нових японських пісень», 905–913 рр.), «Шін-кокін-вака-шю» («Нова збірка старих і нових японських пісень», 1205 р.), традиції яких вона переймала у своїй творчості. Дослідження збірок *танка* Йосано Акіко здійснив також поет і критик Кімата Осаму. Неабияке значення мала його участь у підготовці публікації «Повної збірки творів Йосано Акіко» у 20-ти томах («Тейхон Йосано Акіко дзенишю», 1979–1981 рр.), одного з найбільш системно організованих видань творів поетеси.

Відомими також є критичні статті японського літературознавця Шінма Ічіо, присвячені творчості Йосано Акіко, серед яких «“Скуйовджене волосся” Йосано Акіко» («Йосано Акіко-но Мідарегамі», 1972) [162], «Мокічі та Акіко» («Мокічі то Акіко», 1973) [160], а також його комплексне дослідження «Йосано Акіко» («Йосано Акіко», 1986). [161]

Тривалий час публікація матеріалів із сімейних архівів Їосано була заборонена родичами поетеси. Лише в 70-х роках ХХ ст. заборону було знято й японські філологи змогли докладно вивчити біографію поетеси. Саме тоді було опубліковано книги Масатомі Ойо «Кохання і вірші Акіко» («*Акіко-но кой то ші*», 1967 р.), Іцумі Кумі «Біографія Їосано Теккана й Акіко» («*Хьоден Їосано Теккан Акіко*», 1975) [141], Їосано Хікару «Спогади про Акіко й Теккана» («*Акіко то Хіроші но омоїде*», 1991).

Серед сучасних дослідників творчості поетеси варто виділити низку японських науковців: Кодама Акіко [153] та Како Мінако [147], які дослідили символізм кольору в поетичній збірці «Скуйовджене волосся»; Егуса Міцуко [137], яка зверталася до питання гендеру та еротизму у творчому доробку поетеси; Акаші Тошійо [133], дослідження якої торкалися питання релігії в дебютній збірці Акіко; Імай Кейко та Ічікава Чіхіро [136], які досліджували роль роману Мурасакі Шікібу «*Генджі моногатарі*» («Повість про принца Генджі», 1008 р.) у творчому доробку Їосано Акіко.

Серед найвідоміших американських науковців, які присвятили свої дослідження творчості поетеси, варто відзначити Джанін Бейчман та її книгу «*Embracing the firebird*» («Схопивши жар-птицю») [119], присвячену ранній творчості Їосано Акіко. Дослідниця докладно розглянула художньо-стилістичні особливості першої збірки поетеси – «*Мідарегамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.). Вона також зробила переклади вибраних із різних збірок віршів англійською мовою.

Інші дослідниці та перекладачі Їосано Акіко, Джейн Рейчхолд та Мачіко Кобаяші, зробили повний переклад збірки «*Мідарегамі*» англійською мовою. [126]

Серед українських дослідників творчості поетеси – О. В. Гаєвська, яка написала дисертацію на тему «Типологія неоромантизму Їосано Акіко, Лесі Українки та Уїли Кесер». [43]

Переклади поетичних творів Їосано Акіко російською мовою виконані відомими дослідниками В. М. Марковою, О. А. Доліним, О. М. Д'яконовою. [52]

Українські переклади вибраних творів зі збірки «Скуйовджене волосся» виконав відомий український перекладач Федоришин М. Ф., надрукувавши їх у журналі «Всесвіт» № 6, 1988 року. [57] Окремі твори поетеси перекладені відомим українським науковцем Бондаренком І. П. і включені до його антології японської жіночої поезії «Жага кохання». [53]

Варто зазначити, що увага науковців до творчої спадщини поетеси демонструє важливість її ролі в літературному процесі в Японії початку ХХ ст. Однак, на українських теренах творчий спадок поетеси залишається малодослідженим.

**Актуальність дослідження** полягає у відсутності у вітчизняній науці ґрунтовних досліджень, присвячених творчому доробку видатної японської поетеси Йосано Акіко, зокрема її найважливішої, з погляду ролі в літературному процесі Японії початку ХХ ст., збірки традиційних поезій жанру *танка* «*Мідарегамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.). Попри наявність певної кількості зарубіжних досліджень, актуальними залишаються питання ролі Йосано Акіко у японській романтичній течії. Докладного аналізу варті новаторські поетичні прийоми та методи збереження традиційної японської естетики, якими послуговувалася поетеса, створюючи якісно нову поезію.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах наукової теми № 11 БФ 044-01 «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самотність». Тема дисертаційної роботи затверджена на засіданні вченої ради Інституту філології (протокол №7 від 24 березня 2015 року).

**Мета дисертації** в ґрунтовному аналізі традиції та новаторства в поетичній спадщині Йосано Акіко, насамперед на матеріалі найвідомішої збірки її поезії жанру *танка* «*Мідарегамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.)

Для досягнення мети в дисертаційній роботі передбачається визначення таких завдань:

- розглянути історію зародження, становлення, естетичне підґрунтя японського романтизму та місце творчості поетеси в цій літературній течії;
- проаналізувати становище традиційного поетичного жанру танка в кінці XIX – на початку XX ст., а також досягнення «Спілки нової поезії» в реформуванні й оновленні жанру;
- осмислити феномен Йосано Акіко як революціонерки в галузі японської поезії та розглянути етапи її становлення як поетеси;
- виявити роль традиції в поетичній творчості Йосано Акіко та простежити аспекти, у яких японська поетична традиція послідовно нею дотримувалася;
- встановити й охарактеризувати основні форми новаторського підходу Йосано Акіко до поетичної творчості.

**Об'єктом** дослідження є ранній період творчості Йосано Акіко, який найяскравіше віддзеркалює традиційний та новаторський підходи поетеси до творчого процесу. Зокрема, йдеться про перші поетичні збірки Йосано Акіко: «Скуйовджене волосся» («*Мідаретамі*», 1901 р.), а також вибрані твори збірки «Плащ кохання» («*Коіторомо*», 1905 р. /у співавторстві з Ямакавою Томіко та Масудою Масако/).

**Предметом** дослідження є японський поетичний канон та нові підходи до поетичної творчості, якими послуговувалася Йосано Акіко.

Відповідно до сформульованої мети і завдань нами використовувалися описовий, біографічний, порівняльний, культурно-історичний **методи** наукового дослідження, а також метод літературно-критичного аналізу, що поєднувався із семантико-поетологічним аналізом відповідних поетичних творів відомої японської поетеси, та метод контент-аналізу. За допомогою культурно-історичного, а також порівняльного (літературно-компаративного) методу було здійснено аналіз творчості Йосано Акіко в контексті становлення та розвитку романтичної течії в японській літературі першої половини XX ст. в цілому. Застосування біографічного методу дозволило врахувати також низку екстралінгвістичних чинників: особливості характеру поетеси, її виховання та

культурні надбання, становлення Йосано Акіко як особи, що органічно поєднала у своїй творчості традиційний та новаторський підходи. Метод контент-аналізу застосовувався в дослідженні колоративів у дебютній збірці поетеси, з метою продемонструвати систему символів, вибудовану поетесою.

**Наукова новизна** проведеного дослідження полягає в тому, що:

- уперше в українському сходознавстві було проведено ґрунтовний аналіз раннього періоду творчості знакової японської письменниці Йосано Акіко та її ролі в історії розвитку традиційного японського поетичного жанру *танка*;
- було простежено, які з традиційних положень японського поетичного канону були збережені або відкинуті поетесою;
- було докладно описано новаторські, для традиційної японської поезії, прийоми, якими послуговувалася Йосано Акіко.

**Теоретичне значення** роботи вбачаємо у тому, що вона зробить внесок у комплексне описання японського романтизму, що дозволить виділити його особливі риси, а також спільні характеристики з відповідними течіями в літературах інших країн. Це, на нашу думку, сприятиме глибшому осмисленню особливостей японського літературного процесу загалом.

**Практичне значення** дисертації полягає в можливості подальшого використання результатів цього дослідження в розробці навчальних курсів з історії японської літератури кінця XIX – початку XX ст., а також укладанні підручників, посібників та антологій із цієї теми. Окрім того, нами запропоновано перший повний переклад дебютної поетичної збірки Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» українською мовою.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення та результати дослідження були представлені та обговорювалися на засіданнях кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії. Вони також були висвітлені в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових та науково-практичних конференціях, зокрема: Міжнародна науково-практична конференція: «Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук» (м. Одеса, 2015 р.); Восьма міжнародна науково-практична конференція «Керівництво науковою

роботою: завдання та перспективи» (м. Київ, 2016 р.); Міжнародна науково-практична конференція: «Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку» (м. Одеса, 2016 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція: «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» (м. Одеса, 2020 р.); Друга науково-практична конференція: «Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії» (м. Вінниця, 2020 р.).

**Публікації.** Результати дослідження представлені в 15 одноосібних публікаціях, що вийшли друком у 2015–2020 рр. За результатами дослідження опубліковано 15 наукових праць загальним обсягом 6,7 д.а. – 11 наукових статей (5,8 д.а.), у тому числі 2 у фахових виданнях і 2 – в іноземному науковому виданні, та 11 публікацій в інших виданнях та тез доповідей на наукових конференціях.

**Структура та обсяг дисертаційної роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатку.

У **вступі** було обґрунтовано актуальність теми дисертаційного дослідження, визначено мету, завдання, об'єкт та предмет дослідження, зазначено новизну та науково-практичне значення роботи, а також вказано методи дослідження.

У **Розділі I «Романтизм та японська жіноча поезія початку ХХ ст.»** ми докладно розглянули роль жінки в історії японської поезії, зокрема основні тенденції жіночої поетичної творчості кінця ХІІІ – початку ХХ ст. Ми приділили особливу увагу питанню статусу жінки в Японії кінця ХІХ – початку ХХ ст. як важливій передумові появи феномену Їосано Акіко в японській літературі творчості. Було докладно простежено процес становлення Їосано Акіко як поетеси, а також розглянуто реакцію критиків на публікацію дебютної збірки Їосано Акіко «Скуйовджене волосся».

У розділі також проаналізовано становище традиційного поетичного жанру *танка* в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., а також процес реформування жанру. Важливим питанням дослідження ми вважаємо внесок Очіай Наобумі (1861–1903), Їосано Теккана (1873–1935), Їосано Акіко та поетів «Спілки нової



поезії» в розвиток жанру, а також подальшу роль Масаока Шікі (1867–1902) та його послідовників у його реформуванні.

Ми також розглянули японський романтизм як нову літературну течію Японії початку ХХ ст.: історію його зародження та становлення, а також естетичне підґрунтя.

У **Розділі II «Традиція в поетичній творчості Йосано Акіко»** докладно проаналізовано питання дотримання поетесою неперервності з традиційною естетичною концепцією *«юген»* – «таємничою красою», «незбагненою привабливістю», а також часткового збереження традиційної для японського поетичного канону тематики віршів. Нами також було розглянуто питання використання Акіко традиційних японських поетичних прийомів.

Окрема увага була приділена символізму кольору в дебютній поетичній збірці Йосано Акіко *«Скуйовжене волосся»*, а також впливу роману Мурасакі Шікібу *«Повість про принца Генджі»* на літературну спадщину поетеси.

Ми також проаналізували релігійні мотиви, що з'являються в поезії Акіко, визначивши джерела походження християнських, античних, буддистських та синтоїстських образів у збірці *«Скуйовжене волосся»*.

У **Розділі III «Новаторство в поезії Йосано Акіко»** ми визначили джерела еротизму в збірці та його естетичне підґрунтя. Нами було також проаналізовано еротичні образи, які у ній з'являються.

Окрему увагу було приділено дослідженню ключовому романтичному образу збірки – «країні весни». Нами було розглянуто особливості образів персонажів збірки *«Скуйовжене волосся»*, зокрема образу ліричної героїні таїнших персонажів, визначено джерела їхньої появи. Ми також проаналізували особливості ідіостилю Йосано Акіко на матеріалі її дебютної збірки.

У **Висновках** зазначено результати проведеного дослідження, наведено висновки та рекомендації щодо використання одержаних результатів.

У **Додатках** подано авторський повний переклад збірки Йосано Акіко *«Скуйовжене волосся»* українською мовою.

Загальний обсяг дисертації – 322 сторінок. Основний текст складає 194 сторінки. Список використаних джерел становить 205 позицій.

## I. Романтизм і японська жіноча поезія початку XX ст.

### 1.1 Роль жінки в історії японської поезії

#### 1.1.1 Основні тенденції жіночої поетичної творчості в період з XIII – до кінця XIX ст.

Впродовж усієї історії японської літератури жінки не залишалися осторонь літературного процесу, а їхні твори часто ставали великими шедеврами, вагомість яких із часом лише зростала. Попри те, що більшістю японських письменників були чоловіки, перші відомі нам поетичні твори, створені жінками, з'являються вже в історико-міфологічних літописах доби Нара (710–794) – «Записи давніх діянь» («*Коджікі*», 712 р.) та «Аннали Японії» («*Ніхон-гі*», 720 р.). Перша японська поетична антологія «Збірка міріад листків» («*Ман-йо-шю*», 753–759 рр.) налічує імена понад 70-ти японських поетес із 561 представленою там автора, приблизно 30 імен японських поетес відомі нам серед 120 авторів поетичної антології «Збірка старих та нових японських пісень» («*Кокін-вакашю*», 905–913 рр.), жінками були близько чверті авторів збірки «По одному віршу ста поетів» («*Хякунін-ішшю*», 1235 р.). Перші жінки-поети, про чие життя відомо з історичних документів – імператриця Івано-хіме-но Окісакі (?/–347), Куро-хіме (сер. IV ст.), Сотоорі Ірацуме (пер. пол. V ст.), Нукада (630-690) та інші. [53, с. 8]

У період Хейан (794–1185) жінками були створені такі прозові літературні шедеври, як «Записки в узголів'ї» («*Макура-но соші*», кінець X – початок XI ст.) Сей Шьонагон, «Щоденник примарного життя» («*Катеро ніккі*», кінець X ст.) Мічіцуна-но хаха, «Щоденник Ідзумі Шікібу» («*Ідзумі Шікібу ніккі*», 1004 р.), роман «Повість про принца Генджі» («*Генджі моногатарі*», 1008 р.) Мурасаки Шікібу, який увійшов в історію світової літератури як перший роман та інші. [53, с. 18] Більшість названих прозових творів, зокрема «Повість про принца Генджі» та «Записки в узголів'ї», містили велику кількість поетичних вкраплень. Так, «Повість про принца Генджі» налічує приблизно 800 віршів *танка* (5-7-5-7-7), фольклорні пісні, алюзії та цитати з віршів відомих поетів. [10, с. 348]

Серед найвідоміших поетес епох Нара та Хейан – Отомо-но Саканое (пер. пол. VIII ст.), Оно-но Комачі (834–900), Ісе (877–938), Укон (пер. пол. X ст.), Мурасакі Шікібу (973–1019), Ідзумі Шікібу (978–1030), Акадзومه Емон (976–1041), Сагамі (1020–1060) та багато інших.

На той час великою популярністю користувалися поетичні змагання (歌合 わせ – «ута-авасе»), учасники яких складали вірші на задану тему. Жінки нерідко ставали переможницями цих змагань. Основною темою жіночої японської поезії того часу було «кохання». Поетеси описували всі його аспекти, включно з еротичними моментами, які найчастіше мали метафоричний вигляд. Відомий український дослідник та перекладач Бондаренко І. П. у своїй антології японської жіночої поезії «Жага кохання» наводить щодо цього вірші з антології «Ман-йо-шю» («Збірка міриад листків», VIII ст.):

もの おも あさつゆ あ みひと きみ  
かにかくに物は思はじ朝露の我が身一つは君がまにまに

(Невідомий автор, «Ман-йо-шю», № 2691)

Чи так, чи ні? –  
Вагатись безтолково!  
Тобі дарую тіло я своє,  
Адже воно –  
Що та роса ранкова!

[53, с. 13]

ひと み こと ゆめ われ こよひいた やとじめ  
人の見て言とがめせぬ夢に我れ今夜至らむ屋戸閉すなゆめ

(Невідомий автор, «Ман-йо-шю», № 2912)

Аби не дорікали мені люди,  
До тебе уві сні  
Вночі прийду.  
Не замикай свою хатинку,  
Любий!

Хоч імена авторок і не збереглися дотепер, із тематики та способу висловлення думок очевидним стає те, що вірші написані жінками. [53, с. 14]

Відомий російський дослідник Долін О. А. стверджує, що любовна лірика використовувалася, переважно, з практичною метою: слугувала засобом листування між закоханими. [58] Як зауважує Мещеряков О. М., листування – це одна з найважливіших форм існування письменності в Японії у Х столітті. Проте, особливу увагу варто приділити саме любовному листуванню. Йому також були притаманні певні правила укладання та етикетний спосіб вираження емоцій, однак автори листів мали більшу свободу, ніж під час ділового листування, де зазвичай використовувалася китайська мова. Цікаво, що в листуванні між закоханими відбувалося нехтування соціальним статусом, а його місце натомість займало протиставлення двох статей. [76, с. 139]

Загалом, активне поширення грамотності в Японії розпочалося ще в ІХ столітті. За одне століття із часу винаходу японської складової абетки «кана», створення якої приписують поету та майстру каліграфії Кукаю (Кобо Дайші, 774–835), було написано та розповсюджено в списках сотні повістей «*моногатарі*» й щоденників «*ніккі*», а також тисячі віршів. Як зауважує Бондаренко І. П. у своїй антології жіночої поезії, саме завдяки жінкам-письменницям ІХ–Х ст. зародилася японська популярна література. [53, с. 18] Щодо поезії, то багато віршів увійшли в ліричні щоденники *ніккі*, як, наприклад, щоденник Ідзумі Шікібу чи Мурасакі Шікібу. Пізніше, вже в епоху Камакура з'явилася «Непрохана повість» авторства Нідзьо, яка також налічує понад 300 віршів. [53, с. 19]

Попри велику кількість талановитих письменниць, що творили в епоху Хейан, ми не можемо не згадати головні перепони, що стояли на шляху їхньої творчості. Ці перепони були, насамперед, пов'язані з усталеними культурними особливостями Японії, традиціями та позицією жінки в суспільстві. Патріархальний лад, який панував у Японії, диктував свої умови життя жінки. Так, жінка не мала права вивчати ієрогліфіку, яка на той час уже поширилася на теренах Японії. Ієрогліфіка вважалася виключно чоловічим привілеєм і мала назву «*отоко-моджі*» («чоловічі літери»), тоді як новостворена японська складова абетка «*кана*» була виключно жіночою. Справою жінок була музика,

танці та написання віршів, тому про отримання освіти поза цими предметами не йшлося. [75, с. 192]

Описуючи ситуацію, що склалася, авторка роману *«Генджі моногатарі»* Мурасакі Шікібу у своєму щоденнику *«Мурасакі Шікібу ніккі»* писала: «Коли мій старший брат був хлопчиком, його вчили читати «Китайські історичні хроніки». Я слухала сидячи поряд із ним, і вчилася напрочуд швидко, тоді як він часто читав повільно чи забував. Тато, якого захоплювала наука, шкодував, що я не була сином...». [127]

Відомий дослідник-сходознавець Мещеряков О. М. у своїй книзі *«Древняя Япония: культура и текст»*, звертаючись до місця жінки в літературному процесі епохи Хейан, наголошує на тому, що жінки, які писали вірші в цей період, демонстрували набагато більшу свободу стилю, ніж чоловіки. Проте, відступи від канону вважалися недопустимими, тому жінки не брали участі в створенні поетичних трактатів. Чоловіки ж, які суворо дотримувалися загальноприйнятих норм, вважалися на той час кращими поетами. [76, с. 139]

Про становище жінок у літературній спільноті Мещеряков О. М. пише таке: «Жіноча половина літературного класу рівнялася на чоловічу – з неї були виключені вищі й нижчі представниці стану. Належність до літературного класу мали лише ті аристократки, які хоча б деякий час служили придворними дамами (*«ньообо»*). На практиці це означало доньок чиновників, які займали посади керівників провінцій. Багато з них походили з родин із вираженими літературними схильностями». [76, с. 139]

В епоху Середньовіччя, зокрема в добу Камакура (1185–1333 рр.) та Муромачі (1336–1573 рр.), жіночі імена з'являються в поетичних збірках *«Нова збірка давніх та сучасних японських пісень»* (*«Шінкокін-вака-шю»*, 1205 р.), *«Цукубська збірка»* (*«Цукуба-шю»*, 1357), *«Нове продовження збірки старих і нових японських пісень»* (*«Шіншьюку-кокін-вака-шю»*, 1438 р.). Серед відомих поетес цього періоду: Нідзьо-ін-но Санукі (1141–1217), Шьокуші (Шікіші) Найшінно (1153–1201), Кенреймон-ін Укьо-но Дайбу (1155–1233), Тошінарі-но (Шюндзей-но) Мусуме (1170-1254), Ейфукумон-ін (1271–1342) та інші. [53, с. 12]

Однак, цей період є набагато менш продуктивним для жінок-письменниць, ніж попередні. Тоді жінкам вдалося яскраво проявити себе в прозових (*моногатарі, ніккі, дзуйхіцу*) та поетичних жанрах (*танка, хайку*). Жанр *рента* («нанизані пісні») – колективна поезія, яка набула популярності у XIII–XVI столітті, стала винятком. Бондаренко І. П. у своїй антології жіночої поезії «Жага кохання», зауважує, що можливою причиною цього були сімейні обов'язки жінок, що зобов'язували піклуватися про родину та домашнє господарство, отже, не давали їм багато часу, щоб збиратися і складати колективну поезію задля розваги. Окрім того, спад літературного життя нерозривно пов'язаний із численними міжусобними війнами, які точилися в епоху Камакура та Муромачі. [53, с. 22]

Дещо кращими позиції жінок на літературній арені стали в епоху Едо (1603–1867). У цей період творили славетні поетеси жанру *хайку*: Ден Суте-джьо (1633–1698), Каваї Чігецу (1633–1718), Чійо-ні (1703–1775), Еномото Сейфуджьо (1731–1814), Отагакі Ренгецу (1791–1875) та інші. Проте, як зауважує Бондаренко І. П., позиції жінок у японській літературі, в порівнянні з епохою Хейан, були втрачені. Це було помітно впродовж усього періоду Едо аж до реставрації Мейджі і чималий період після неї.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що попри патріархальний устрій Японії, який диктував певні обмеження участі жінок у літературному процесі, зацікавленість японських жінок у письменництві не згасала впродовж усієї історії японської літератури. Жінки активно творили у всіх японських прозових та поетичних жанрах. З'являлися персоналії, творчість яких стала відомою не лише на теренах Японії, а й в усьому світі. Що ж до поезії, то чуттєвість, експресивність, більш вільний стиль написання віршів робив жіночу поезію яскравою і сповненою реального життя, такою, яка звертає на себе увагу як тодішніх, так і сучасних читачів.

### **1.1.2. Роль жінки в японській літературі кінця XIX – початку XX ст.**

Однією з важливих суспільно-культурних змін, які охопили Японію після Реставрації Мейджі (1868 р.), стала поступова зміна статусу жінки в японському

суспільстві. У подальшому це дало змогу жінкам брати активну участь в усіх сферах діяльності, зокрема дало їм голос у літературному світі.

### 1.1.2.1. Статус жінки в Японії кінця XIX – початку XX ст.

Одним із перших, хто заговорив про жінок та їхню позицію в суспільстві, був Фукудзава Юкічі (1835–1901) – видатний просвітник, критик та письменник. Він говорив про важливість освіти для жінок, а також наполягав на рівноправ'ї обох статей у суспільстві та критикував патріархальний лад, який століттями панував у країні. Свої ідеї щодо цього він виклав у книзі «Заклик до знань» (*«Гакумон-но сусуме»*) 1872 року, заявивши, що «жінки – це також люди». [99, с. 136]

Християнство неабияк сприяло цим процесам, зокрема ідеї американських місіонерів мали великий вплив. У 1885 році вийшов друком перший японський жіночий журнал *«Йогаку дзаіші»* під редакцією Івамото Йошіхару, християнки, яка виступала за заборону проституції, освіти для жінок та рівність чоловіка й жінки в сімейних стосунках. [99, с. 136]

Накаяма Тошіко (дівооче прізвище Кішіді, 1863–1901) та Фукуда Хідеко (дівооче прізвище Кагеяма, 1865–1927) – жінки, які стали відомі своєю участю у *«Русі за свободу та права»* (*«Джію мінкен ундо»*) у 1880-х роках. У 1883 році була відкрита перша приватна жіноча школа *«Йоко Гакушя»*. Це були перші спроби запровадити жіночу освіту. Проте, вже у 1884 році школа була закрита за наказом префектури Такасаки, а Фукуда Хідеко була ув'язнена за участь у *«Русі за свободу та права»*. Пізніше вона описала свої погляди в книзі *«Спогади про ув'язнення»*. [99, с. 136]

Влада Мейджі згодом сама зрозуміла необхідність впровадження шкільної освіти з метою якнайскорішої модернізації країни. Було запроваджено *«Фундаментальний кодекс освіти»* 1872 року. По всій країні з'явилося понад 20 тисяч середніх шкіл. Проте, кількість хлопців у цих навчальних закладах досягала 56% упродовж наступних 5-ти років, а дівчат – 23% і менше. [99, с. 136]

Різниця була неабияка, а причиною цьому був традиційний принцип у вихованні дівчат: жінка, насамперед, мала бути «гарною дружиною й мудрою



матір'ю» – *«рьосай-кенбо»*. Це поняття прийшло на зміну наявному поняттю *«тада-но онна»* («проста жінка, звичайна жінка») – жінка традиційна, яка має можливість проявити себе лише в трьох сферах: домашньому господарстві, керуванні родинною справою та вихованні дітей. Ні про які персональні амбіції і вподобання та їх втілення у життя мови йти не могло. [119, с. 51]

Освітня політика для жінок *«рьосай-кенбо»* – «гарна дружина й мудра мати» з'явилася зі слів тодішнього міністра освіти Кікучі, який заявив: «... бути хорошою дружиною й мудрою матір'ю – це робота для більшості жінок майбутнього». Цей принцип зберігся до кінця Другої світової війни в 1945 році. Жінка мала спрямовувати свої зусилля на те, щоб бути корисною своїй нації та своїй родині і, незважаючи на деякі позитивні зміни в статусі жінки, родина і далі була патріархальною, а дружина займала нижчу позицію, ніж чоловік. [119, с. 51]

Проте, школи для жінок усе ж з'являлися. Так, наприклад, у 1875 році була заснована *«Токьо дзьоші шінан гакко»* (Токійська жіноча нормальна школа), яка потім стала сучасним університетом Очяномідзу, а у 1885 році був заснований *«Мейджі Дзьогакко»* («Жіночий коледж Мейджі»). Є відомості про те, що у 1872 році, ще до прийняття «Фундаментального кодексу освіти» владою, було створено національну жіночу школу *«Токьо Дзьогакко»* (Токійська жіноча школа). Учні цієї школи були віком від 8 до 15 років. Навчання тривало 6 років. Вивчалися японська, англійська, шиття та ремесло. [119, с. 51]

Треба зазначити, що вже після закінчення російсько-японської війни у 1904 році політика різко змінилася – від європеїзації до націоналізму, і виховання жінки знову стало повертатися до консерватизму, який був до цього. У зв'язку з цим знову відбувалося посилення патріархального устрою в родині. Уряд запровадив політику, що засновувалася на лозунгу *«Фуоку кьохей»* – «Сильна країна – сильна армія». З цим слоганом уряд планував здобути таку ж силу, яку на той час мала Європа. Патріархальний устрій був важливим складником тодішньої політики. [119, с. 51]

Проте, періоду послаблення цих тенденцій у суспільстві виявилось досить для того, щоб на літературній арені з'явилися жінки, творчість і діяльність яких заслуговує великої уваги.

### 1.1.2.2. Особливості японської жіночої поезії кінця XIX – початку XX ст.

Письменниця Шімідзу Шікін (1868–1933) на початку епохи Мейджі писала: «Де ховається сучасна Мурасаки? Де Сей-Шьонагон епохи Мейджі? Я з нетерпінням чекаю твоєї появи. Ні, навіть більше за мене, твоєї появи прагне наше суспільство». [129, с. 9] Так, романістка та борець за жіночі права висловлювалася за необхідність появи жінок-письменниць у сучасній японській літературі.

Провідна роль у японському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст. перейшла до чоловіків. Це стосується насамперед прози та драматургії. Щодо поезії, то на цій ниві жінкам усе ж вдалося зайняти гідне місце. [53, с. 26]

Після Реставрації Мейджі до Японії з Європи приходять абсолютно нові літературні тенденції, впливу яких зазнають більшість тогочасних письменників. З'являються літературно-критичні трактати, автори яких закликають до повного оновлення японської поезики, відмови від традиційних поетичних прийомів, впровадження нових жанрів, використання в поезії розмовної мови тощо. Так, Ямада Бімьо (1868–1910) – один з основоположників японської романтичної школи – написав трактат «Про японські поетичні твори». Заручившись підтримкою відомого на той час перекладача й письменника Фтабатея Шімея (1864–1909), він проголошував принцип «єдності літературної та розмовної мов» (言文一致体– «тембун іччі-тай»). [53, с. 23]

Декілька поетичних трактатів з'являються наприкінці XIX ст., зокрема «Роздуми про поезію» Міядзакі Кошьоші, «Про рідну поезію» Ісогаї Умпо, «Наука поезії нового стилю» Овада Кенджю, «Реформа вака» Хагіно Йошікі, «Про поезію нового стилю» Іноуе Тецуджіро та інші. В останньому з них сформульовано низку особливостей, притаманних поезії нового стилю, яка

набувала популярності в японській літературі того часу. Серед них: необмежений розмір вірша, використання сучасної мови та широкого лексичного запасу, новизна художніх образів, мажорний тон та ясність змісту. Необхідність необмеженого обсягу віршів нового стилю Іноуе Тецуджіро пояснював тим, що раніше люди мали простіші почуття, для висловлення яких вистачало 31-го складу віршів *танка*, проте сучасні японці потребують набагато більше слів для висловлення своїх почуттів. [53]

Поети жанру *танка* (5-7-5-7-7), які творили в останні роки епохи Токугава (1600–1868) та на початку епохи Мейджі, майже всі без винятку належали до консервативної школи Кейен, заснованої Кагава Кагекі (1768–1843). Ця школа вважала поетичним ідеалом збірку «*Кокін-шю*» («Збірка старих і нових японських пісень», 905-913 рр.) та естетику, проголошену її укладачем – Кі-но Цураюкі (бл. 868–945), заохочуючи складання поезії на задану тему («*дайей*»). Кі-но Цураюкі вважав *вака* природною відповіддю поета на емоційні враження від довколишнього світу. У збірці представлені як вірші, укладені з нагоди певних особистих подій, як, наприклад, написання листа коханій людині, так і формальні поезії, складені під час поетичних змагань на задану тематику. Школа Кейен заохочувала до складання поезії на традиційні теми, тож поети, які належали до неї, створювали словесні образи, що лиш трохи відрізнялися від образів їхніх попередників. [129, с. 30]

Серед жінок-поетів, які активно творили в жанрі *танка* в останні роки епохи Токугава і продовжували свою видатну діяльність на початку епохи Мейджі, були такі різноманітні постаті, як буддійська черниця, гончар та каліграф Отагакі Ренгецу (1791–1875); селянка та націоналістка Мацуо Тасеко (1811–1894); гейша Мацумото Місако (1833–1914); Сайшьо Ацуко (1826–1900) та Шімода Утако (1854–1936), які служили при дворі, а пізніше стали викладати поезію, відкривши власні жіночі поетичні школи. [129, с.30]

Поетичні школи пропонували освітній курс для дівчат, що базувався на класичній літературі, зокрема імператорських поетичних антологіях і прозі епохи Хейан, як, наприклад, «*Ісе моногатарі*» («Повість про Ісе», сер. X ст.) та

«Генджі моногатарі» («Повість про принца Генджі», 1008 р.). Початок епохи Мейджі охарактеризувався втратою достатку для багатьох самурайських та аристократичних родин, тоді як фермери та підприємці неабияк покращили своє соціальне становище та достаток. Той, хто не міг дати освіту своїм донькам, віддавав їх на навчання традиційним мистецтвам. У поетичних школах дівчат навчали писати класичну прозу, зокрема щоденники та есе, а також класичну поезію. В епоху Мейджі жанр *танка* представляв жіночу традицію, оскільки написання цих віршів вважалося важливим елементом жіночої освіти. Найвідомішою школою поезії на той час була школа Хагіноя, заснована найпопулярнішою на той час поетесою жанру *танка* – Накаджіма Утако (1841–1903). Декілька видатних письменниць, зокрема Хігучі Ічійо (1872–1896) та Міяке Кахо (1868 – 1943), здобули тут ґрунтовну освіту з класичної літератури. [129, с.30]

Декілька жінок-поетів, зокрема Накаджіма Шьоен (відома також як Кішіда Тошіко, 1863–1901), були відомі своєю прозою («канбун») та поезією («канші»), написаною китайською мовою. Проте, майже немає відомих поетес, що писали в жанрі *хайку* (5-7-5). Причиною цього могло слугувати розділення між так званою «жіночою чуттєвістю» та естетикою *хайкай*, що полягала у відчуженості та об'єктивному описі. Окрім того, форма *танка* розвинулась із віршів *рента* (連歌, досл. «з'єднані вірші»), які склалися колективно. Проте, подібні колективи традиційно не запрошували жіноче товариство. Вірші *хайку* були популярними впродовж усього періоду Мейджі, але не з'являлося поета, жінки чи чоловіка, що досяг би особливої майстерності в цьому жанрі, поки поет Масаока Шікі (1867–1902) не розпочав рух-реформування традиційних жанрів *танка* і *хайку* у 1890-х роках. Його учень Такахама Кьоші (1874–1959), який і далі розвивав ідею Шікі, що мала назву «*шіясей*» («замальовки з натури; з реального життя»), в 1902 році створив спілку жінок-поетів, які складали вірші *танка*. Він також публікував вірші поетес у спеціальній колонці, яка з його ініціативи була виділена в журналі «*Хотототісу*» («Зозуля»). До цієї спілки належали Хасегава Канадзьо (1887–

1969), Абе Мідоріджьо (1886–1980), Такешіта Шідзуноджьо (1887), Сугіта Хісаджьо (1890–1946). [129, с.31]

Захоплення японського суспільства на початку епохи Мейджі перекладами із західної літератури (особливо популярними були переклади творів Г. Лонгфелло, В. Блейка та В. Шекспіра) поступово призвело до популяризації віршів «нового стилю» («*шінтайші*»). Це були довгі вірші, інколи вільної форми, але частіше – чергування трискладових та п'ятискладових рядків, які спочатку наслідували переклади західних творів. У *шінтайші* вживалася сучасна мова, як протиставлення класичним віршам *танка* та високому стилю китайськомовних *канші*. Отже, у поезії *шінтайші* можливим було більш пряме природне вираження людських переживань, які не вдавалося передати засобами традиційних японських поетичних форм. Це включало події тогочасного життя, політичні, філософські та релігійні роздуми, опис власних емоцій ліричного героя – те, що не належало до переліку традиційних усталених тем для віршів жанру *танка*. [129, с.32]

У 1890-х роках відбулося також становлення нових шкіл *танка*. Серед найвідоміших із них – «*Шіншісія*» («Спілка нової поезії»), заснована поетом Йосано Текканом (Йосано Хіроші, 1873–1935), у якій зібралися переважно поети-романтики. У журналі «*Мьоджьо*» («Вранішня зірка»), редактором якої був Теккан, спілка надрукувала свій маніфест, де проголосила, що її поети не беруть за зразок твори письменників минувшини, а відкривають свій власний шлях у поезії; члени спілки підтримують створення будь-якої поезії, цікавої за змістом та гармонійної за формою; нерівноправні стосунки між членами спілки є неприйнятними; члени спілки вважають насолоду красою поезії вродженою здатністю людини, а написання віршів заради слави – ганебним; спілка високо цінує своїх попередників зі Сходу та Заходу, проте її члени не бачать сенсу наслідувати їх; поезія спілки є національною, новою поезією епохи Мейджі, що поступово розвинулася на основі традиційних поетичних антологій «*Ман-йо-шю*» та «*Кокін-шю*». [53]

«Спілка нової поезії» виховала низку поетес-романтиків, серед яких одна з найвидатніших поетес ХХ ст. – Йосано Акіко (1878–1942). Двох інших поетес, Ямакава Томіко (1879–1909) та Чіно (Масуда) Масако (1880–1946), завжди асоціювали з Акіко, як «трьох талановитих жінок» («*сан сайен*») журналу «Вранішня зірка» («*Мьодзьо*»). Вони втрьох опублікували збірку віршів *танка* «Плащ кохання» («*Коіторомо*», 1905). Багато жінок-поетів надихалися творчістю Йосано Акіко, для деякого з них вона стала наставницею, і надалі вони публікували свої перші поезії в журналі «Вранішня зірка». Серед них: Окамото Коноко (1899–1939), Ісонокамі Цуюко (1882–1959) та Ядзава Коко (1877–1956). [129, с. 33]

Окрім того, були поетеси, яких надихала творчість чоловіків: поетів та вчених. Серед них: Оцука Кусуока (1875–1910) і Такеяма Хідеко (1881–1915).

Названі нами поетеси – це лише невелика кількість тих жінок, що писали поетичні твори в епоху Мейджі. Майже всі жінки-письменниці, навіть прозаїки, так чи інакше, писали вірші, а також мали класичну літературну освіту. Вони опановували мистецтво складання віршів впродовж усього навчання, хоч деякі з них і стали відомими лише своїми прозовими творами. Навчання складанню віршів було важливою рушійною силою епохи Мейджі, що давала жінкам можливість відкривати себе як письменниць. [129, с. 33]

### 1.1.3. Феномен Йосано Акіко та її становлення як поетеси

Йосано Акіко (1878–1942) – один із перших жіночих голосів у сучасній японській літературі. У серпні 1901 року поетеса надрукувала свою першу збірку «Скуйовджене волосся» («*Мідаретами*»), яка містила 399 віршів *танка* (розміром 5-7-5-7-7). Акіко є однією з найяскравіших постатей літературної течії японського романтизму і саме її по праву вважають реформаторкою традиційного поетичного жанру *танка*.

Вже дебютна збірка її віршів принесла поетесі неймовірну популярність. Це було пов'язано з глибоким індивідуалізмом, який поетеса привнесла в традиційну поезію, надзвичайною експресивністю та глибиною зображуваних

почуттів. Основною темою збірки було кохання та стосунки між чоловіком та жінкою, що також не могло не зацікавити читача. До того ж, Акіко торкнулася щемливої теми жіночої пристрасті та почуття закоханості, яка до цього не належала до сфери зацікавленості японських поетів. Поетеса вживала досить відверті еротичні образи, які йшли в розріз із нормами моралі консервативного японського суспільства насамперед тому, що були створені жінкою.

Поезія Акіко знайшла найбільший відгук у серцях молоді. Поетесі вдалося так вдало зобразити буремну натуру юної закоханої дівчини, що попри неабиякий літературний доробок, японському читачу вона запам'яталася саме завдяки своїй дебютній збірці. Проте, створення цієї літературної сенсації мало свої передумови, які можна віднайти в біографії поетеси.

Народилася майбутня поетеса в містечку Сакай – порту за 15 км від м. Осака – 7-го грудня 1878 року в родині успішного підприємця. Її справжнє ім'я Шьо, а прізвище її родини Оторі. Її батько, Оторі Сошічі (1847–1903), був у другому коліні власником «*Суругая*» – відомої кондитерської з виробництва «*йокан*» (солодкої бобової пасти); мати, Сакагамі Цуне (1851–1907), була дочкою поважного місцевого підприємця. [119, с. 17]

У дівчинки були складні взаємини з батьками, оскільки її народження було небажаним у родині, де чекали хлопчиків. Вона була другою дитиною після свого брата Шютаро (1872–1931), однак, її народження принесло розчарування: батько навіть пішов із дому, коли дізнався, що народилася дівчинка, тому немовля відправили на виховання до тітки й повернули лише коли їй виповнилося два роки. Дитинство маленької Шьо пройшло поза батьківською турботою.

Проте, дівчинка зростала дуже талановитою. Батько поетеси, Оторі Сошічі, надзвичайно цінував науку, тому мав вдома велику бібліотеку. Акіко почала читати книжки, коли їй виповнилося шість років. Очевидно, що читання допомагало їй втекти від складної реальності її родинного життя. Захоплення книжками поступово змінило ставлення батька до дівчинки, але стосунки з

матір'ю поетесі так і не вдалося налагодити, що, безумовно, мало вплив на її творчість.

Освітнім закладом, який закінчила майбутня поетеса в 1894 році, стала жіноча школа м. Сакай, де вона вивчала шиття та економіку домашнього господарства. Дівчина страшенно заздрила своєму старшому брату Шютаро, який навчався в Токійському імператорському університеті та молодшому брату Чюсабуро (1880–1944), який навчався в Університеті Васеда, хоч останньому й довелося пізніше перервати своє навчання для того, щоб керувати крамницею батька. Акіко ніколи не забувала про те, що батьки не дозволили їй здобути вищу освіту, вона казала: «Якби ж мої батьки дали мені таку освіту, яку вони дали моєму старшому брату. Вони вважали, що достатньо буде ростити мене як «звичайну жінку» (*«тада-но онна»*). Моя родина не була такою, у якій я могла б здобути хоча б частину тієї освіти, яку здобув мій старший брат. Я ніколи не переставала шкодувати про це». [199, с. 61]

У 9 чи 10 років у майбутньої поетеси розвинувся серйозний інтерес до літератури. Вона писала у своїх спогадах: «Я читала все, до чого доходили руки, як спрагла людина п'є залпом воду, так я хотіла дізнатися більше про світ і людей». Серйозна література для неї почалася з історичних повістей доби Хейан (794–1185), зокрема *«Ейга моногатарі»* («Повість про розквіт», XI ст.) та *«Окагамі»* («Велике свічадо», XI ст.). Приблизно в той самий час вона прочитала *«Генджі моногатарі»* («Повість про принца Генджі», XI ст.), *«Уцубо моногатарі»* («Повість про дупло», X ст.), *«Сагоромо моногатарі»* («Повість про Сагоромо», XI ст.), *«Макура-но соші»* («Записки в узголів'ї», бл. 986–1001 pp.). Далі майбутня поетеса читала твори епохи Нара (710–794), зокрема *«Коджікі»* («Записи давніх діянь», 712 р.) та *«Ніхон шьокі»* («Аннали Японії», 720 р.); вона також із захопленням читала поезію Мацуо Башьо (1644–1694), Йоса Бусона (1716–1783) та п'єси Чікамацу Мондзаемона (1653–1724), а також перші вісім імператорських поетичних антологій. До 15 років дівчина прочитала всі найвизначніші твори Давньої японської літератури та звернула свій погляд до літератури сучасників, читавши Одзакі Койо (1867–1903), Кода Рохана (1867–



1947), Хігучі Ічійо (1872–1896). Особливу увагу вона звертала на літературні та інтелектуальні журнали «Шігарамі-дзоші» за редакцією Морі Огай, «Медзамаші-гуса», «Шікай», за редакцією історика Тагучі Укічі (1855–1905) та «Бунтакукай». Своє читання дівчинка поєднувала з важкою роботою в батьківській крамниці, де з ранніх років у неї була величезна кількість обов'язків.

Центральною книгою в житті та творчості Акіко завжди була «Повість про принца Генджі». Поетеса писала: «Мурасакі була моїм вчителем із 9-ти чи 10-ти років. До 18-ти років я прочитала «Генджі моногатарі» стільки разів, що не можу навіть порахувати. Так я любила те, що вона писала. Я вчилася сама, тому не було того, хто міг стати між нами. Мені здавалося, що я чую, як сама письменниця читає мені свій твір...». [199, с. 61]

Щодо поезії, то класична японська поезія всіх періодів, окрім Бусона, здавалася Акіко нудною. Перша збірка, яка насправді їй сподобалася – «Ман-йо-шю» («Збірка міриад листків», сер. VIII ст.), яку вона прочитала, коли їй було 15 років. Перші власні спроби написати вірші поетеса описувала так: «Мої перші спроби у письменництві були (в 11 чи 12 років), коли я була шокована незграбністю жіночих танка у «Шьосен-шю» чи «Шюі-шю», наскільки поганими були вірші жінки-аристократки, що звалася Шінчюнагон. Я зрозуміла, що, якщо жінки не проявлять себе, то ніколи не зможуть бути рівними чоловікам, тож я вирішила випробувати свої сили. Це було вперше, коли я написала вірш». [195, с. 49-50]

Прикладами для наслідування для майбутньої поетеси залишалися Мурасакі Шікібу (973?–1014?) і китайські поети – Ду Фу (712–770) та Лі Бо (701–762). Перший свій вірш 16-ти річна Акіко надрукувала у вересні 1895 року в журналі «Бункей курабу». Це був традиційний вірш «дай» – вірш на задану тему. Темою були звуки кото та голоси комах.

つゆ むぐら やど こと ね あき そ すず  
露しけき 葎か宿の琴の音に秋を添えたる鈴むしのこゑ

(тут і далі переклад наш)

У росах хміль  
із дому

звуки кото долинають  
і голос цвіркуна  
осінній настрій додає.

[119, с. 66]

До вересня 1896 року поетеса не використовувала образів людей у своїх віршах. Це були переважно пейзажі. У цей час Акіко була членом спілки «*Сакай шікішіма*», що утворилася в її рідному містечку. З травня 1896 по квітень 1897 вона надрукувала декілька віршів у журналі угруповання – «*Сакай шікішіма кай кашю*» («Збірка танка спілки «*Сакай шікішіма*»). Деякий час Акіко не друкувала своїх віршів – до лютого 1899 року, коли вона нарешті видала декілька своїх *шінтайші* – віршів нової форми.

У серпні 1897 року Шімадзакі Тосон (1872–1843) видав збірку «*Вакана-шю*» («Паростки»), а у 1899 році з'явилася збірка «*Ботекі-шю*» («Сутінкова флейта») Сусукіди Кюкіна (1877–1945). Обидва поети надихалися зразками західної літератури, але основою слугувала традиційна японська література. Тосона надихали сюжети Біблії, Шекспір та Данте, а також Іхара Сайкаку та Чікамацу Мондзаемон. Кюкін запозичував західні поетичні форми – сонети, оди. Очевидно, що ідеї Акіко щодо поезії формувалися цими поетами також. Масаока Шікі (1867–1902), на сьогодні відомий як засновник сучасних *хайку* (5-7-5), з його роботою «*Хайджін Бусон*» («Поет хайку Бусон», 1899) відкрив для Акіко поета Бусона, яким вона надалі захоплювалася. Пізніше поетеса зауважувала, що Шікі навчив її, що «короткі поетичні форми можуть бути художньо досконалыми». Поетеса також познайомила з віршами Йосано Теккана, які були надруковані в газеті «*Юміурі*» в 1898 році. [119, с. 70]

Наприкінці 1898 року утворилося угруповання «Літературна спілка молодих людей Наніва», учасником якої стала Акіко. Вона друкувала свої вірші в журналі «*Йошіаши-гуса*» з липня 1897 року до червня 1900. Надалі, із серпня 1900 до лютого 1901, у «*Кансай бунтаку*» – одному з найбільш впливових журналів м. Осака. Завдяки участі в цій спілці, серед друзів поетеси з'явилися такі відомі люди, як поет Коно Тецунан (1874–1940), з яким поетеса постійно листувалася.

Навесні Йосано Теккан, редактор токійського літературного журналу «*Мьодзьо*» («Вранішня зірка»), особисто запропонував поетесі надрукуватися в його журналі. «*Мьодзьо*» – журнал токійського літературного угруповання «Нова поезія», членом якого стала Акіко, швидко здобувши там популярність. На той час вона була вже добре відома в літературних колах регіону Кансай. Акіко, через свого друга Коно Тецунана, надіслала Теккану сім віршів, шість із яких було надруковано. Теккан похвалив вірші молодої поетеси.

У серпні 1900 року Йосано Теккан вирішив здійснити подорож до Осаки, Кобе й Окаяма. Метою поїздки було поширення ідей угруповання «Нова поезія», проводячи лекції, залучаючи до угруповання нових членів та проводячи майстер-класи з поезії. З 4-го по 15-те серпня він натрапляв на Акіко на різноманітних зібраннях 5–6 разів. Вперше вони зустрілися 4-го серпня, коли Теккан прибув у місто Осака. Того ж дня Теккан зустрівся з поетесою Ямакава Томіко (1879–1909) – ще однією молодою зіркою журналу «*Мьодзьо*». [119, с. 85]

6-го серпня Теккан вирішив зробити перерву між лекціями і влаштував майстер-клас, на якому були присутні Акіко, Томіко, Коно Тецунан, молодий поет Накаяма Кьоан (1877–1960), який докладно записав усі вірші, що було складено на цьому поетичному вечорі, та інші.

9-го серпня Теккан, Акіко, Томіко та Кьоан провели вечір у храмі Суміное, де складали вірші. Цю подію Акіко пізніше опише у своїй збірці «*Мідаретамі*» («Скуйовджене волосся»).

Саме в цей час зародилися почуття Акіко до Йосано Теккана, який на той час був одружений із донькою великого землевласника – Хаяші Такіно (1878–1966). Варто зазначити, що Теккан також одразу звернув увагу на молоду талановиту поетесу. Його відносини з дружиною на той час були досить напруженими. Дж. Бейчман вважає, що Теккан, очевидно, зізнався у своїх почуттях поетесі, оскільки, коли він поїхав до міста Окаяма, а на зворотному шляху знову заїхав до Осаки, де провів ще один майстер-клас, Акіко вже не приховувала почуттів у своїх віршах. Саме цьому моменту їхніх взаємин присвячено її поезію:

まつ あいみ きみ かみ  
松かげにまたも相見る君とわれゑにしのかみをにくしとおぼすな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 325)

У тіні сосен

знов зустрілись –

я і ти.

Богів, що поєднали нас,

за це ти не вини.

19-го серпня 1900 року Теккан повернувся до Токіо. Акіко відчувала неймовірне натхнення через свої почуття до поета. У серпні 1900 року вона надрукувала в різноманітних журналах 41 вірш – це було більше, ніж вона коли-небудь писала за місяць. Поети листувалися віршами, і більшість із них друкувалася на сторінках журналу «Вранішня зірка». Вірші були звичайними, з точки зору читачів, проте поетам був зрозумілий їхній підтекст.

23-го вересня 1900 року в дружини Теккана, Такіно, народився син Ацуму. Проте, це не покращило взаємини подружжя, оскільки батько Такіно вимагав, щоб зять прийняв його прізвище, позбавивши цим нащадків рід Йосано. Треба зазначити, що саме батько Такіно фінансово допомагав Теккану видавати його літературний журнал «Вранішня зірка».

У жовтні Теккан знову приїжджає в Кансай. Основною метою його візиту було відвідання батька Такіно та вирішення родинного питання. Батько прийняв жорстке рішення: він не лише заборонив вносити новонародженого сина Теккана в реєстр родини Йосано, але й наказав Теккану розлучитися з Такіно. [119, с. 139]

Перебуваючи в депресії через складну ситуацію в родині, Теккан усе ж приїжджає до Осаки і проводить там лекції. 5-го листопада 1900 року він, разом з Акіко та Томіко, їде до Кіото милуватися кленовим листям. Поети на два дні зупиняються в готелі біля гори Авата. Саме в цей час складаються тісні взаємини між ними, а Акіко з Текканом стають ще ближчими.

У січні 1901 року Теккан, під час ще одного перебування в місті Осака, таємно зустрівся з Акіко у тому ж готелі біля гори Авата. Очевидно, саме тоді вони вирішили долю своїх відносин і те, що Акіко має переїхати до Токіо, щоб

вони мали змогу бути разом. Звичайно, поетеса мріяла, щоб це сталося якнайшвидше, проте для Йосано Теккана це було пов'язано з численними труднощами. [119, с. 152]

Наступні місяці стали випробуванням для Акіко, оскільки Теккан не поспішав із її запрошенням до Токіо. Саме в цей час поетеса пише найсумніші вірші, сповнені відчаю, зневіри, і навіть думок про самогубство. Лише мрії про майбутнє щасливе кохання рятували дівчину. Треба зазначити, що дружина Теккана, Такіно, навіть написала Акіко листа, у якому зазначила, що знає про почуття свого чоловіка й не хоче стояти на заваді. Акіко ж у своєму листі вибачалася перед нею та казала, що почувається винною перед своєю «старшою сестрою» – так вона звернулася до Такіно.

Врешті, наприкінці березня Такіно повернулася до батьківського дому. Однак, лише через два місяці Теккан покликав Акіко до Токіо, де почалася її справжня кар'єра письменниці.

Отже, Йосано Акіко, попри несприятливі умови для навчання в її родині, стала поетесою завдяки своїй природній допитливості, надзвичайній любові до літератури та сміливості. Її зацікавлення класичною японською літературою, зокрема поезією, ще з раннього віку та прагнення створювати якісну жіночу поезію допомогло вирізнитися з поміж інших новим стилем, легкістю та витонченістю віршів. Переїзд Йосано Акіко до Токіо, хоч і був вороже сприйнятий, як її родичами, так і друзями Йосано Теккана, став поштовхом до літературної кар'єри, про яку мріяла поетеса.

#### **1.1.4. Реакція критиків на публікацію збірки «Скуйовджене волосся»**

Оторі (Хо) Шьо, майбутня поетеса Йосано Акіко, надрукувала свою першу збірку «Скуйовджене волосся» 15-го серпня 1901 року (34-й рік епохи Мейджі) під іменем Хо Акіко (鳳晶子), у якому «Хо» – ще одне читання її дівочого прізвища, а «Акіко» – її ім'я-псевдонім. На той момент дівчині було 23 роки. Збірка була надрукована спілкою «Токьо Шінішія» («Токійська спілка нової

поезії»), лідером якої був головний редактор журналу «*Мьодзьо*» («Вранішня зірка») та майбутній чоловік поетеси – Йосано Теккан.

Журнал «*Мьодзьо*» співпрацював із мистецькою спілкою «*Хакубакай*» («Білий кінь»), якою керував популярний художник Курода Сейкі (1866–1924). Він був одним із перших, хто популяризував «західний стиль» живопису в Японії, тобто його спілка стала одним із джерел того естетизму, до якого так прагнули японські письменники романтичної течії.

Спілка «Білий кінь» разом із журналом «*Мьодзьо*» працювала над оформленням збірки «Скуйовджене волосся». Збірка була невеликою, вміщувалася на долоні та налічувала 399 віршів класичного японського жанру *танка* (5-7-5-7-7). Обкладинку та ілюстрації до збірки намалював один зі членів спілки «Білий кінь» – художник Фуджішіма Такеджі (1867–1943). Його малюнки були виконані в стилі модерн, що був популярним на той момент у європейському мистецтві. Збірка «Скуйовджене волосся» стала найбільш вдалим проектом «Токійської спілки нової поезії», набувши величезного розголосу за дуже короткий період часу. [137, с. 103]

У своїй збірці Йосано Акіко закликала до кохання, вільного від моральних умовностей, думок про майбутнє та суспільного осуду:

みち と のち おも な と こい こい きみ われ み  
道を云はず後を思はず名を問わずここに恋ひ恋ふ君と我と見る

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 352)

Мені байдужі заповіді,  
думи про прийдешнє  
і слава від людей...  
Тут лиш кохання є,  
лиш погляд твій і мій.

Сьогодні важко уявити, наскільки відважним було рішення надрукувати збірку віршів поета-жінки, особливо зважаючи на те, якими відверто еротичними були деякі вірші. Вірші Акіко розглядалися як слова протесту проти устрою епохи Токугава (1603–1868), коли індивідуальне щастя людини мало бути принесене в жертву суспільному обов'язку. Так, збірка «Скуйовджене волосся»

фактично стала однією з центральних робіт японського романтизму, а також літературною сенсацією, яка принесла славу молодій поетесі. [119, с. 177]

Критик Хінацу Коноске через чверть століття писав, що Акіко, молодій дівчині, вдалося вивільнити японську чуттєвість. Про «Скуйовджене волосся» згадували в усіх провідних літературних журналах того часу, збірку читали, особливо молоді люди, її цитували в історіях та новелах. Молодий Арішіма Такео (1878–1923), до того, як він став відомим новелістом, зізнавався у своєму щоденнику, що він не здатен буди таким «сміливим та егоїстичним», як поет, що написав «Скуйовджене волосся». Він також додавав, що вірші звучать ніби «голос когось із далеких країв», і він бачить у них щось «невизначено чисте, глибоке... і нове». [119, с. 176]

Поет Ішікава Такубоку (1886–1912) згадував «Скуйовджене волосся» у своїй автобіографічній розповіді «*Сорецу*» («Похоронна процесія», 1906). Поет *танка*, Сайто Мокічі (1882–1953), писав про творчість Акіко: «Немає прикладу в історії сучасного віршу *танка*, подібного до її (Йосано Акіко) прикладу. Ви можете сказати, що зараз відомі ми (він був лідером школи *танка* «*Арарагі*», яка була найвідомішою на той час), але це ніщо у порівнянні з тим, якою була вона. Учені, письменники, кожна людина хвалили її». [160, с. 12]

Проте, у молоді та революційної поетеси були також противники. Треба зазначити, що одним із двох найважливіших пунктів, за які критикували поетесу, були незрозумілість її поезії та надмірний еротизм. Так, наприклад, критик газети «*Токіо Асахі Шімбун*» наводив цей вірш як приклад того, що «як робота жінки є неприйнятним»:

はる なに ふめつ いのち ち て  
春みじかし何に不滅の命ぞとちからある乳を手にさぐらせぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 321)

«Весна коротка.

Та нащо ж мені

життя безсмертне?» –

йому в руки свої налиті груди

взяти дозволяю.

Ще одним критиком поетеси виступив Сасакі Нобуцуна (1871–1963), професор Токійського імператорського університету, який опублікував анонімну статтю у вересні 1901 року у своєму журналі «*Кокоро но хана*» («Квіти душі»). Критик подав короткі відомості про організацію книги, а також зазначив, що і вірші, й ілюстрації Фуджішіма Такеджі роблять збірку «Скуйовджене волосся» «раритетом для періоду Мейджі», а далі йшли нібито коментарі читачів, в одному з яких наголошувалося: «Я зненавидів цю збірку з того моменту, як побачив назву... На цьому не закінчується, але доходить до невиліковного безумства – це навіть несправжнє безумство, а безумство фальшиве, підроблене... Я просто відчуваю огиду». Далі йшов коментар вченого, який порівнював такі пристрасні вірші з китайськими зразками, але і вони не були такими відвертими. Інший, нібито художник, говорив, що ці вірші просто «*шюнга*» (середньовічні еротичні гравюри) у словах. Підсумком стали слова: «Одним словом, можна підсумувати, що 138 сторінок та 399 віршів «Скуйовдженого волосся» – це ніщо інше, як *шюнга*». [144, С. 48-50]

Сасса Сейсецу (1872–1917), дослідник японської літератури, поет жанру *хайку*, називав вірші поетеси «сентиментальними» образами «плотських утіх» у поезії кохання. Він зазначав, що таке «осквернення поетичного пера» є «страхотливим». На думку дослідника, у віршах поетеси «неприпустимо багато голосу плоті». [137, с. 105]

Інший, доволі молодий, але відомий критик Такаяма Чьогьо (1872–1902) прокоментував збірку у вересні 1901 року. Його реакція на поезію Йосано Акіко не була однозначною. Критик похвалив поетесу за «оригінальність і високий тон її стилю», а також «чистоту та глибину почуттів», але розкритикував її за «незрозумілість, яка не завжди є виявом певного витонченого чи містичного значення». Він писав: «Я запитую вас, читачі: чи багато людей, які можуть зрозуміти значення віршів на початку збірки?». Тут він наводив перші чотири вірші збірки. [119, с. 178]

З іншого боку, були й ті, хто підтримував творчість Йосано Акіко, відзначаючи свіжість мови, сміливість фантазій та їхню пристрасність. Одним із



найвідоміших критиків, які схвально відгукнулися про її поезію, був Уеда Бін (1874–1916), чий огляд збірки під назвою «Читаючи «Скуйовджене волосся» («*Мідарегамі о йому*») з'явився в жовтні 1901 року в журналі «Вранішня зірка». У 1901 році Уеда Бін уже був відомий як перекладач з англійської та французької мов. У збірці «Скуйовджене волосся» він також відзначав деяку незрозумілість, про яку говорили й до цього. Він також наводив трактування двадцяти шести віршів. У висновку Бін написав: «Скуйовджене волосся» – це збірка, яка примушує людей уважно прислухатися. Це робота людини, яка наблизилася до справжньої поезії. Це книга поета пристрасті. Єдине, що викликає жаль – це деяка штучність і нестача врівноваженості. Але, її варто привітати, оскільки збірка має велику цінність як така, що лежить у витоках поетичної реформи, а також як робота, виконана жінкою. Ті, хто обурюється через сміливість її тону, екстравагантності концепцій та безрозсудно засуджують її, не мають приязного ставлення ні до літератури, ні до мистецтва». [144, С. 70-73]

Критик, чие ім'я й досі залишається невідомим для дослідників, видав у журналі «*Бунко*» в жовтні того самого року анонімну критичну статтю «Поети Нової школи: критика» («*Шінна кадзін хьорон*»), назвавшись «джінбуші» («критик»). Він прокоментував звинувачення інших літературознавців щодо відвертих сцен поцілунків, а також щодо вживання вислову «*やは肌*» («*явахата*» – «ніжна плоть») та звернувся до найбільш провокаційних віршів Йосано Акіко:

や ほそ ま ねつ みくち す  
病みませるうなじに織きかひな捲きて熱にかわける御口を吸はむ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 373)

Ти захворів.

Руками тонкими  
твою голівоньку я обійму  
і жаром змучені уста  
я поцілую.

Критик нагадує читачам, що Шімадзакі Тосон (1872–1943), відомий на той час поет, ще до Акіко зображував сцени поцілунків, а Сусукіда Кюкін (1877–1945) взагалі надавав виразу «*явахата*» – «ніжна плоть» набагато більш

відвертого значення, ніж Йосано Акіко. «Якщо використання таких образів – це гріх, тоді цей гріх було скоєно до неї. Ви звинувачуватимете її, тому що вона жінка, і не звинувачуватимете їх, тому що вони чоловіки? Звичай в країні поезії не мають бути такими вузьколюбими». [119, с. 180]

Як бачимо, реакція критиків на дебютну збірку поетеси була надзвичайно різноманітною – від цілковитого захоплення до тотального заперечення. Проте, вона не лишила байдужим жодного читача. Найбільше схвальних відгуків вірші поетеси дістали від молодого покоління японців, що прагнуло змін і відмови від застарілих уявлень про місце жінки в суспільному житті, її права та свободи. Саме ця підтримка в подальшому надихала мисткиню йти обраним нею шляхом.

## **1.2. Реформування традиційного поетичного жанру танка в Японії кінця XIX – початку XX ст.**

XX ст. в Японії було періодом незвичайної активності в галузі поезії. Численні вірші склалися в традиційних (*хайку*, *танка*) і сучасних формах, що засновувалися на європейських зразках.

Сучасна японська література розпочиналася із заперечення традиційних прийомів письменництва, особливо тих, що були прийняті за п'ятдесят-шістдесят років до Реставрації Мейджі 1868 року. Небагато друкованої літератури, чи такої, яка наслідувала традиції, чи такої, яка їх заперечувала, було створено в буремні дні одразу після Реставрації Мейджі. Проте, поштовхом для створення нової літератури став постійний потік перекладної літератури з Європи, починаючи з 1880-х років. [124, с. 3]

Усвідомивши всі можливості художнього вираження, які продемонстрували переклади творів європейської літератури, молоді японські поети відверто проголосили відмову від старих традицій. Це спричинило хвилю протесту від прибічників традиційних поетичних форм, проте останнім не вдалося побороти популярність нових іноземних тенденцій. [124, с. 3] Втім, повна відмова від традиційних форм була непростю справою навіть для молодих поетів, оскільки обізнаність із їхніми найкращими зразками була одним із головних елементів літературної освіти кожного японця.

Класичні жанри японської поезії *вака*, які збереглися на той час, зазнали різного впливу тогочасних тенденцій. Так, *ренга* (連歌, досл. «з'єднані вірші») – поетичний жанр, який набув особливої популярності в XIII– XVI ст. та являв собою колективну поему, що укладалася декількома поетами й налічувала не менше двох віршів *танка*. [1, с. 115] Жанр зберігся й на кінець XIX ст., однак лише як забава для літераторів, які захоплювалися традиціями минулих часів. [124, с. 4]

Жанр *хайку* (俳句, досл. «комічні рядки»: 5-7-5), що утворився з перших трьох рядків (*хокку*) *танка* за посередництва жанру *ренга*, зберіг велику популярність і після Реставрації Мейджі. [1, с. 165] На той момент складання *хайку* стало національним способом проводити вільний час. Кожен пересічний японець, навіть позбавлений особливого літературного таланту, міг за нагоди скласти вірш *хайку*. [124, с. 4]

Щодо поезії жанру *танка* (短歌, досл. «коротка пісня»: 5-7-5-7-7), то близько тисячі років вона залишалася популярною, а обізнаність із її найкращими зразками була одним із головних елементів літературної освіти кожного японця.

У 1890-х роках Масаока Шікі (1867-1902) заявляв про недоцільність використання застарілих форм *хайку* й *танка*. Однак, саме він очолив рух за їхнє реформування та дав їм нове життя. Жанр «*хайку*» отримав свою назву саме завдяки Шікі, який використав її у своєму маніфесті «*Хайкай тай-йо*» («Принципи поезії *хайку*», 1895 р.). До цього часу цей жанр мав назву «*хокку*». [1, с. 165]

Завдяки реформам, введеним Шікі та його послідовниками, навіть японцям, які заперечували все старе й традиційне стало очевидно, що *хайку* чи *танка* здатні бути більш ефективними, ніж будь-яка нова поетична форма, у відображенні навколишньої дійсності, особливо коли йдеться про короткі яскраві враження. Американський дослідник Д. Кін порівнює короткі японські поетичні жанри зі світлинами: «на відміну від картини, написаної олійними

фарбами, яка може потребувати дні чи місяці сконцентрованих зусиль, світлина може бути зроблена менш ніж за секунду, але вона також виявляє чуттєвість митця і його погляд на світ». [124, с. 5]

Багатьом японським поетам ХХ ст. вдалося продемонструвати, що сучасні ідеї в поезії можна вдало передати за допомогою жанру *танка*. У цій короткій поетичній формі концепція, яку прагнув донести письменник, зберігалася максимально чітко й не розмивалася через додавання рядків, що не несли ідейного навантаження. Д. Кін вважає Сайто Мокічі (1882–1953) одним із найвидатніших сучасних поетів жанру *танка*. [124, с. 5]

Поетична форма *хайку* також відроджувалася, хоча досить довгий час її критикували за те, що через її коротку форму та неусталені стандарти написання, неможливо було оцінити якість поезії, поки не дізнаєшся, хто її автор. А втім, жанр залишався незмінно популярним. Періодичні видання щотижня проводили змагання із написання поезії в жанрах *хайку* і *танка*, серед яких відомі на той час поети обирали найкращі роботи. Організовувалися зустрічі поетів, літературні вечори, на яких вирішувалися актуальні питання в галузі поезії. Результатом таких зустрічей було видання літературних журналів, у яких друкувалися вірші, складені на таких зібраннях. Цікавим, як наголошує Д. Кін, був той факт, що дуже мало хто з поетів писав вірші у цих двох поетичних формах одночасно. Зазвичай поет обирав лише одну з них для своєї поетичної діяльності. [124, с. 6]

Таким чином, попри всі нові літературні тенденції після Реставрації Мейджі та прагнення до відмови від усього старого, традиційним поетичним жанрам вдалося не лише зберегтися, а й по-новому зазвучати в ХХ столітті. Очевидно, що цьому сприяла багатотисячова історія розвитку цих жанрів, які не вперше проходили через процес реформування, гартуючи свою форму так, як цього вимагав час.

### **1.2.1. Головні причини оновлення жанру танка**

Епоха Мейджі розпочалася для японської літератури смертю двох найвідоміших поетів початку ХІХ ст. – Окума Котомічі (1798–1868) і Тачібана Акемі (1812–1868). Д. Кін дотримується думки, що початок ХІХ ст. не можна

назвати видатним періодом для поезії *вака*, однак вищезгаданих письменників він вважає найбільш оригінальними представниками цього жанру. Після їхньої смерті в японській поезії досить довго не з'являлося видатних постатей. Деякі поети при імператорському дворі та школи *вака* надалі дотримувалися усталених тем у написанні віршів, не піддаючи сумнівам традиції та залишаючи осторонь величезні зміни, які відбувалися в суспільстві. Проте, перші зрушення все ж відбувалися.

У 1868 році було опубліковано збірку поезій *вака*, що мала назву «*Фука шімбун*» («Новини в поезії»), укладену Іноуе Фуміо (1800–1871) та Окамі Мімакі. Збірка містила передмову, у якій наголошувалося, що поезія не повинна обмежуватися описом «квітів, птахів, вітру та місяця», а звертатися до суспільства, роз'яснюючи, що є правильним, а що – ні, пропагувати мудрість. У збірку були включені вірші, що описували боротьбу, яка розгорнулася того року, коли імператорський двір прийняв рішення про ліквідацію шьогунату, та критикували те, що іноземці були допущені до палацу імператора. За такі погляди авторів збірки було кинуте до в'язниці. [154, с. 429]

Більша частина поезії *вака* початку епохи Мейджі, так чи інакше, майже нічим не відрізнялася від традиційної поезії минулого. У 1869 році імператор Мейджі наказав своєму придворному поету Санджьоніші Суетомо викладати мистецтво поезії при дворі, а 1874 року було запроваджено поетичні зібрання (*утакакай*). Сам імператор Мейджі захоплювався написанням поезії *вака*. Його перу належать близько ста тисяч віршів *вака*, а його дружині імператриці Шьокен – близько сорока тисяч. Навіть наприкінці епохи Мейджі найбільш впливовою школою *вака* залишалася консервативна школа Кейен, заснована Кавага Кагекі століття раніше, хоч інші поети до цього часу вже відмовлялися від застарілих поглядів на поезію. [124, с. 8]

Вплив західних тенденцій спочатку проявлявся на тематичній складовій поезії *танка* (як поступово почали називати вірші *вака*), і лише згодом зміни досягли базових засад поезії. Так, японські поети писали на історичні теми, торкаючись не лише історії Японії, а й світової історії. Поети описували нові

досягнення науки й техніки, які прийшли з Заходу, зокрема газети, газові лампи, термометри, лікарні, поліцію, тощо. Однак, зображуючи все це, вони й далі використовували класичну стару мову й мовні звороти, художні засоби та архаїчні граматичні форми. [154, с. 118]

Вивчення західної теорії поезії та літературних зразків переконувало все більше японських письменників у тому, що *танка* стала справою дилетантів і не може більше претендувати на літературну цінність. Так, у передмові до поетичної збірки «Дванадцять кам'яних таблиць» («Джюні-но ішідзука», 1885 р.) письменник Юаса Хангецу закликав поетів відмовитися від віршів *танка* та створити нові поетичні форми, не намагаючись внести корективи в уже наявну поетичну традицію. У 1888 році письменник Мікамі Санджі визначив обмеження, які несе в собі жанр *танка*, намагаючись донести традиційні ідеали *моно-но аваре* (物の哀れ – «чарівний смуток речей» – естетична категорія поезики *вака* епохи Хейан): жанр жертвує філософською та естетичною глибиною поезії. Поет вважав, що класичну мову варто замінити сучасною розмовною мовою, розширити тематичну різноманітність поезії, щоб японські письменники мали змогу писати нову алегоричну і драматичну поезію. Ще один письменник, який із великим ентузіазмом звертався до західної поезії, Суемацу Кенчьо, закликав до відродження жанру *натаута* (長歌 – «довга пісня» – 5-7-5-7...5-7-7), що був провідним у «Збірці міріад листків» («Ман-йо-шю», сер. VIIIст.), оскільки він був найближчим японським аналогом західної поезії. [154, с. 388]

Найбільш систематичний план реформування жанру *танка* було запропоновано Хагіно Йошіюкі у 1887 році. Його пропозиції містили чотири пункти: 1) замість того, щоб писати на визначені теми, поети повинні описувати реальні події; 2) поезія не повинна обмежуватися чергуванням п'яти- та семи-складових рядків; 3) тон поезії повинен бути більш чоловічим та передавати дух мужності; 4) мова поезії має бути сучасною, однак не включати слова китайського та західного походження, які вже увійшли в повсякденний вжиток. [154, с. 395]

Опоненти школи Кейен розділилися на два головні напрями: тих, хто повністю розчарувався в жанрі *танка*, оскільки вважав, що цей жанр не здатен передати глибоких почуттів та складних концептів; та тих, хто вважав, що вивчення поезії збірки «*Ман-йо-шю*» дасть змогу поетам епохи Мейджі писати в стилі, що відповідав би вимогам нової епохи. [124, с. 11]

### 1.2.2. Внесок Очіай Наобумі, Йосано Теккана, Йосано Акіко та інших поетів «Спілки нової поезії» в розвиток жанру танка

Серед відомих поетів періоду Мейджі варто назвати ім'я Очіай Наобумі (1861–1903). Народжений у самурайському клані Сендай, взятий на виховання в родину вченого-дослідника *кокугаку* (науковий напрям дослідження японської національної науки та культури) та японської релігії *шінто* Наобумі проявляв велику цікавість до літератури. У дорослому віці він переїхав до Токіо, де у 1889 році приєднався до спілки «Нові голоси» («*Шінсейшія*»), головою якої був Морі Огай (1862–1922). Наобумі перекладав європейську поезію, яка публікувалася у виданні спілки, що мало назву «Обличчя» («*Омокате*», 1889 р.). Згодом поет зацікавився можливістю реформування жанру *танка* та друкував статті на цю тему. У 1893 році Очіай, його брат Аюкай Кайен, Омачі Кейгецу, Йосано Теккан та інші об'єдналися для створення спілки «*Асака*», що дістала своє ім'я за назвою вулиці в Токіо, де жив поет. Метою спілки було пропагування оновленого жанру *танка*. Спілка продовжувала свою роботу лише до 1895 року, коли Теккан і Кайен поїхали до Кореї. Однак, попри короткий період її існування, вона зіграла важливу роль у створенні сучасної поезії *танка*. [124, с. 14]

Спроби Очіай у реформуванні *танка* не були достатньо ефективними, оскільки здобувши класичну літературну освіту, він не цілком відмовився від традиційних прийомів поезії. Він складно позбавлявся впливу школи Кейен і лише наприкінці життя зміг надати нового звучання своїм віршам *танка*. Головним досягненням Очіай стало заохочення молодих, більш сміливих і рішучих поетів. Перший важливий вірш його літературної кар'єри, завдяки якому він здобув визнання серед колег, було надруковано 1892 року:

ひおどし よろい                      た ち                      み                      やま                      はな  
 緋緘の 鎧 をつけて太刀はきて見ばやとぞおもふ山ざくら花

Багрянні обладунки одягнувши,  
 я довгий меч  
 до пояса підвісив  
 і думаю піти помилуватись  
 вишневим квітом у горах.

Цей вірш, хоч і було написано на знайому тему: милування цвітінням вишні, однак він мав відверто чоловічу манеру, яка була не прийнята школою Кейен. Популярності віршу надали й ноти націоналізму, які в ньому розгледіли в період японсько-цінської війни (1894–1895 рр.). [155, с. 3]

Очіай у своїх статтях, називаючи себе людиною «нового стилю», звертався до поетів «старого стилю» з такою критикою: «Птахам, що згадуються у відомих антологіях поезії *вака*, дійсно поталанило, бо вони можуть бути впевнені, що кожен буде писати вірші про них, але таких птахів, як канарка, павич, чи папуга, якими гарними не були б їхні голоси чи їх пір'я, ігнорують поети старого стилю». Тачібана Акемі (1812–1868) також критикував обмежену кількість квітів та птахів, що згадуються в поезії, декілька років до того, проте це не мало жодних наслідків. Очіай Наобумі ж зміг неабияк вплинути на думку молоді, оскільки до цього часу для молодих людей назріло питання реформування традиційної японської поезії. [156, с. 687]

Спілка «*Асака*», головою якої був Очіай Наобумі, стала колицкою для таких поетів-реформаторів, як Йосано Теккан (1873–1935) та Канеко Кун-ен (1876–1951). Шляхи цих двох поетів у подальшому розійшлися, однак кожен із них із вдячністю згадував Очіай. Канеко Кун-ен у 1936 році писав: «Перший раз, коли я познайомився з моїм вчителем, він сказав мені, що вірш без індивідуальності не є віршем... Вірші Очіай мають бути віршами Очіай, а вірші Канеко – віршами Канеко... Складно висловити, як ці слова підбадьорили мене». [159, с. 8]

Одним із головних наслідувачів ідей Очіай Наобумі став Йосано Теккан (справжнє ім'я Йосано Хіроші), якого часто називають творцем сучасних віршів



*танка*. Він народився в Кіото в родині буддійського священника, який також отримав певне визнання за створення віршів *вака*. Хоч Теккан формально не здобув навіть середньої освіти, його батько ретельно навчав його поезії, а сам хлопець вивчав японську та китайську класичні літератури. У віці шістнадцяти років, так і не мавши можливості здобути середню освіту, хлопець підкорився бажанню свого батька й здобув сан буддійського ченця, хоч і не мав цікавості до цієї професії. У 1892 році Теккан втік із Кіото до Токіо, де наступного року став учнем Очіай Наобумі. За рекомендацією свого вчителя, в 1894 році Теккан став редактором колонок «Мистецтво» та «Листи» газети «*Ніроку шімпо*». У цьому виданні він надрукував свою статтю «*Бококу-но не*» («Звуки сплюндрованої країни», 1894–1895), що мала підзаголовок «Критика спрямована на недостойну чоловіків поезію *вака* сьогодення». У статті містилася жорстка критика прибічників школи Кейен та їй подібних. Їхню поезію Теккан називав слабкою, вульгарною, незрілою та занадто жіночною, протиставляючи її чоловічій поезії «*Ман-йо-шю*». Завдяки цій публікації він посів позиції лідера руху за нову поезію, витіснивши, у такий спосіб, більш ліберального Очіай. [124, с. 15]

Маніфест Теккана з'явився якраз перед початком японо-цінської війни, що розпочалася в липні 1894 року. Ця війна спонукала багатьох поетів писати в манері, яку пропагував Теккан. Він сам писав *танка*, які мали надихати японські війська, принижувати китайців та прославляти перемоги. У квітні 1895 року він поїхав до Кореї викладати японську мову в школі Сеула. Його перебування там було порівняно коротким, однак воно надихнуло його на написання багатьох віршів *танка*, особливо влітку 1895 року, коли він опинився в лікарні Сеула, страждаючи на тифоїдну лихоманку. [124, с. 15]

から し し うた すたれ  
韓にしていかに死なむわれ死なばをのこの歌ぞまた廢れなむ

Тут, у Кореї,  
як померти можу я?  
Якщо помру,  
то справжні вірші чоловічі  
забудуть знов.

[163, с. 266]

Рання поезія Теккана ідеально втілювала проголошені в його маніфесті ідеї. Відкинувши елегантність та жіночність віршів *танка*, які тоді писалися, він звернувся до простого, войовничого тону віршів з «*Ман-йо-шю*». Теккан навіть дозволив собі заперечити вагомість поезії про кохання, оскільки вважав її занадто жіночною. Він також засудив тогочасну думку деяких критиків про те, що література й мораль досить далекі одна від одної, охарактеризувавши таких критиків як «руйнівників країни». Теккан наголошував також: «Отрута імітування (попередників) вже уразила старші покоління, а їхня отрута, у свою чергу, вражатиме наступні». Він зауважив, що його маніфест було написано зі сподіванням, що поети, яких торкнулася ця хвороба, усвідомлять це і зрозуміють, що «революція є етапом прогресу». [156, с. 560]

Такі заяви поета змусили змовкнути противників реформування жанру *танка*. До того ж, сам Теккан згодом дещо змінив свою думку: без пам'яті закохавшись у свою майбутню дружину, він цілком змінив своє ставлення до поезії про кохання. Однак маніфест Теккана мав важливі наслідки, зробивши його головним речником молодих поетів. Після виходу маніфесту поет опублікував збірку поезії «*Тодзай намбоку*» («Чотири сторони світу», 1894 р.). Збірка містила передмови Очіай Наобумі, Морі Огай, Масаока Шікі, Сайто Рюкю та інших. У власній передмові Теккан згадував, що в молодості він написав близько семи тисяч *танка*, проте у своїй першій збірці він не використав жодного вірша зі своєї підліткової творчості. Поет зазначив: «Мої вірші, чи *танка*, чи *шінтайші* (нова поезія), не були створені, щоб лестити комусь... Я думаю, що я можу чесно сказати, що мої вірші – це мої вірші». [155, с. 33]

Збірка «Чотири сторони світу» містить 279 віршів *танка*, 45 *шінтайші*, декілька *ренга*. Деякі з віршів мають пояснення, у якому описані обставини створення цієї поезії. Американський дослідник Д. Кін вважає, що ця збірка абсолютно не відповідала тим революційним ідеям, до яких закликав поет. Вона фактично демонструвала все те, проти чого виступав Теккан: використання встановлених у старій поезії тем, застарілої лексики із віршів *вака* навіть під час

опису сучасних поету подій, невдалі ремінісценції на вірші збірки «Шін-кокін-шю» («Нова збірка старих і нових японських пісень», 1205 р.). Лише вірші Теккана в чоловічій манері, що наслідувала стиль «Ман-йо-шю» Д. Кін вважає вдалими прикладами в експериментах поета. [124, с. 19]

У 1899 році Теккан організував «Спілку нової поезії» («Шін-ші-шя»), а у квітні 1900 року було опубліковано перший номер її літературного журналу «Мьодзьо» («Вранішня зоря»). Наступна збірка Теккана, що мала назву «Теккан-ші» («Вірші Теккана») продемонструвала неабияке покращення поетичних прийомів поета, а також те, як сильно змінилося його ставлення до поезії про кохання.

こい な おもき わ にじゅうはち あき  
恋と名といずれ重きをまよいそめぬ我がとしここに二十八の秋

Кохання і слава –  
що дорожче?

Тепер я

сумніватися став

у свою двадцять восьму весну.

Зміни у світобаченні поета пов'язані з його знайомством під час поїздки до міста Осака з Хо (Оторі) Акіко в серпні 1900 року. Вони закохалися один в одного, а за рік Акіко покинула свій дім і поїхала до Теккана в Токіо. Її поезія, опублікована в поетичній збірці «Мідаретамі» («Скуйовжене волосся», 1901 р.), мала яскраве романтичне спрямування і вразила суворого Теккана своєю пристрасністю. Їхній журнал «Вранішня зірка» став відомим своїм романтично-пристрасним спрямуванням, а не чоловічим стилем, який Теккан часто згадував, як свій ідеал. Теккан одружився з Акіко влітку 1901 року, невдовзі після публікації збірки «Вірші Теккана». Наступна збірка поезії – «Мурасакі» («Пурпурний», 1901), вірші якої набагато відрізнялися від усього, що раніше писав поет. [124, с. 20] Це стає очевидно вже з першої поезії:

われおとこ こ こな こつるぎ こし ここい こ こ  
我 男 の子いきの子名の子 剣 の子詩の子恋の子 ああもだえの子

Я – чоловік!

Дитя я духу й слави,

дитя меча,  
дитя поезії й кохання.  
І, так! Дитя страждання.

Під час перекладу цього вірша неможливо зберегти його ритмічність, що полягає у повторенні слова «ко» (子 – «дитина») та використанні слів «ікі» (息 – «дух») та «ші» (詞 – «вірш») – слів китайського походження, що зазвичай не використовувалися у віршах танка. Цей вірш відвертий та імпульсивний, чого не можна сказати про попередні несміливі героїчні вірші поета. Він продовжує наголошувати на тому, що він гордий, озброєний мечем чоловік, однак два останні рядки демонструють суперечливість його природи, оскільки він також поет – людина чуттєвості й кохання. Слід зазначити, що поет перебував не лише під впливом Їосано Акіко, а й Ямакава Томіко (1879–1909) – ще однієї поетеси, з якою він познайомився в 1900 році. [124, с. 20]

У шостому номері журналу «Вранішня зірка» було вперше опубліковано маніфест «Спілки нової поезії», про який ми побічно вже згадували в попередніх розділах. Маніфест мав чотири основні позиції і проголошував таке:

«1) Ми віримо, що насолода красою поезії – це вроджена здатність. Отже, наша поезія – це наше задоволення. Ми вважаємо соромом створення поезії від чийогось пустого імені.

2) Ми любимо поезію наших попередників, але ми не можемо принижуватися до того, щоб перекопувати поля, які вони вже обробили.

3) Ми демонструватимемо свою поезію один одному. Наша поезія не імітує поезію попередників. Це наші вірші, а точніше, це вірші, які кожен із нас винайшов для себе.

4) Ми називаємо нашу поезію «національними віршами» («*кокуші*»); це вона: поезія нації, національні вірші епохи Мейджі, національні вірші, що беруть свій початок від «*Ман-йо-шю*» та «*Кокін-шю*». [124, с. 21]

Найбільша збірка Теккана «*Айгікое*» («Любовні вірші», 1910) була вибіркою з тисячі віршів, які поет написав впродовж восьми попередніх років. Збірка містила передмову Морі Огай, у якій зауважувалося таке: «Хто першим

створив і піклувався про те, що ми тепер називаємо «ною хвилею» *танка*? Ніхто, крім Йосано, не може сказати: «Це був я!». [155, с. 81]

Американський дослідник Д. Кін погоджується з цим твердженням, наголошуючи, що, хоч поезія Теккана дещо втратила своє початкове спрямування, поет і далі наполягав на тому, що *танка* повинна мати більш індивідуалістичне спрямування, і надихав молодих поетів писати в цій формі. Проте, поет не називав свої вірші ні *танка*, ні *вака*, а віддавав перевагу назвам *кокуші* («національна поезія») та *танші* («короткі вірші»), намагаючись відокремити у такий спосіб поезію «нової хвилі» від поезії аматорської, що створювалася лише заради забави. Йосано Теккан писав вірші до кінця свого життя, проте його найважливіша робота закінчилася з виданням останньої збірки. [124, с. 21]

Щодо поетеси Йосано Акіко, яка мала великий вплив на оновлення форми *танка*, то її літературне зацікавлення почалося з захоплення творчістю Шімадзакі Тосона та Сусукіда Кюкіна, що належали до літературної спілки «*Бунгакукай*», основним літературним спрямуванням якої був японський романтизм. Спілка опосередковано черпала своє натхнення зі зразків європейського романтизму. Акіко розпочала свою літературну творчість із віршів *шінтайші*, оскільки вони давали ширші можливості для вираження пристрасних емоцій поетеси та мали більш оповідний характер, ніж вірші *танка*. Однак, у 1897 році Акіко познайомилася з віршами *танка* авторства Теккана. Юна дівчина була так вражена його поезією, що змінила і форму, і стиль написання своїх віршів, прикрасивши їх своєю яскравою індивідуальністю. [124, с. 22]

Зустріч із Текканом у 1900 році визначила подальшу кар'єру Акіко. Вона публікувала свої вірші в журналі «Вранішня зірка» та вразила тогочасне суспільство відвертістю та пристрасністю своєї дебютної збірки «*Мідаретамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.). Попри той запал пристрасті, який демонстрували вірші поетеси, її біографія та виховання підказують нам, що

більшість описаного у віршах було лише в її фантазіях, якими вона виражала своє велике кохання. [124, с. 22]

Вірші поетеси часто було важко зрозуміти через специфічний синтаксис, метафоричність, неясність її еліптичного стилю. Дослідник Д. Кін наголошує, що цей стиль Акіко не могла перейняти в Теккана, оскільки його поезія була дуже прямолінійною. Спочатку захопленням поетеси були вірші *шінтайші*, тому можливо, саме бажання вмістити в 31 склад віршу *танка* всі думки, які з легкістю міг вміщувати довгий вірш, і призвели до певної неочевидності змісту віршів поетеси. Однак, це не завадило Акіко після виходу у світ її дебютної збірки стати одним із найвідоміших поетес *танка*. [124, с. 23]

Йосано Акіко публікувала вдалі поетичні збірки у 20-30-х роках, однак її найбільша популярність закінчилася із закриттям журналу «Вранішня зірка». Її поезія більше не вражала так молоде покоління, і вона мала менш переконливий вигляд у ролі емансипованої жінки п'ятдесяти років, ніж коли їй було двадцять. Пізніше Акіко зневажливо ставилася до своєї ранньої поезії, зокрема до збірки «Скуйовджене волосся», яка принесла їй велику популярність. Її зріла поезія була більш досконалою художньо й технічно, проте не мала того молодого запалу, яким відрізнялися її ранні вірші. Як зазначив Д. Кін, «Акіко так яскраво вхопила свавільні емоції чуттєвої дівчини, що читачі ніколи не дозволили їй подорослішати». [124, с. 25]

Головним досягненням поетів журналу «Вранішня зірка» було те, що їм вдалося завоювати місце для жанру *танка* в новій літературі. Вони наголошували на важливості індивідуальності, любові до краси, захоплювалися мистецтвом, були відомі ностальгією за минулим та бажанням творити революційне майбутнє. Однак, навіть на вершині своєї популярності журнал «Вранішня зірка» стояв дещо осторонь тогочасної японської літератури. Зважаючи на це, далеко не всі поети спілки підтримували обрані родиною Йосано принципи. Так, поет Такамура Котаро (1883–1956) врешті відмовився від жанру *танка* на користь сучасної поезії *шінтайші*; Кубота Уцубо (1877–1967) і Мідзуно Йошю (1883–1947) пішли зі спілки, створивши власні школи; Кітахара

Хакушю (1885–1942) та Йошій Ісаму (1886–1960) поступово розчарувалися в ідеях спілки. До моменту закриття журналу «Вранішня зірка» з публікацією сотого номера в 1908 році, спілка зіграла велику роль у зміні позиції жанру *танка* в новій японській літературі. [124, с. 25]

### 1.2.3. Новаторська діяльність відомих японських поетів кінця XIX – початку XX ст. у реформаторському русі

Наступником журналу «Вранішня зірка» став журнал «Плеяди», який публікувався з 1909 до 1913 року під редакцією Ішікава Такубоку (1886–1912). Видання публікувало не лише вірші *танка*, а й поезію інших форм, п'єси, а також новели. Зокрема в журналі було опубліковано новелу Морі Огай «Віта Сексуаліс», що призвело до заборони видання владою. Найбільшим успіхом видання стали гедоністичні та чуттєві вірші *танка* Кітахара Хакушю (1885–1942) та Йошій Ісаму (1886–1960). [124, с. 25]

Йошій Ісаму всю свою кар'єру письменника творив у єдиному стилі, хоч і переїхав із Токіо до Кіото, де став відомим поетом району гейш Гіон. Кітахара Хакушю творив, як вірші форми *танка*, так і *шінтайші*, досягнувши успіху в обох цих напрямках. Описуючи жанр *танка*, та його особливості Хакушю писав: «*Танка* – маленький, зелений, старовинний прекрасний камінчик. Він – екстракт, видобутий із почуттів давнього Віку Печалей. Він старий, але його важко відкинути. Цій досконалій, прекрасній формі незрівнянного, сумного сяння надавали впродовж двох тисяч років численні спогади жителів Сходу. На його поверхні рухається райдужне світло і скромний аромат, як мигдалева вода чи ритм простої пісні, яку грають на однострунному *кото* чи старій японській флейті... Якщо мої сучасні вірші – це яскраві олійні картини школи імпресіонізму, то моя *танка* мусила бути вологою олійною фарби на звороті картини, що злегка пахне скипидаром. Ця одинока волога – зелений маленький прекрасний камінчик у моєму серці, це витончені схлипування однострунного *кото*». [188, С. 204-206]

Кітахара Хакушо активно використовував у своїх віршах *танка* екзотизми. Окрім того, він використовував структуру віршів з «*Шін-кокін-шю*». На відміну від багатьох поетів, що писали близько 1910 року, на нього не мали впливу традиції збірки «*Ман-йо-шю*». Його романтизм мало схожий на мужність героїчного минулого. [124, с. 29]

Найвідомішою збіркою поета є збірка «Квіт павлонії», надрукована у 1913 році. Багато віршів *танка* із цієї збірки були близькими за засобами вираження до віршів *шінтайші* поета, а ще віршам обох форм був притаманний французький символізм. [124, с. 26]

はる とり な な と も く さ ひ い る ゆ う べ  
春の鳥な鳴きそ鳴きそあかあかと外の面の草に日の入る夕

Птахи весняні,  
не співайте, не співайте!  
Яскраво-червоне  
у травах за вікном  
сідає надвечір сонце.

Поети, яких можна віднести до натуралістичної школи, так відрізняються один від одного, що часто досить важко визначити їхні спільні риси. Більшість із них почали писати *танка* під впливом творчості поетів журналу «Вранішня зірка». Проте, досить скоро поети-натуралісти відмовилися від зображення пристрасності людських почуттів і звернули свою увагу до зображення звичайних, але гостро вражаючих подій повсякденного людського життя. [124, с. 32]

Серед найвідоміших із них поети Кубота Уцубо (1877–1967), Вакаяма Бокусуй (1885–1928), Маеда Югуре (1883–1951), Токі Дземмаро (1885–1980) та інші.

Вакаяма Бокусуй починав свою творчу діяльність із романтичних віршів, які стилем мало відрізнялися від віршів поетів журналу «Вранішня зірка». Проте, згодом поет творив вірші, що містили комбінацію романтизму й поетичного реалізму, описуючи досвід власного життя. У своїх пізніх віршах поет активно застосовував прості форми та розмовну мову. Найвідомішими його збірками є



«Розставання» («*Бецури*», 1910) та «Смерть чи мистецтво?» («*Ші ка гейджіцу ка*», 1921). [124, с. 35]

Маеда Югуре також довгий час надихався віршами поетів журналу «Вранішня зірка». Навіть тоді, коли він почав критикувати романтичний стиль у поезії, його вірші містили багато елементів, подібних до стилю Йосано Акіко. Проте, вже перша збірка поета «Врожай» («*Шюкаку*», 1910) продемонструвала його вибір на користь натуралістичної течії в літературі. Про свою поезію він писав: «Більше за все я прагну писати поезію, беручи за основу своє власне життя. Я буду задоволений, якщо звичайне життя найзвичайнішої людини можна побачити, хоч трохи, через мою поезію». [148, с. 471]

Одним із найвидатніших і найпопулярніших японських поетів жанру *танка* початку ХХ ст. є Ішікава Такубоку (1886–1912). Його поезія – це відображення непересічної індивідуальності поета, а також усієї епохи. На початку своєї кар'єри поет надихався творчістю родини Йосано. Саме їхня поезія спонукала його почати писати вірші не лише у формі *шінтайші*, а й у формі *танка*, яка згодом принесла йому загальне визнання. Більшість *танка* Такубоку було опубліковано у 1903 році в журналі «Вранішня зірка». Його вірші *танка* та *шінтайші* почали активно приймати на публікацію й інші літературні видання, що швидко привернуло увагу провідних поетів того часу до його творчості. [124, с. 42]

Найбільшу популярність поету принесли збірки віршів *танка* «Жменя піску» («*Ічіаку но суна*», 1910) та «Сумні іграшки» («*Канашії тангу*», 1912). Поет і далі створював вірші в формі *шінтайші*, однак вони не мали такої популярності, як *танка*, які він писав. Сам поет, вважаючи, що *танка* просто створена для того, щоб передавати миттєві емоції, писав про неї таке: «Люди кажуть, що форма *танка* незручна через те, що вона така коротка. Я думаю, що ця лаконічність і є тим, що робить її зручною... Відчуття здатне тривати лише мить, це мить, що ніколи не повернеться знову. Я відмовляюся давати змогу таким моментам прослизнути повз мене. Найбільш зручний спосіб виразити цей досвід – це

*танка*... Одне з небагатьох благословень, яким ми, японці, насолоджуємося – це те, що ми маємо цю поетичну форму, яка має назву «*танка*». [134]

Попри те, що Такубоку певний час перебував під впливом манери поетів журналу «Вранішня зірка», в його поезії немає притаманної їм романтичної пристрасності, він не шукає натхнення в природі чи таких старовинних збірках, як «*Ман-йо-шю*». Поет демонструє свою впевненість у тому, що найважливішим елементом форми *танка* є спонтанність. На його думку, навіть якщо розширити вірш *танка* до сорока одного чи п'ятдесяти одного складу, суть цієї форми не зміниться, оскільки вона полягає в тому, щоб передати певний момент сприйняття. *Танка* Такубоку майже завжди про нього або знайомих йому людей і дуже зрідка має вигаданий сюжет. Виступаючи за використання розмовної мови в поезії, Такубоку все ж віддавав перевагу класичній мові у своїх віршах. Проте, використовувач її так вільно, що лише закінчення дієслів вказували на класичність. Тон вірша ж незмінно лишався простим. [124, с. 45]

Більшість віршів поета мають глибокий зміст та є дзеркалом людських долі:

ほお いちあく すな ひと わすれず  
 頬につたふなみだのごはず一握の砂をしめしし人を忘れず

Не намагаючись спинити  
 ті сльози, що по щоках течуть,  
 мені той чоловік  
 пісок у жменях показав –  
 цього я не забуду.

Символізм вірша є досить очевидним. Жменя піску – це все те, що може показати чоловік, згадуючи своє життя. Це все, що в ньому лишилося. [124, с. 46]

Таким чином, серед поетів, творчість яких сприяла подальшому оновленню та розвитку жанру *танка*, варто відзначити Ішікаву Такубоку, Кітахару Хакушю, Йошій Ісаму, Куботу Уцубо, Вакаяму Бокусуй, Маеду Югуре та інших.

#### 1.2.4. Роль Масаоки Шікі та його послідовників у формуванні новаторського підходу до жанру танка

Приблизно в той самий час, коли Йосано Теккан проголосив свободу й індивідуальність у віршах *танка*, творив ще один поет, чия діяльність мала великий вплив на реформування жанру, – Масаока Шікі (1867–1902). Лише останні чотири роки свого короткого життя цей видатний поет присвятив написанню віршів *танка* та їх критиці. Його рання творчість цілком складалася зі створення сучасних віршів *хайку*, у чому він досяг значних успіхів. Довгий час Шікі не цікавився формою *танка*, вважаючи, що вона досягла свого апогею в мистецтві зі створенням збірки «*Кокін-шю*». Проте, його знайомство в 1893 році з Аюкай Кайен, молодшим братом Очіай Наобумі, вперше дало йому зрозуміти, що реформування *танка*, подібне до реформ *хайку*, які він провадив, вже давно назріло. Під впливом дослідників *кокугаку* Шікі швидко змінив свої вподобання в стилі *танка* з антології «*Кокін-шю*» на «*Ман-йо-шю*», дійшовши висновку, що *танка* «*Кокін-шю*» втратила той мужній стиль, який мала попередня збірка. [124, с. 48]

Свої переконання щодо того, якою має бути сучасна форма *танка*, Шікі виклав у серії із десяти есе, що має назву «Листи до поетів *танка*» («*Утайомі ні атаеру шьо*», 1898). В одному з них поет ще раз наголосив на тому, що вважає не вартою уваги збірку «*Кокін-шю*» та трохи більш вдалою збірку «*Шін-кокін-шю*». Проте й у ній, як зауважив поет, він здатен перерахувати вдалі поезії на пальцях. [124, с. 49]

Шікі вважав, що будь-який вірш *танка*, навіть той, який містить об'єктивний опис певного об'єкта, має певну емоційну основу. Проте, всі хороші вірші *танка* і *хайку* були написані на основі об'єктивності, тож саме вона має бути основою. *Танка* здатна зберегтися в сучасній літературі лише, якщо у ній будуть застосовуватися сучасні літературні методи. Шікі також запровадив термін «*шясей*» («копіювання життя») як сучасну поетичну техніку. Описуючи мову сучасної форми *танка*, поет зауважував: «Мій основний принцип – висловлюватися настільки чітко, наскільки це можливо – поетична якість, яку я

сам вважаю прекрасною». Саме тому, на думку поета, розмовні прості слова є цілком прийнятними, якщо вони є підходящими для конкретного випадку. [118, с. 395]

Щодо використання тогочасних неологізмів, запозиченої нової лексики поет також мав дуже чітку позицію: «Деякі люди вважають, що я раджу поетам «писати про нові речі», які я вважаю так званими артефактами цивілізації, як от потяги чи залізницю, але це серйозне непорозуміння. Більшість «артефактів цивілізації» є непоетичними і їх важко включити у вірш. А втім, якщо ж, хтось хоче написати про них, то немає іншого вибору, як згадати також щось поетичне». Як приклад Шікі наводить фіалки, що вирости поряд із залізничними коліями або маки, що осипалися після того, як повз них пройшов потяг. [164, с. 50]

Наявність елемента краси у віршах *танка* – центральна ідея поезії Шікі та його літературної школи. Це можна простежити у віршах *танка* останніх років його життя:

かめ ふじ はな はな た れ て や ま い と こ は る く れ ん  
 瓶にさす藤の花ぶさ花垂れて病の牀に春暮れんとす

Поставлена у вазу  
 гілка гліцинії  
 звисає вниз  
 над ліжком хворого.  
 Кінчається весна.

Через рік після смерті Шікі, у 1903 році, літературною групою «*Heiichi tanka*» було засновано журнал «*Ashibi*», який мав на меті продовжувати традицію віршів *танка* поета. Журнал виходив нерегулярно під редакцією Іто Сачію (1864–1913) до 1908 року. Спочатку невелика кількість поетів публікувалася в ньому, проте поступово до видання приєдналися молоді письменники: Сайто Мокічі (1882–1953), Шімагі Акахіко (1876–1926), Накамура Кенчікі (1889–1934). Через непорозуміння з Міцуй Коші (1883–1953), одним із поетів спілки, Іто Сачію покидає видання. Коші стає новим редактором, видання перейменовується в «*Акане*» та виходить ще шість його випусків із 1908 до 1909 року. У тому ж 1908 році Сачію засновує журнал «*Araragi*», який поступово стає

найважливішим виданням – осередком жанру *танка*. Журнал утримує свої позиції і під керівництвом Шімагі Акахіко (з 1913 до 1926 року) та Сайто Мокічі (з 1926 до 1953 року). [124, с. 54]

Школа Масаока Шікі впродовж його життя налічувала невелику кількість поетів, однак після 1910 року вона стала головною рушійною силою розвитку сучасного віршу *танка*. Головним принципом школи залишався «*шясей*» («копіювання життя») – принцип об'єктивності, закладений у термін Масаока Шікі. Проте, визначення терміна варіювалося залежно від уявлень поетів. Так, поет Нагацука Такаші (1879–1915) сприймав термін дослівно й у віршах використовував об'єктивний опис природи в стилі збірки «*Ман-йо-шю*». Він вважав, що процес написання *танка* включає «прямий контакт із природою й зображення її з реального життя. Іто Сачіо наполягав на тому, що неможливо досягти об'єктивності в формі *танка*. На відміну від *хайку*, *танка* не є самостійною одиницею, а є частиною суб'єктивної індивідуальності поета. [124, с. 55]

Під редакторством Іто Сачіо головним принципом журналу «*Арарагі*» залишався принцип «*шясей*», а каноном японської поезії – збірка «*Ман-йо-шю*». Наступник Сачіо, Шімагі Акахіко, продовжував цю традицію.

Шімагі Акахіко почав писати *танка* в 1893 році, наслідуючи стиль учених «*кокугаку*». У 1890-х роках він писав переважно *шінтайші*, але у 1900 році знову повернувся до форми *танка*. Акахіко також опублікував статтю, у якій розкритикував наукову цінність робіт Йосано Теккана, його захоплення новизною та його нездатність вхопити красу за допомогою поезії. До 1910 року поезія Акахіко вважалася високопрофесійною за токійськими мірками. У 1905 році він опублікував збірку *шінтайші* у співавторстві з Ота Мідзухо (1876–1955), але найбільш потужною його поезією залишалися вірші *танка*, написані за принципом «*шясей*». Через декілька років поет проголосив, що його вірші *танка* народжуються під впливом сильних емоцій, які виникають під дією величності природи та людського ества. Д. Кін зауважує, що Акахіко все ж більш зацікавлений природою. Про це свідчить сама його поезія. [124, с. 58]

Найважливіша видана поетом збірка віршів *танка* – «Квіти картоплі» («*Барейшьо-но хана*», 1913 р.) у співавторстві із Накамура Кенкічі – центральною постаттю спілки «*Арараті*». Багато віршів Акахіто описують сцени світанку, заходу сонця та ночі. Його почуття частіше медитативні – цей настроїй надалі асоціюватиметься саме з його поезією. Поет опублікував свою збірку під псевдонімом Кубота Какібіто. Він не писав під ім'ям Шімагі Акахіто до 1913 року. З 1914 року, коли поет став редактором журналу «*Арараті*», він домігся того, щоб зробити свою школу найбільш впливовою силою жанру *танка*. Його об'єктивний, простий стиль останніх збірок мав великий вплив і на інші поетичні школи. [124, с. 61]

Наступником Акахіко став Сайто Мокічі, якого американський дослідник Д. Кін вважає найважливішим поетом *танка* ХХ ст. Перебуваючи під враженням від поетичних збірок Масаоки Шікі, Мокічі стає учнем Іто Сачію в 1906 р. Він починає писати вірші в журнал «*Ашібі*», його поезії з'являються також у першому виданні журналу «*Арараті*» в 1908 р. [124, с. 61]

Перша збірка віршів Мокічі, що мала назву «Червоне світло» («*Шякко*», 1913 р.) справила велике враження не лише на поетів жанру *танка*, а й на всю літературну спільноту, привернувши увагу до всіх поетів спілки «*Арараті*». Збірка «Червоне світло» містить 834 вірші *танка*, написаних у період із 1905 до 1913 р. Хоч стиль поезій дещо подібний до стилю «*Ман-йо-шю*», теми збірки не архаїчні й мають чітко виражену чуттєвість. Частина віршів збірки «Червоне світло» присвячена трагічній події з життя поета – смерті його матері. [124, с. 61]

し　ちかきはは　そいね　と　おだ　てん　きこ  
死に近き母に添寝のしんしんと遠田のかはづ天に聞ゆる

Я біля матері лежу,  
що вже близька до смерті.  
Скрекочуть жаби  
на полях далеких.  
Неначе голоси з небес.

Визначення терміну «*шясей*», що належало Мокічі виходило за межі визначення Шікі, який описував його як «зображення життя». У 1919 році

визначення поетом цього терміну було надруковане і звучало так: «*Шясей* – це зображення життя, підкреслюючи його через реальні об’єкти». [150, с. 306] Мокічі вважав, що *танка* є ліричною за своєю природою й мусить виражати почуття поета. Таке розуміння терміну дало віршам поета свою неповторність і екстраординарність. Про мову у віршах *танка* Мокічі писав таке: «Природа *танка* в тому, щоб її майже співали, а не проговорювали», «музичні ефекти, які утворюються за допомогою звукового порядку є дуже важливими». [150, с. 306]

Поет опублікував не лише сімнадцять збірок віршів *танка*, а й безліч поезій в інших поетичних формах. Хоч він і написав загалом шістнадцять тисяч віршів *танка*, його найбільш продуктивним періодом був початок 1930-х років. Однак, найкращі вірші поета – дебютна збірка «Червоне світло» (1913 р.), наступна після неї збірка «Новий рік» («*Аратама*», 1921 р.) та пізніші поезії «Білі гори» («*Шірокі яма*», 1949).

Цей вірш є однією із поезій збірки «Новий рік»:

あかあかと <sup>いっほん</sup> 一本の <sup>みち</sup> 道とほりたりたまきはる <sup>わがいのち</sup> 我が命なりけり

У сонячнім  
червонім світлі.  
Дорога без розвилок.  
Вона проходить  
крізь усе життя моє.

Д. Кін зауважує, що у вірші є алюзії на твори Сайгьо (1118–1190) та Башьо (1644–1694), а також традиційний епітет *макура-котоба*: «*тамакі-хару*», що означає «все життя». Поет вбачав усе життя поперед себе у відданості поезії. [124, с. 66]

Популярність Мокічі є, певним чином, дивною, зважаючи на той факт, що його вірші часто були складними для розуміння, а вислови непрямыми. Багато людей, знаючи його репутацію великого поета, хвалили його твори, не розуміючи їх. Проте, це не применшує вагомості його творів. Він довів, що вірші *танка*, навіть написані в старому стилі, набагато більше зворушують японську душу, ніж будь-яка сучасна поезія.

### 1.3. Японський романтизм як нова літературна течія ХХ ст.

#### 1.3.1. Романтизм в японській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Кінець ХІХ ст. став переломним моментом в історії Японії, її культури та традиціях. Реставрація Мейджі (1868 р.) відкрила новий шлях синтезу традиційного і європейського, що стало особливим феноменом японської літератури. Через двадцять років після цієї визначної події механічне копіювання всього західного призупинилося, й почалося вдумливе освоєння досягнень Заходу. Першочерговою метою стало гармонійне поєднання національного, традиційного та нового, західного.

Література була однією з галузей людського життя, яка зазнала великих трансформацій у цей період. Японсько-китайська війна 1894–1895 рр., яка спричинила першу хвилю націоналістичного руху – «японізму» («*ніхоншюнта*»), була тим переломним моментом, коли відбулося остаточне розмежування двох течій культури Нового часу. [112, с. 6]

Традиціоналісти звернулися до відродження всього національного, зокрема театрів Но й Кабукі, ікебани, чайної церемонії, традиційних ремесел і бойових мистецтв, які були названі виявами «питомо японського духу» («*яматодамашій*»). Відбувалося поступове оновлення традиційних поетичних жанрів *хайку* і *танка*. Прихильники ж вестернізації прагнули вчитися в Заході, щоб створити передову сучасну культуру. Статус літератури в суспільстві дуже змінився: відбувалася переоцінка функцій деяких жанрів, течій, цілих родів літератури. Поряд із Но, Кабукі і Дзьорурі виник новий театр Шінгекі, а разом із ним – драматургія європейського типу, що спиралася на творчість Ібсена, Метерлінка, Чехова. Створення сучасних газет і журналів у кінці ХІХ ст. призвело до розвитку критики й публіцистики, що відображала основні тенденції естетичної думки. [112, с. 6]

Вплив Заходу зумовив появу *романтичної течії* (ロマン主義運動 – «*романшюгі ундо*») в японській літературі. Зважаючи на всі відмінності, які є між



літературами англійського, німецького, французького романтизму, все ж можна сказати, що вони мають багато спільних рис і належать до єдиного європейського соціуму. Європейський романтизм виник із тривалої еволюції світовідчуття митця й читачів. Становище романтизму в Японії дуже відрізнялося. За декілька років було пройдено шлях, на який Європі знадобилися десятиліття. Романтизм став відображенням величезних змін у духовному житті японської нації. Можливо, саме тому у творчості японських романтиків немає відчутно трагічного сприйняття дійсності. Руйнування звичних життєвих засад, пошуки нового, ще невідомого, прагнення до нових вражень, бажання зробити внесок у реформування культури і свідомості нації – основні мотиви японської романтичної літератури. Культ почуття прийшов на зміну конфуціанському раціоналізму. Боротьба, на відміну від європейської літератури, спрямована в японському романтизмі не проти суспільства, а за його вдосконалення. Це була течія, яку треба розглядати як народну за своєю суттю, глибоко життєствердну, прогресивну, що створила передумови для розвитку японської літератури, зокрема поезії. [50, с.4]

Проблеми японського романтизму досліджувалися такими відомими вченими, як Конрад М. Й., Долін О. А., Григор'єва Т. П., Кін Д., Бейчман Дж., Гаєвська О. В. та інші.

Перші серйозні дослідження поезії романтизму в Японії з'являються наприкінці 20-х і в 30-ті роки. Серед них двотомна монографія Хінацу Коноске «Історія поезії епох Мейджі й Тайшю» («*Мейджі Тайшю ші ші*»), перший том якої цілком присвячений романтичній поезії *шінтайші* – віршам нової вільної форми.

Друга хвиля дослідження припадає на 50-ті роки ХХ ст. Тоді вийшли праці Хомма Хісао «Історія літератури епохи Мейджі» («*Мейджі бунгакуші*») та Катаоки Йошікадзу «Дослідження з літератури японського романтизму» («*Ніхон романшюгі бунгаку но кенкю*»).

Із середини 60-х років у працях японських літературознавців з'являються зрушення в бік вивчення історико-літературного процесу. Проводяться паралелі

між творчістю японських романтиків та їхніх європейських попередників, зокрема – в збірках Сасафучі Томоічі «Сучасна японська література й зарубіжна література» («*Ніхон кіндай бунгаку то тайкоку бунгаку*») і Коборі Кейічіро «Дослідження сучасної японської літератури методом порівняльного літературознавства» («*Ніхон кіндай бунгаку но хікаку бунгаку-текі кенкю*»). [50, с.8]

Японські літературознавці розходяться у визначенні періодизації розвитку поезії японського романтизму, але на думку Доліна О. А. найбільш виправданим є поділ за такою схемою:

- Перший етап 1882–1889 рр. – становлення формальних особливостей *шінтайши* і зародження романтичної естетики.
- Другий етап 1889–1897 рр. – ранній романтизм, оформлення літературної теорії та дебюти провідних поетів.
- Третій етап 1897–1900 рр. – «золотий вік романтичної поезії».
- Четвертий етап 1900–1904 рр. – початок занепаду романтизму.

[50, с.8]

Така періодизація є відображенням романтизму як явища в японській літературі кінця XIX – початку XX ст. Японія швидко засвоювала те, що Захід напрацьовував роками, створюючи на основі ключових естетичних засад власне японські літературні шедеври.

### **1.3.2. Історія зародження та становлення японського романтизму**

Джерела японського романтизму починаються з, так званого, «руху за свободу й народні права» («*джію мінкен ундо*») другої половини 70-х років XIX ст. Це був рух боротьби проти кланової влади. У 80-ті роки в Японії, з дозволу влади, розгорнулася пропаганда західної філософії, естетики й літератури. У країну хлинув потік перекладів і вільних переказів творів європейської художньої літератури. У середині 80-х хаотичне змішання жанрів і стилів у творчості японських письменників поступилося чіткому поділу на угруповання та школи.

Великий вплив мало угруповання «Кен'юшя» («Спілка друзів тушечниці»), що обстоювало позиції псевдокласицизму, тобто фактичного наслідування давньої класичної літератури. Його керівники, Одзакі Койо і Ямада Бімьо, висунули лозунг: «збереження національної сутності» («*кокусай ходзон*»), чим дещо перешкоджали оновленню літератури. Вони канонізували традиції письменників феодальної Японії – Іхара Сайкаку, Чікамацу Мондзаемона, Такідзава Бакіна, підтримуючи у такий спосіб провладну доктрину «японізму» («*ніхоншюі*»), чим ускладнювали розвиток прогресивних течій і шкіл.

Перша спроба встановити нові цілі в літературі була здійснена молодим літературознавцем Цубоучі Шьойо (1859–1935) – професором університету Васеда, знавцем англійської літератури. Він у 1885 році опублікував свою відому працю «Сутність роману» («*Шьосецу шіндзуй*»), у якій спростовував традиційне уявлення про літературу як про розвагу. Цубоучі обстоював реалістичний метод творчості, що мав на меті реалістичне відображення дійсності. Він доводив велич завдань літератури і відповідальність ролі письменника. [50, с.12]

Японія, яка переживала наприкінці ХІХ ст. розчарування щодо надій, що не справдилися, неминуче йшла шляхом створення школи романтизму. Вперше відкритий виступ за романтизм прозвучав зі сторінок журналу «*Шітарамі дзоші*» («Загата»), який видавав Морі Огай (1862–1922). Теорія японського романтизму, окрім національних джерел, ґрунтується на двох течіях європейської філософсько-естетичної думки – французькому позитивізму й класичному німецькому ідеалізмі. Духовним стрижнем японського романтизму Долін О. А. вважає статті Морі Огай кінця 80-х років, присвячені проблемам німецької філософії ХІХ ст.

Письменник, перебуваючи на навчанні в Німеччині, захопився працями свого сучасника Едуарда Гартмана (1842–1906). Погляди Гартмана, які були викладені в його книгах «Філософія несвідомого» та «Феноменологія моральної свідомості», відрізнялися песимізмом, який імпував японським романтикам. Художня творчість, в уявленні філософа, є результатом несвідомої дії, у процесі якої платонівське розуміння прекрасного перетворюється на конкретну ідею.

Огай таким чином формулював ідеї філософа: «Прекрасне в літературі створюється штучно, явища дійсності і прекрасне – абсолютно різні речі». Проте, письменник застерігав від повного ототожнення його ідей з ідеями Гартмана, вказуючи на те, що його «переконавання склалися під впливом різних естетичних теорій». [50, с.13]

Морі Огай став відомим своєю дискусією з Цубоучі Шьойо на початку 90-х років XIX ст. Дискусія розгорілася довкола оцінки «Переказу про вісім псів із роду Сатомі» («*Нансо Сатомі хаккен-ден*») Такідзава Бакіна. Фантастичні вигадки цього едоського автора Цубоучі Шьойо критикував, говорячи про те, що нереальне має залишитися справою Середньовіччя, а в Новий час немає місця тому, чого немає в реальному світі. Огай, навпаки, вважав, що література зберігає право на вигадку і фантазію. Діалог надалі отримав назву «дискусії про прихований ідеал» («*боцурико ронсо*»). Обидва опоненти використовували поняття «прихований ідеал», хоча кожен із них розумів його по-різному.

Огай мав на увазі естетичний, філософський ідеал, наявність якого вважав головною ознакою істинного твору мистецтва. Романтично налаштованому письменнику опис фактів не здавався найголовнішим завданням. Його приваблювала краса та «висока правда почуттів». На його думку, мистецтво прекрасне лише за наявності ідеалу.

Для Цубоучі Шьойо «*боцурико*» – це швидше моралізаторський натяк, без якого автори пізнього Середньовіччя не обходилися. Шьойо боровся проти цього моралізаторства, закликаючи писати про те, що бачиш і чуєш, без всілякої дидактики, нейтрально. «Точне відображення» («*шяджцушюгі*»), «наслідування фактичній основі» («*кіндзуцу*») – це головні принципи його концепції, що дістали подальший розвиток у письменників натуралістичної течії «*шідзеншюгі*».

Дискусія між Огай і Шьойо знаменувала початок розмежування між романтизмом і реалізмом, у попередній час ці дві течії були нероздільні. [55, с. 40]

До початку 90-х років романтизм став популярним серед багатьох молодих письменників. Однак, активізація масового націоналістичного руху, що

проходив під лозунгом «сильна армія – могутня держава», позбавляла романтиків можливості реалізувати свої ідеали свободи та рівності. Оскільки реальність виявлялася для них нездатною для змін, вони намагалися тікати у світ мрій, намагалися жити життям театралізованим («гейджюцука сарета»), створюючи ілюзорний світ, який відповідав їхнім бажанням.

У цей час очевидною стала необхідність оформлення романтизму в єдину школу на основі угруповань, які вже були. У 1892 році почав виходити журнал «Джюгаку дзаішіі», що видавався при християнському жіночому коледжі «Мейджі джьюгакко» («Жіночі курси Мейджі») під редакцією Івамото Дзенджі. Номери «Джюгаку дзаішіі» виходили по черзі: то в червоній, то білій обкладинці. Це вказувало на розмежування тематики журналу на два напрями: червоний – феміністичний рух, білий – література й мистецтво. У січні 1898 року «білий» журнал відділився і взяв собі назву «Бунгакукай» («Літературний світ»). До видання швидко примкнули молоді прозаїки, поети і критики, серед яких – Шімадзакі Тосон, Таяма Катай, Хігучі Ічійо. За 5 років існування видання, з 1893 до 1898 року, вийшло 58 номерів, у яких висвітлювалися важливі проблеми культурного життя країни, друкувалися романи, повісті, драматичні та поетичні твори.

Перші півтора року в журналі друкувалися переважно критичні статті. У цей час у центрі гуртка був ідеолог японського романтизму Кітамура Тококу. Наступні півтора-два роки переважали прозові твори. У центрі гуртка – Хігучі Ічійо. Останні півтора-два роки переважали поетичні твори. Лідер – Шімадзакі Тосон.

Романтична направленість «Бунгакукай» визначилася практично від початку його існування. Творча полеміка, яка тривала на сторінках журналу декілька років, фактично сформувала естетичні теорії японського романтизму. [50, с.15]

Варто зазначити, що свого розквіту романтична поезія досягла у творчості Шімадзакі Тосона. Поява його збірки поезій «Вакана-шю» («Паростки», 1897) стала тріумфом романтичної школи. Поезія Тосона – гімн весні та коханню. Його

весна уособлювала пробудження особистості. Поет оспівує внутрішнє перетворення, яке відбувається під дією кохання. Героїня поезії Тосона – уособлення жіночої гармонії, оспіваної в класичній японській літературі, але водночас вона – особистість нового часу, для якої кохання – найвища духовна сила. Людина і природа в поезії Тосона знаходяться в гармонії. Більше того, близькість з природою збагачує внутрішній світ героїв. У зрілій поезії митця з'являється романтичний пафос боротьби, який він, вочевидь, запозичив у Кітамури Тококу. Тосон писав вірші в жанрі «шінтайші», тож його окремим досягненням є збагачення поезії новими темами та ідеалами. Саме він створив зразок поезії «нового стилю». [92, с. 589]

Отже, романтична школа японської літератури сформувалася на перетині традиційного, усталеного та нового, західного. Теорії класичного німецького ідеалізму і французького неопозитивізму, зустрівшись на японському ґрунті з буддизмом і синтоїзмом, набули нового втілення в літературі Мейджі – Тайшю. У японській культурі до сьогоднішніх днів можна простежити дві тенденції – японоцентричну та європоцентричну. До першої належать усі традиційні школи поезії, живопису, прикладних мистецтв та театрів. До другої – всі школи й течії, які орієнтувалися на західні зразки та створювали нові синтетичні форми. Це поезія, від *шінтайші* («вірші нового стилю») до *тендайші* («сучасна поезія»), сучасний живопис, балет і театр європейського типу. Поети традиційних жанрів – Масаока Шікі, Йосано Акіко, Сайто Мокічі, Йошій Ісаму – не могли не піддаватися впливу західної естетики, так само, як і майстри віршів нових форм не здатні були нехтувати традиціями.

Поезія нових форм розвивалася своїм шляхом, а поезія традиційних форм – своїм. Спроби полеміки між ними хоч і були, але вони були незначними. Після остаточного розмежування у 20-ті роки епохи Мейджі дискусії між ними більше не проводилися й обидві течії співіснували досить мирно. Проте, у середині кожного з них велися дискусії щодо пропорцій національного й запозиченого. [112, с. 9]

### 1.3.3. Естетичне підґрунтя японського романтизму

Дискусія на сторінках «*Бунтакукай*» та серед прихильників традиційних форм поступово сформувала естетичні концепції японського романтизму. Японські письменники від самого початку намагалися сформувати своє ставлення до європейської культури та її впливу на японську літературу. Кітамура Тококу (1868–1894) – поет, журналіст, ініціатор руху за створення поезії нової форми – у своїй статті «Народ та ідеологія» («*Кокумін то шісо*») висловив таку концепцію: «Країни світу становлять лише різні сторони одного світу ідей. На ідею не повісиш замок. Всі вищі прояви людської думки співіснують між собою. Дурість – чіплятися лише за ідеї Сходу, так само, як і занадто захоплюватися ідеями Заходу...». Тококу виявляє дуже тверезе, як для романтика, розуміння синтезу культур, їхнього природного взаємовпливу. [149]

Романтики дуже добре розуміли необхідність культурного спілкування з Європою, проте вони в жодному разі не нехтували досягненнями власної культури. Захід був для Японії джерелом екзотичного, а також джерелом матеріального та духовного прогресу. У Західну Європу романтизм прийшов раніше – на початку XIX ст. Саме з того часу починається зацікавлення європейців Сходом. У кінці XIX – на початку XX ст. традиційна японська література стає на Заході дуже популярною. Особливо звертають увагу на *хайку* (трирядковий вірш).

У 90-х роках вивчення західної літератури в Японії набуло наукового підґрунтя. Друком виходили праці, присвячені Гете, Толстому, Гюго, Байрону, Шеллі, Свіфту і Вордсворту. Важливу роль у формуванні естетичних ідей зіграли численні переклади з європейських мов – від біблійних текстів до романтичної поезії XIX ст. Улюбленими письменниками «*Бунтакукай*» вважалися Байрон, Шеллі, Кітс, Вордсворт, Росетті. Найбільша кількість статей романтиків була присвячена Данте й літературі Відродження загалом. [50, с.22]

Разом із західною літературою романтики намагалися засвоїти весь комплекс філософсько-естетичної спадщини європейської цивілізації. Морально-естетичною опорою для них стало християнство, оскільки воно

зосереджувало увагу на внутрішньому світі особистості, надавало значення духовному життю людини, акцентувало увагу на «позасвідомому». Якщо в Європі християнство породило надмірний містицизм у романтизмі, зігравши негативну роль, у Японії воно було пов'язане з духовною революцією, з боротьбою за свободу особистості проти пережитків феодальної моралі. [50, с. 24]

Ставлення влади до цієї релігії із самого початку було негативним. Ще у 80-х роках вона засуджувалася за порушення благочестивості, культу предків та шанобливого ставлення до батьків. До початку 90-х років, під час підготовки до війни з Китаєм та пізніше, уряд розгорнув широку пропаганду, що була спрямована і проти християнства.

Романтики обстоювали цю релігію через низку причин. По-перше, вони вбачали в конфуціанстві релігійну і правову основу феодального режиму, який намагалися повалити. По-друге, романтикам імпонувала новизна уявлень про внутрішній світ, гуманізм християнського віровчення і його наближеність до земного життя, романтичний за своєю суттю образ Христа. По-третє, емоційний запал, притаманний християнству, найбільше відповідає романтичному творчому методу. [50, с. 26]

Йосано Теккан (1873–1935) – поет та керівник спілки «Нова поезія», редактор журналу «*Мьоджьо*» («Вранішня зірка») – писав про своє ставлення до християнства наступне: «Якщо людина живе в буремні часи, якщо прикрощі й нужденність переслідують її, хіба не зостається для неї єдиною можливістю тотальне захоплення релігією?». [158, с. 112] Японські романтики сприймали християнство як символ духовної революції, що знаменував переоцінку цінностей у всіх сферах суспільного й культурного життя. Японці віддавали перевагу протестантству, а не католицизму, через вплив англійських місіонерів, та вважали задекларовані пуританством принципи скромності й моральних чеснот достойними людини нової моралі. [50, с.27]

Як уже йшлося вище, японцям вдалося створити синтез західного та традиційного й результатом цього стали блискучі зразки романтичної літератури.



Морі Огай висловлював занепокоєння щодо того, що «прийняття європейської літератури такою, якою вона є, замість того, щоб надати японцям нових сил, може, навпаки, послабити їх і призвести до занепаду національної культури». Проте, цього не сталося. Відомий японський письменник Кунікіда Доппо (1871–1908), який починав свою творчість як поет-романтик, писав у передмові до своєї першої збірки поезій: «Передана в спадщину, у наших жилах тече кров мудреців, у глибині душі палають східні почуття... Коли хочеш уявити вранішню веселку, читаєш піднесені вірші Вордсворта, коли чуєш вечірній дзвін, згадуєш сумні рядки Сайгьо». [152]

Звернення до минулого, як підтверджує досвід західної літератури, є однією з закономірностей романтизму. Так само, як романтики Заходу знову відкрили для себе Античність та Відродження, відвернувшись від класицизму, японські літератори звернулися до культури минулого в пошуках нового, романтичного ідеалу. [50, с.30]

Усі японські романтики кінця XIX ст. здобули класичну конфуціанську освіту, в програму якої входило обов'язкове вивчення основних творів китайської та японської літератури, а разом із ними й давньояпонської та китайської мов. Такі знання давали змогу митцям дуже вибірково підходити до класики. Наприклад, деякі романтики дуже цінували поезію Сайгьо, Башьо та Іккю, але не визнавали куртуазну літературу з її умовностями.

Лідер «Бунгакукай» Кітамура Тококу вбачав історичні передумови для появи романтичної течії в літературі періоду Генроку (остання чверть XVII – чверть XVIII ст.). Тококу вважав, що саме в міській літературі народу, який віднаходив свій вільний голос, і повинен поет шукати сили для своєї творчості. [92, с. 588] Він вважав, що «людина народжується для боротьби», а так, до чого має врешті-решт прийти суспільство – це «свобода кожної людської особистості». [92, с. 589]

Зростання індивідуальної свідомості визначало негативне ставлення романтиків до проблеми канону. У літературі попередників митці цінували тих авторів, які виділялися яскравістю та революційністю думки. Такими людьми

були або ті, хто взагалі не визнавав канон, як вільнодумець Іккю, або ті, хто поступово сам став засновником нової школи чи канону, як Башьо.

Японські романтики, на відміну від своїх попередників, не переоцінювали значення минулого, не намагалися протиставити його сучасності, не створювали культу старовини, як це робили сентименталісти та романтики на Заході. [50, с.33]

У творчості митців романтичної школи як на Заході, так і на Сході, домінували дві теми – кохання та природа. Щодо тлумачення проблеми кохання і відносин між двома статями японські романтики переважно дотримувалися християнської моделі, тоді як у поглядах на природу переважали традиції.

Обговорення питання кохання і взаємин між чоловіком та жінкою в Японії 90-х років носило серйозніший характер, ніж та ж тема в літературі європейського романтизму. Виділення теми кохання в головну проблему зустріло спротив у суспільстві, яке лише позбавлялося феодальних забобон. Обравши кохання об'єктом дискусії, намагаючись пояснити його природу, його місце в житті людини, романтики, в такий спосіб, кидали виклик конфуціанській моралі, умовностям старого світу. Сама тема кохання ніколи не була в японській літературі під забороною. Можна пригадати хоча б лірику «Ман-йо-шю», «Кокін-шю», новели Іхара Сайкаку, п'єси Чікамацу Мондзаемона та багатьох інших. Проте, класичного романтичного культу кохання в конфуціанській Японії не було.

Романтики відкинули конфуціанську модель жіночих чеснот: покірність батьку, чоловіку та старшому сину. З істоти підлеглої, охоронниці домашнього вогнища жінка перетворилася на носія духовного начала, об'єкт поклоніння, джерело натхнення. У Японії виник частково запозичений у Європі культ прекрасної дами. [50, с.35]

Творчість Йосано Акіко стала втіленням цієї ідеї романтиків. Поетеса створила образ вільної від умовностей, нав'язаних соціумом та конфуціанством, молодої жінки, яка вперше відверто заговорила про кохання, про жіночу звабливість і силу, жіночі почуття, які до цього не були предметом цікавості

японських письменників. Акіко створила абсолютно романтичний за своєю суттю образ «країни весни», у якій живе її лірична героїня. Це – ідеальне місце, де на відміну від реального для неї світу, молода жінка могла вільно виявляти свої почуття, бути собою з усіма своїми «чеснотами» та «гріхами».

Попри те, що період активної творчості поетеси припадає на час початку занепаду романтичної течії в японській літературі, її літературний доробок не залишився непоміченим через свою нестандартність. Поява дебютної збірки Йосано Акіко у 1901 році набула великого розголосу. Вона мала велику популярність. Основною темою збірки є кохання: саме таке кохання, яке було ще новим для конфуціанської Японії.

Ідеолог японського романтизму Кітамура Тококу вбачав у коханні універсальну силу, що спрямована на духовне життя людини, ідеал, що є в реальному світі, а не належить до вияву вищих сил. Він відкидав кохання феодального суспільства, в якому шлюб ставав домовленістю, завуальованою синтоїстськими обрядами та конфуціанськими правилами поведінки. Письменник визнає єдиними узами, які здатні пов'язати жінку й чоловіка, духовне спілкування. Платонічне кохання до однієї обраної людини, на його думку, уособлює чистоту думок, необхідну для моральної досконалості. Тококу занадто критикував національну японську літературу, засуджуючи те, що було природним для попередніх епох. Так, єдиним, що, на його думку, вартувало уваги в усій едоській літературі, було оспівування подвійних самогубств закоханих («*шінджю*»). Письменник вбачав апофеоз кохання в смерті, у клятві вірності. [50, с.35] Він писав, що «кохання – це ключ до вирішення питання про сенс людського життя». [92, с. 589]

Характерно те, що японський романтизм, хоча часто й межує із сентименталізмом, проте набагато менш песимістичний, ніж західний, у якому тема нещасливого кохання та смерті була провідною. Для японських романтиків більш характерні теми пробудження природи та людських пристрастей, ніж згасання. І лише Кітамура Тококу, прагнучи оточити кохання ореолом мук, вбачає можливість закінчення істинного кохання в смерті.

Особливо песимістичний настрій має пізня творчість Тококу. Поет важко переживав невдачу «руху за свободу й народні права». Герой його романтичної драми «Пісня про чарівну країну» («Хорайкьоку», 1891) не бажає жити за законом та насолоджуватися вічний спокоєм природи. Він прагне боротьби і все ближче наближається до повного спустошення та загибелі. Навіть кохання не здатне врятувати героя. Ліричний герой Тококу уособлює настрої молоді 1890-х років, що переживали крах ідеалів у конфлікті з суспільством. Розрив мрій з дійсністю – головна тема творчості поета. [92, с. 589]

Ідеальне кохання, яке проголосив Тококу, у пізніх романтиків набуло ідилічних форм. Розвиток цієї тенденції неабияк сприяв виродженню японського романтизму. Однак, саме через велику увагу до теми кохання, романтикам вдалося створити немало видатних зразків поезії і прози ХХ ст.

Якщо в захопленні християнством та пошуках ідеального кохання японські романтики зверталися до західної культури, намагаючись звільнитися від пережитків феодальної моралі, то в ставленні до природи вони дотримувалися особливого погляду. Традиційний підхід до природи, зумовлений естетикою дзен-буддизму й синтоїзмом, був близький романтичному світобаченню. Істини, до яких прийшли європейці після довгого захоплення технічним прогресом, а потім – після довгої боротьби з механістичними поглядами на природу, завжди були присутні в традиційній японській естетиці. Японська література до епохи Мейджі мало зверталася до людських почуттів, психології людини, її переживань, проте досягла вершин в оспівуванні природи.

Згідно з естетикою дзен-буддизму, природа – поетична за своєю суттю. Завдання митця в тому, щоб передати прихований зміст та красу предметів і явищ. [50, с. 43]

Щодо позиції митця в суспільстві, то японські романтики свободу особистості не трактували як свободу від суспільства. Вони трактували особистість як невід’ємну частину суспільства й основним завданням людини вважали боротьбу проти духовного і фізичного рабства. У країні, де завжди

процвітала конфуціанська мораль, родова й суспільна ієрархія, проголошення свободи особистості вже було великим ударом по суспільній свідомості.

Отже, японським митцям вдалося, захистивши свою літературу від надмірного песимізму західної романтики, перейняти найкращі традиції, що надалі стали поштовхом до становлення нової японської літератури. Японські романтики створили культ почуття, замінивши ним звичний конфуціанський раціоналізм, вони прагнули до реформування свідомості нації, її вивільнення від традиційних умовностей, реформування культури, що неабияк застрягла в традиційності та припинила активний розвиток. Романтизм став прогресивною течією, що дуже вплинула на подальший розвиток японської літератури.

## Висновки до розділу I

Розділ I присвячено аналізу ролі жінки в історії японської літератури, зокрема поезії; становищу найбільш притаманного для жіночої поетичної творчості японського традиційного жанру *танка* (5-7-5-7-7) наприкінці XIX – на початку XX ст.; а також історії зародження, становлення та естетичного підґрунтя японської романтичної течії в літературі. Ці складники були передумовою для появи такої знакової постаті в японській поезії, як Йосано Акіко (1878–1942).

1. Попри патріархальний устрій Японії, який неабияк обмежував участь жінок у літературному процесі, жіноча творчість займає гідне місце в історії японської літератури. Жінки активно писали у всіх японських прозових та поетичних жанрах. Найбільш яскравим та продуктивним періодом для їхньої творчості, коли були створені найвизначніші літературні шедеври, був період Хейан (794–1185). Надалі жінки значно втратили свої позиції, повернувши їх частково лише після реставрації Мейджі (1868 р.). Проте, жіноча література, зокрема й поезія, впродовж усіх періодів відрізнялася більшою чуттєвістю та експресивністю.

2. Реставрація Мейджі та подальша вестернізація країни стала початком перегляду статусу жінки в японському суспільстві, її права на освіту залученості до суспільних процесів, зокрема й до літературної творчості. Попри те, що після закінчення російсько-японської війни у 1904 році країна почала рухатися до націоналізму, патріархального устрою та консервативного виховання жінки, періоду послаблення цих тенденцій виявилось досить для того, щоб на літературній арені з'явилися яскраві жіночі постаті.

3. Йосано Акіко – одна з перших видатних письменниць сучасної японської літератури. Її дебютна збірка «*Мідаретами*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.) створила передумови для подальшого відродження та оновлення жанру *танка* завдяки індивідуалізму, який поетеса привнесла в традиційну японську поезію. Поезія Акіко отримала дуже радикальні відгуки «за» чи «проти», не залишаючи нікого байдужим. Двома найважливішими причинами, через які

критикували поетесу, були незрозумілість її поезії та надмірний еротизм. Водночас сучасники хвалили Акіко за сміливість та відвертість почуттів, за те, що молодій дівчині вдалося вивільнити японську чуттєвість. Поезія Акіко кидала виклик суспільній моралі й мала перед собою конкретну мету – зламати застаріле уявлення про місце жінки в японському суспільстві.

4. Докладно проаналізувавши стан жанру *танка* наприкінці XIX – на початку XX ст. та творчість провідних поетів епохи, ми можемо зробити висновок про основні тенденції змін у жанрі: поступове оновлення тем, перехід до сучасної розмовної японської мови та індивідуалізм. Ідеали проголошені «Шінішія» («Спілкою нової поезії») під керівництвом Йосано Теккана, романтична жіноча поезія Йосано Акіко та принцип «*шіясей*» («копіювання життя») Масаока Шікі завоювали місце для жанру *танка* в сучасній японській літературі.

5. Причиною виникнення романтичної течії в японській літературі наприкінці XIX ст. було розчарування щодо надій японського народу, які не справдилися; відхід від конфуціанської моралі, зокрема усталеної моделі жіночих чеснот; надання більшої ваги людській індивідуальності та боротьба за свободу особистості. У японському романтизмі відсутнє трагічне сприйняття дійсності, характерне для європейської літератури. Морально-естетична основа течії – християнська релігія, а основні теми – кохання та природа.

6. Творчість Йосано Акіко стала втіленням основних ідей романтиків. Поетеса створила образ молодої жінки, вільної від умовностей, нав'язаних соціумом та конфуціанством. Вона вперше заговорила про кохання та пристрась, що вирують у жіночій душі, і які до цього не були предметом цікавості японських письменників. Образ «країни весни» з її дебютної збірки є романтичним за своєю суттю. Це ідеальне місце, де живе лірична героїня поетеси, і де, на відміну від реального світу, молода жінка може вільно виявляти свої почуття, бути собою, що було недоступно японським жінкам того часу.





## II. Традиція в поетичній творчості Йосано Акіко

Кінець XIX – початок XX ст. – це період у японській культурі, що характеризується не лише тотальною європеїзацією, а й появою все більшої кількості людей, які не відкидали все японське як застаріле та таке, що втратило свою актуальність, а навпаки – гармонійно поєднували «традиційне» та «нове». Тенденція до міжнаціонального синтезу культур у літературі, на думку російського дослідника Доліна О. А., найбільш чітко реалізовувалася в поезії японського романтизму. [50, с. 3] Одним із найяскравіших та найбільш неординарних представників цієї літературної течії, як ми вже зазначали, була поетеса Йосано Акіко (1878–1942). Її перша збірка «Скуйовжене волосся», яка налічувала 399 віршів танка, стала справжньою літературною сенсацією початку XX ст.

Незважаючи на те, що більшість сучасників поетеси дотримувалися думки щодо належності її творчості, більшою мірою, до європейської літератури, Акіко ніколи не відмежовувала себе від японської класики. Ми прагнемо продемонструвати особливості та риси, яких поезія Йосано Акіко набула саме завдяки впливу класичної літератури, що робило її творчість унікальною не меншою мірою, ніж вплив західних літературних тенденцій та культури.

Аналізуючи жіночу поезію епохи Хейан (794–1185), Долін О. А. вказував на таку її особливість: «Що стосується ранньої любовної лірики в її жіночій іпостасі, якою ми її знаходимо в поезії Оно-но-Комачі чи Ідзумі Шікібу, то своєрідність її саме в тому, що вона надлишково жіночна. У ній відчувається глибинне жіноче начало: любовне томління і злегка завуальований еротизм, яких у чоловічій поезії, ми, мабуть, не знайдемо». Причину розквіту поетичного еротизму в епоху Хейан Долін вбачає в тогочасній суспільній моралі: порівняно привілейоване становище жінок з аристократичного середовища, відносна свобода кохання та виявлення почуттів, у досить умовних формах, насамперед у жанрі *танка*. [58] У цьому поезія Йосано Акіко дуже подібна до творчості великих японських поетес Середньовіччя. Вона також просякнута жіночністю та подекуди відвертим еротизмом, який не могла собі дозволити жодна поетеса того

часу й до якого критики ставилися дуже неоднозначно. Творчість Акіко ніби пропущена через жіноче єство, і подає читачу світ таким, яким його бачить жінка. Поетеса прагнула дорівнятися до позиції чоловіків у літературі та житті, але це не означало, що вона хотіла писати як чоловік. Вона бажала творити літературу як жінка, що має рівні до чоловіка права на висловлення своїх думок та почуттів.

Взаємини між чоловіком та жінкою були темою-табу в Новий час. Отже, дебютна збірка Йосано Акіко стала не лише поетичним, але й етичним проривом. Поетеса ламала умовності конфуціанської моралі та описувала реальне кохання з реального життя. Акіко від початку орієнтувалася на класичну японську літературу, надихаючись образами Оно-но-Комачі та Ідзумі Шікібу, що відслідковується навіть у назві її дебютної збірки. «Скуйовджене волосся» – це клішований образ хейанської доби, що означав «любовне ложе». Долін О. А. наголошує: «Вона знайшла чудовий баланс між новим і старим. Відштовхуючись від класичних образів, вона змогла створити фактично зовсім нову поетичну традицію. Одкровення емансипованої жінки «нового типу». [58]

## 2.1. Традиційна тематика та естетизм збірки «Скуйовджене волосся»

Йосано Акіко самотужки вивчила найкращі зразки класичної японської літератури та високо цінувала окремі з них. Гарний літературний смак давав молодій дівчині змогу відбирати найкраще з літературних надбань, зокрема поезії, та орієнтуватися на них у процесі створення власного стилю письма.

Поетеса віддавала перевагу *традиційній японській поетичній формі танка* (5-7-5-7-7). Незважаючи на те, що її чоловік Йосано Теккан заперечував визначення віршів поетеси як віршів форми *танка*, вважаючи їх короткою формою віршів *шінтайші* («вірші нового стилю»), практично всіма дослідниками вірші Йосано Акіко заведено вважати віршами форми *танка*. [119, с. 9] У 1901 році Уеда Бін (1874–1916), вже відомий на той час як перекладач з англійської та французької мов, захоплюючись свіжістю стилю Акіко та переймаючись вибором поетичної форми, що відрізняв поетесу від тогочасних тенденцій, писав: «Чому з її надзвичайним поетичним талантом, її

оригінальністю думки, вона заковує себе в таку коротку поетичну форму (йдеться про *танка*), що приводить її до ризику бути незрозумілою?». [119, с. 179] На нашу думку, немає підстав заперечувати належність віршів Акіко до поетичної форми *танка*. Поетеса практично ніколи не відходить від встановленої традиційної кількості складів. Проте, це далеко не єдине, що пов'язує вірші поетеси з класичною японською літературою.

Дослідниця Дж. Бейчман переконана, що, окрім використання традиційної форми *танка*, Йосано Акіко дотримується також неперервності ще однієї традиції в японській літературі – *естетичної концепції «юген»*. [119, с. 201] *Юген* (幽玄 – «таємничість», «таємнича краса», «незбагненна привабливість») – естетична категорія, що прийшла з Китаю й належить до буддійської філософії. У буддизмі вона означає «одвічну істину буття», «потаємну суть речей». Естетика *юген* була найяскравіше втілена в поетичній антології «*Шінкокін-вакашю*» (1205 р.). [1, с. 175] *Юген* має дуже довгу історію в японській естетиці. Так, наприклад, поет епохи Муромачі (1336–1573) Шьотецу (1381–1459) вважав, що ефект *юген* схожий на «туман, що частково приховує явне значення слів, надаючи їм містичної двозначності». Д. Кін зазначає, що Шьотецу «свідомо ігнорував звичний синтаксис для збагачення значення» й інколи опускав слова, щоб зробити вірш складним і досягти «примарної глибини, яка забезпечує двозначність». [125, С. 733–735] Фактично, це той самий прийом, яким послуговується Йосано Акіко у своїх віршах: вона великою мірою нехтує загальноприйнятими правилами синтаксису й часто вдається до опускання слів. Це створює деякі перешкоди для розуміння її віршів. За це її вірші часто піддавалися критиці. Проте, поетеса застосовує цей прийом свідомо для надання віршам таємничості та глибини, даючи волю фантазії читача. Йосано Акіко у своїй поезії балансує на межі реального та надприродного – це фактично є лейтмотивом збірки «Скуйовджене волосся». [119, с. 205] У її віршах під звичайними речами часто ховається неземна сутність.

Дослідниця Маркова В. М. у передмові до збірки перекладів віршів Сайгьо подає таке тлумачення концепції *юген*: «*Юген* (буквально: заповітне й темне) від

початку був філософським терміном китайського походження й означав одвічний початок, приховане в проявах буття. У японському мистецтві «юген» потаємна краса, не до кінця явна очам. До неї можна вказати дорогу, як зламана гілка відмічає стежку в горах. Для цього достатньо малого: натяку, підказки, штриха. «Юген» може причаїтися й у тому, що на перший погляд потворно, – як квіти ховаються в ущелині темної скелі. Така краса потребує неспішного споглядання, відчуженості від тлінного світу, закликає до самотності та спокою. У людському серці, як навчає буддизм, живе вище начало, і тому «юген» звертається просто до серця. Це квінтесенція піднесеного та сумного поетичного почуття. Нелегко виразити його словами, і тому поет вдається до мови символів. Квіти, що опадають, листя, росинки, дим погребального вогнища – символи нетривкого буття. Місяць, місячне сяйво – символ потойбічного світу й неземної чистоти. Символи старі, але почуття щоразу ніби народжується заново, розбудити його – справа поета... Шукати в природі таємне, невимовлене, те, що говорить лише серцю, – хіба не до цього ж закликала поезія тієї доби, хіба не в цьому був сенс «юген»?...». [93]

Яскравими прикладами наявності естетичної категорії *юген* у поезії Йосано Акіко, на нашу думку, можуть слугувати такі вірші:

くさぐさのいろはないろ はなによそはれしひつぎ 棺とものなかの友うつくしき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 269)

У різнобарв'ї квітів

у труні

померла подруга моя

лежить

така прекрасна.

Звичайно, немає нічого прекрасного в смерті, проте поетеса, попри всю трагічність смерті як такої, бачить невимовну красу юної дівчини. Ця краса таємнича й майже нестерпна, як краса ніжної квітки, яку вбив раптовий мороз. Подібне бачимо і в цьому вірші:

母ははなるがまくらぎょう 枕あし 経みよむかたはらのちひさき足あしをうつくしと見みき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 123)

Читає мати сутру  
над померлим.  
Такі прекрасні  
із нею поряд  
ніжки малюка.

Тут ми вже бачимо красу панування життя над смертю. Погляд поетеси прикутий до ніжок дитини, яка, очевидно, ще не здатна усвідомити трагічність ситуації, тому час від часу вона підбігає до матері, яка зосереджено читає сутру над мерцем. Молоде життя на фоні смерті дає відчуття швидкоплинності буття, його краси та буяння, попри таке явище, як смерть. Таких прикладів бачимо багато вже в дебютній збірці поетеси «Скуйовджене волосся». Отже, можемо стверджувати, що Акіко активно застосовувала естетичну категорію *юген* у своїй поезії, утримуючи в такий спосіб міцний зв'язок із класичною поетичною традицією японської літератури. Поетеса апелювала до почуттів та образів, що вже дуже міцно укорінилися у свідомості японського народу, вміло поєднуючи їх із новими західними мотивами.

Попри те, що вірші Йосано Акіко, істотно відрізняються від класичних японських віршів *танка*, поетеса не відмовлялася від тем традиційної поезії, а навпаки – активно їх використовувала. Відомий поет і укладач антології «*Кокін-вака-шю*» Кі-но Цураюкі (868–946) у передмові до цієї антології звернувся до питання тематики японських поетичних творів. Він наводив власний вірш жанру *нагаута* («довга пісня»), у якому демонстрував традиційні тематики поетичних творів того часу. Бондаренко І. П. у своїй монографії «Розкоші і злидні японської поезії» виділив із цього вірша низку тем, які Кі-но Цураюкі очевидно вважав найбільш притаманними тогочасній японській поезії. Серед них – **традиційні теми**: 1) давнини національної історії; 2) краси навколишньої природи; 3) швидкоплинності життя; 4) чуттєвості людських сердець; 5) кохання; 6) розлуки та смерті; 7) краси та невичерпності поетичного слова; 8) божественного походження імператорського роду; 9) покірності

імператорській владі. [10, с. 86] Ми можемо легко віднайти приклади використання цих тем у творчому доробку поетеси:

- 1) ほととぎす<sup>す</sup>過ぎぬ<sup>おうそん</sup>たまたま<sup>きん</sup>王孫<sup>よろい</sup>の<sup>や</sup>金の<sup>や</sup>鎧<sup>や</sup>を矢すべるものか

(зі збірки «Плащ кохання»)

Зозулі голос  
зрідка долинає –  
чи, може, крешуть стріли  
в обладунки золоті  
нащадків імператорського роду.

Героїня, очевидно відвідуючи певне історичне місце, де відбувалися доленосні битви, чує голос зозулі й уявляє собі ті давні події. У її уяві голос зозулі перетворюється на звук стріл, що вдаряються в металеві обладунки героїв-воїнів.

- 2) うながされて<sup>みぎは</sup> 汀<sup>やみ</sup>の<sup>くるま</sup>闇<sup>むらさき</sup>に<sup>そりはし</sup> 車<sup>ふぢ</sup>おりぬ<sup>ふぢ</sup>ほ<sup>ふぢ</sup>の<sup>ふぢ</sup>紫<sup>ふぢ</sup>の<sup>ふぢ</sup>反橋<sup>ふぢ</sup>の<sup>ふぢ</sup>藤<sup>ふぢ</sup>

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 105)

Помітила  
і з екіпажу вийшла  
у темряву берега.  
На арковому мості –  
ніжно-лілова гліцинія.

Жінка, навіть поспішаючи вночі додому, помітила в темряві на березі прекрасну гліцинію й вирішила зупинитися, щоб помилуватися її красою.

- 3) あるときはねたしと見たる<sup>み</sup>友<sup>とも</sup>の<sup>かみ</sup>髪<sup>こう</sup>に<sup>けむり</sup>香<sup>けむり</sup>の<sup>けむり</sup>煙<sup>けむり</sup>のはひか<sup>けむり</sup>かるかな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 133)

Колись із заздрістю дивилась  
на подруги волосся,  
що тепер  
дим ритуального  
куріння огортає.

Так швидко час минув і ось подруги, красі якої так заздрила поетеса, вже немає на світі. Лірична героїня більше не відчуває заздрості, а лиш сум за часом, що минув.

4) こころあさ おごと よつ お とわ かみ  
とや心 朝の小琴の四つの緒のひとつを永久に神きりすてし

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 70)

Цим ранком моє серце,  
мов маленьке кото,  
чию струну,  
одну із чотирьох,  
мій бог навіки обірвав.

«Богом» поетеса називає свого коханого, а своє серце – традиційним японським щипковим інструментом – *кото*. Сердечний біль кохання поетеса порівнює з обірваною струною.

5) がみ むろ ゆり き よ ときいろ  
とき髪に室むつまじの百合のかをり消えをあやぶむ夜の淡紅色よ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 20)

Розплетене волосся.  
У кімнаті нашого кохання –  
аромат лілей.  
Я так не хочу, щоб згасало  
рожеве зарево цієї ночі.

6) は わがよ な た ききょう がらん  
かくて果つる我世さびしと泣くは誰ぞしろ桔梗さく伽藍のうらに

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 347)

Так і скінчилося  
моє життя –  
Та хто ж це плаче одиноко?  
Дзвіночки білі  
за храмом розцвіли.

Людина померла й після неї залишилися лиш білі квіти за храмом. Варто згадати, що білий колір є жалобним кольором у японській культурі. Тому до могил приносять саме білі квіти.

7) きょう はる おく いん にじゅうごぼさつうた  
経はにがし春のゆふべを奥の院の二十五菩薩歌うけたまへ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 89)

Слова сутр гіркі!  
у вечір весняний  
у храмі головному,  
о, двадцять п'ять бодхісаттв,  
Прийміть вірші мої!

Поетеса переконана в тому, що поезія здатна передати її почуття набагато точніше і глибше, ніж буддійські сутри.

Як бачимо, лише теми «божественного походження імператорського роду» та «покірності імператорській владі» залишилися дещо поза увагою поетеси, хоча образи імператора та імператорського роду й з'являються в її віршах на історичну тематику.

Окрім зазначених вище традиційних тем, Йосано Акіко активно впроваджувала власну, у чомусь навіть унікальну, тематику. Серед таких тем у збірці «Скуйовджене волосся»: 1) країна кохання – уявна країна кохання й щастя, що є місцем божественного початку всього суцього; 2) оспівування краси та юності; 3) повсякденне життя людей; 4) релігійні почуття та мотиви; 5) відчуття самотності; 6) божество у світі людей. Така різноманітна градація в тематиці (від традиційної для японської поезії до божественно-фантастичної) створює неповторне враження від збірки. Акіко вдалося відкрити абсолютно новий погляд на тематику класичного жанру *танка*. Поетеса продемонструвала, як гнучко цей жанр здатен пристосовуватися до Нового часу, нових віянь та займати гідне місце в сучасній літературі.

## 2.2. Традиційні художньо-стилістичні засоби в поезії Йосано Акіко

У японській літературі наявна низка традиційних художньо-стилістичних прийомів, які сформувалися ще в класичній літературі і зберегли певну актуальність навіть на початку ХХ ст. Серед них: *макура-котоба* (枕詞 – усталені традиційні епітети), *джьо-котоба* (序言葉 – розгорнені епітети, метафори чи порівняння, «риторичні прикраси»), *каке-котоба* (掛詞 – гра слів, на основі



омонімії чи полісемії), *енго* (縁語 – асоціативні слова-образи), *кіто* (季語 – «сезонні слова»), *ута-макура* (歌枕 – традиційні топоніми-зачини), *хонкадори* (本歌取り – ремінісценція, алюзія на вірш іншого поета) або «хондзецу» (本説, «початкове оповідання», алюзія на відомий прозовий твір). Особливо активно вони розвивалися в епоху *Хейан* (IX–XII ст.), коли свого розквіту досягла лірична поезія, щоденникова література («ніккі», X–XI ст.), есе («дзуйхіцу», XI ст.), з’являються повісті й новели, а на початку XI ст. – роман *Генджі-моногатарі* («Повість про принца Генджі»). [16, с. 4]

Важливо зазначити, що лірична поезія VIII–X ст., зберігаючи зв’язок із фольклорною традицією – народними піснями, казками та переказами, стала провідною у творчості японського народу. Вона також відіграла першочергову роль у формуванні та розвитку прозових жанрів. Тому не є дивним, що в хейанський період сформувався поетичний канон, який довгий час був нормою віршування.

Революція Мейджі (1868 р.) загалом принесла нові літературні тенденції, які активно запозичувалися з Європи. Проте, одразу й повністю відмовитися від сформованої століттями усталеної системи віршування було неможливо, особливо коли йшлося про традиційні японські поетичні жанри, як *танка* (5-7-5-7-7) та *хайку* (5-7-5).

Саме тому опублікована Йосано Акіко у 1901 році збірка «Скуйовджене волосся» в жанрі *танка*, хоч і задумувалася поетесою як якісно нова поезія, не могла уникнути впливу традиційного поетичного канону в поетичній творчості. Традиційні художні прийоми, що наявні в поетичних творах Акіко є винятково цікавими для дослідження, оскільки демонструють процес пристосування поетичного канону до нових реалій, у яких розвивалася японська література.

Одним із найпопулярніших художньо-стилістичних прийомів були «сезонні слова» – «кіто» (季語). Це слова-образи, які вказують на традиційно закріплену за ними пору року. Такий прийом вносить мотив природи в поезію.

[18] Окрім того, «сезонні слова» неабияк розширюють тло лаконічних форм японської поезії, зокрема *танка* і *хайку*.

«Сезонні слова» беруть свій початок із часів «Збірки міріад листків» («*Ман-йо-шю*», XII ст.). Ці слова вже на ранньому етапі свого становлення зайняли важливе місце в поезії «*вака*», швидко стали обов'язковими в класичній японській поезії. Так, їх активно використовували в поезії *хайку*, *танка*, *ренга*. Вірші *ренга* та *хайку* сприяли розширенню тематики та загальної кількості «сезонних слів». Для *хайку* Мацуо Башьо *кіго* були обов'язковими для використання. Проте початок ХХ ст. став часом порушення традиції. Прогресивні поети пропонували як повну відмову від цього традиційного прийому, так і розширення кількості «сезонних слів». [1, с. 64]

Давні японські поети укладали словники *кіго*, які згодом доповнювалися й уточнювалися. Кількість слів змінювалася залежно від епохи та уподобань укладачів, проте число класичних *кіго* становить близько трьох тисяч лексичних одиниць. Словники поділяються на розділи за чотирма сезонами. Окремо виділяють також «новорічні *кіго*» та сезонні слова до інших свят. Прикладами «сезонної лексики» можуть слугувати такі слова:

- весна: *сакура* («вишня»), *уме* («слива»), *вакакуса* («молода трава») і т. д.
- літо: *юрі* («лілея»), *ніджі* («веселка»), *араші* («гроза»), *такі* («водоспад»), *хототогісу* («зозуля») і т. д.
- осінь: *акі-но куре* («осінній вечір», «сутінки»), *шігуре* («мряка»), *моміджі* («червоне кленове листя»), *кіку* («хризантема»), і т. д.
- зима: *юкі* («сніг»), *танджіцу* («короткий день»), *самуса* («холод») і т. д.

[1, с. 64]

Кожен сезон підрозділяється на три частини: початок, середина та кінець. У середині цих сезонних груп виділяють сім тем *кіго*, а саме: 時候 («*джіко*» – сезон, пора року), 天文 («*тенмон*» – небо), 地理 («*чірі*» – земля), 生活 («*сейкацу*» – повсякденне життя), 行事 («*гьоджі*» – звичаї), 動物 («*добуцу*» – тварини), 植物 («*шьокубуцу*» – рослини).

Окрім слів, належність яких до певного сезону була очевидною, є також слова належність яких визначається традиціями японської культури. Наприклад, «повний місяць» – сезонне слово, що стосується осені, хоч його й можна спостерігати в кожному місяці року. Це пов'язано з переконанням, що восени місяць найгарніший, та наявністю у японського народу традиції милування місяцем. Іншим прикладом є закріплення вживання певного слова за сезоном після того, як його використав у цьому контексті який-небудь поет. Зрозуміти логіку такого вживання неможливо, не скориставшись словником сезонних слів. [102] Дослідники наголошують на загальному існуванні близько шістнадцяти тисяч сезонних слів у різних варіаціях. Зважаючи на таку велику їхню кількість, говорити про повну відмову від них на початку ХХ ст. не доводиться.

Вірші *ренга*, наприклад, мали чітку регламентацію розміщення сезонних слів: перші три рядки першої строфи. Надалі *kito* входили до складу трирядкових віршів *хокку* як обов'язковий елемент, переважно через орієнтацію цієї поетичної форми на природу. Тоді як, наприклад, комічний поетичний жанр *сенрю* такої жорсткої регламентації не мав. Головною функцією сезонних слів було розширення інформаційного навантаження вірша при його маленькому розмірі. Таку функцію виконували й інші поетичні прийоми: омонімія, алітерація, китайське значення ієрогліфів у складі японських слів тощо. Однак, значення *kito* було важливішим, оскільки ці слова відповідали за розкриття фундаментальної для жанру *хайку* теми – пори року. Іншими словами, *kito* створювали тло, на якому відбувалася дія. [102]

Варто зазначити, що цей літературний прийом є дуже специфічним, оскільки передбачає наявність у читача розуміння японської картини світу, що дає змогу декодувати ці слова в тексті вірша. В іншому разі, сезонні слова втрачають своє інформаційне навантаження. Завдання *kito* – вибудувати для читача низку образів та асоціацій, які залишають відчуття певної пори року. Це розширює поетичний простір вірша, що є додатковою формою виразності для такої невеликої поетичної форми, як *хайку*. [102]

Йосано Акіко значно зменшила кількість використання слів *кіто* у порівнянні зі своїми попередниками, однак ці слова все ж у достатній мірі з'являються в збірці «Скуйовджене волосся». Найчастіше в збірці трапляються слова, що створюють для читача настрої весняного сезону. Це зумовлено тим, що саме тема весни, молодості, кохання, народження нового є основним лейтмотивом усієї збірки. Використовуючи ці сезонні слова, поетеса створювала один зі своїх найвідоміших образів – «країну весни», у якій жила її лірична героїня.

Прикладами *весняних кіто* в збірці «Скуйовджене волосся» можуть слугувати такі слова: 春の暮 («хару-но-куре» – весняний сутінок), 春の夕 («хару но юбе» – весняний вечір), 藤 («фуджі» – азалія), 梅 («уме» – японська слива), 春雨 («харусаме» – весняний дощ), 海棠 («кайдо» – яблуня), 春の水 («хару-но-мідзу» – весняні потоки), 山吹 («ямабукі» – керія, японська жовта троянда), 春の川 («хару-но-кава» – весняна річка), 木蓮 («мокурен» – магнолія), 燕 («цубаме» – ластівка), 桃の花 («момо-но-хана» – квіти персика), 鶯 («угуісу» – соловей), 若鮎 («вака аю» – молода форель), 柳 («янагі» – верба), 蝶 («чьо» – метелик) та інші.

Наведемо декілька прикладів вживання весняних *кіто*:

- 春の夕 («хару но юбе» – весняний вечір)

きょう はる おく いん にじゅうごぼさつうた  
経 はにがし春のゆふべを奥の院の二十五菩薩歌うけたまへ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 20)

Слова сутр гіркі!

У вечір весняний

у храмі головному,

о, двадцять п'ять бодхісаттв,

прийміть вірші мої!

- 藤 («фуджі» – азалія)

はる お ふじ よ まひどの こ つか まお  
春よ老いな藤によりたる夜の舞殿みならぶ子らよ束の間老いな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 34)

Весна не старіє.  
Гліцинії цвіт уночі,  
дівчата на сцені  
танцюють рядочком.  
І ти не старій ні намить.

- 梅 («уме» – японська слива)

みなどこにけふる黒髪ぬしや誰れ緋鯉のせなに梅の花ちる  
くろかみ      だ      ひごい      うめ      はな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 240)

Хто та, чиє волосся чорне  
гойдається на дні  
неначе дим?  
На спини коропів червоних  
зі сливи осипаються квітки.

Віршів про літо, а отже, й літніх *kito* в збірці «Скуйовджене волосся» помітно менше. Літні вірші, переважно, значно спокійніші за весняні, де бурхливо вирують пристрасті та почуття ліричної героїні. Літо постає у віршах Акіко періодом очікування та споглядання.

Прикладами літніх *kito* можуть слугувати слова: 五月 («сацукі» – травень (вважається першим літнім місяцем у Японії)), 牡丹 («ботан» – півонія), 泉 («ідзумі» – джерело), 夏の夜 («нацу-но-йору» – літній вечір), 扇 («оогі» – віяло), 菖蒲 («аяме» – «ірис»), 五月雨 («самідаре» – літній дощ), 蓮 («хасу» – лотос), 卯の花 («у-но-хана» – квіти дейції), 蛍 («хотару» – світлячок), 虹 («ніджі» – веселка), 藻の花 («мо-но-хана» – латаття), 柿の花 («какі-но-хана» – квіти хурми) тощо.

Наведемо декілька прикладів віршів із їхнім вживанням:

- 五月雨 («самідаре» – літній дощ)

卯の花を小傘にそへて褌とりて五月雨わぶる村はづれかな  
う      はな      をがさ      つま      さみだれ      むら

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 349)

І квіти дейції, і парасольку  
в одну узявши руку,  
подоли одягу я іншою тримаю,

аби не змокли у в літньому дощі,  
поки села околицями я гуляю.

- 蓮 («хасу» – лотос)

あめ は はすえ し きみ かさ さんじゃく ふね  
雨みゆるうき葉しら蓮絵師の君に傘まみらす三尺の船

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 35)

Дощу краплини  
на білий лотос впали.  
Тобі, мій художнику,  
відкрию парасольку  
над човником у три шаку.

Вірші, у яких трапляються осінні *kiyo* у своїй більшості мають мотив самотності. Лірична героїня сумує за коханим, відчуває зневіру в майбутньому. Вірші, тлом для яких виступає осінь, хоч і поступаються дещо у своїй кількості «весняним», однак становлять велику кількість у збірці. Причиною цьому є те, що на час написання збірки припадає досить довгий період непевності поетеси у власному майбутньому та взаєминах із її коханим – Йосано Текканом, а також саме восени відбулася знакова поїздка трьох друзів-поетів Йосано Теккана, Акіко та Ямакава Томіко – в гори Авата. Цій події поетеса присвятила цілий розділ своєї збірки.

Серед осінніх *kiyo* можемо згадати такі слова: 萩 («хаті» – кущ хагі), 秋寒 («акісаму» – осінній холод), 椎の実 («шій-но-мі» – плід каштану), 秋の夜 («акі-но-йору» – осінній вечір), 露草 («цую-куса» – камеліна (квітка)), 天の川 («ама-но-тава» – Чумацький шлях), 雁 («карі» – дикі гуси), 秋の雨 («акі-но-аме» – осінній дощ), 秋の風 («акі-но-кадзе» – осінній вітер), 葡萄 («будо» – виноград), 菊 («кіку» – хризантема), 芙蓉 («фуйо» – гібіскус), 夕月夜 («юцукійо» – місячний вечір), 桔梗 («кікьо» – дзвіночки (квіти)) тощо.

Наведемо декілька прикладів віршів із їхнім вживанням:

- 椎の実 («шій-но-мі» – плід каштану):

あき みたりしい み こい いけ あき て て  
秋を三人椎の実なげし鯉やいづこ池の朝かぜ手と手つめたき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 196)

На тім ставку,  
де восени ми втрьох  
каштани коропам кидали,  
від вітру вранішнього  
мерзнуть руки.

- 萩 («хаті» – кущ хагі):

き あき なに に いのち せましちひさし はぎ しおん  
来し秋の何に似たるのわが命せましちひさし萩よ紫苑よ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 388)

Що схожим є на осінь,  
яка вже наступає?  
Моє життя –  
коротке й тонке,  
мов айстра й мов гілочка хагі.

- 雁 («карі» – дикі гуси):

かり みなみ こい あさゆふ  
雁よそよわがさびしきは南なりのこりの恋のよしなき朝夕

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 387)

Курличуть гуси дикі.  
Тепер на півдні десь –  
моя самотність.

З кохання ж, що лишилося,  
немає користі ні в день, ні в ночі.

Вірші з зимовим тлом, і відповідно «зимові» кіго трапляються в збірці «Скуйовджене волосся» в найменшій кількості. Серед таких слів: 雪 («юкі» – сніг), 夜着 («йогі» – ковдра-кімоно), 千鳥 («чідорі» – птах кулик) тощо. Як приклад можемо навести цей вірш.

- 千鳥 («чідорі» – птах кулик):

つき うた さんぼん ぎ かもがわちどりこい こ  
ふた月を歌にただある三本樹加茂川千鳥恋はなき子ぞ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 232)

Два місяці  
для мене є лиш вірші.  
У Санбонгі

на річці Камо – кулики  
й дівчина, що не знає кохання.

Варто зазначити, що для традиційної японської поезії можливою була наявність лише одного сезону в межах одного вірша, відповідно вживання *kigo* також обмежувалося лише одним сезоном. Проте, Йосано Акіко неодноразово порушує цю традицію у своїй дебютній збірці. Яскравим прикладом порушення поетесою традиційних канонів може слугувати цей вірш:

あき ふすま み はる きょう え  
秋の 衾 あしたわびし身うらめしきつめたきためし春の 京 に得ぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 202)

Осінь постіль.  
Завтра лиш –  
печаль і гіркота.  
Холодний досвід їхній  
я в Кіото *навесні* пізнала.

Дотримання «сезонності» було однією з найголовніших вимог жанру *танка*. Називання сезону мало підпорядкувати собі всю поезію, налаштувавши читача на відповідне бачення світу та почуття. Зустріч осені і весни у віршах Акіко перекладачка та дослідниця Д'яконова О. вважає дуже сміливим протиставленням протилежностей, що борються в душі поетеси. Вона також припускає, що ці вірші можуть бути алюзією на відомий вірш із середньовічної пам'ятки X ст. «*Ise monogatari*» («Повість про Ісе»), де також протиставляються весна й осінь. [52, с. 29] Окрім того, Йосано Акіко нерідко вдавалася й до абсолютно протилежного, опускаючи називання сезону як таке, що, як ми зазначали, було великим порушенням традицій жанру. Так, прикладом може слугувати цей вірш:

せ たか きみ あけ なみだ ようごう  
さて責むな高きにのぼり君みずや紅の 涙 の永劫

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 37)

Не дорікай мені!  
З такої висоти  
тобі не видно  
жіночих сліз багряних



нескінченні сліди.

Так, ми не бачимо у вірші жодного слова, що визначило б для читача сезон.

Ще один традиційний художньо-стилістичний прийом, яким зрідка, послуговувалася Йосано Акіко, є «ута-макура». «Ута-макура» (歌枕) – це традиційні топоніми-зачини (назви місцевості, гір, річок, долин тощо), які викликали в читачів сформовані пісенно-поетичною традицією асоціації, емоції та уявлення. Традиційно цей художньо-стилістичний прийом розміщувався на початку пісні й утворював перший п'ятискладовий рядок. Згодом традиція була порушена й топонім-зачин міг розміщуватися в будь-якому рядку. У період Середньовіччя укладалися цілі збірки *ута-макура* з докладними поясненнями. [1, с. 158]

Варто зазначити, що *ута-макура* виступає в ролі означення, вводячи в текст слово, яке несе важливе смислове навантаження. *Ута-макура* як спеціальний прийом варто відрізнити від звичайних топонімів, які активно використовувалися японськими поетами у віршах. Оскільки *ута-макура* виступають у реченні як означення, то зазвичай вони вживаються з формантами родового відмінку «*но*» та «*нару*», проте бувають випадки, коли граматичні закінчення не вживаються. [16, с. 192]

Так, у збірці «Скуйовджене волосся» Йосано Акіко вживає географічні назви 47 разів у 42-х віршах. Із них прийомом *ута-макура*, на нашу думку, можна вважати лише ці 27-м випадків вживання топонімів:

- 生駒 («*Ікома*») – гора Ікома, заввишки 642 м, з давнини була важливим об'єктом поклоніння; на її східному схилі розташований храм гори Ікома, відомий ще з V ст. – вірш № 45.
- 加茂川 («*Камогава*») – річка Камо («качина річка»), яка протікає через місто Кіото і є притокою річки Йодо; одне з улюблених місць прогулянок японців – вірші № 47, 48, 200, 232.
- 嵯峨 («*Сага*») – місцевість у районі міста Кіото – вірші № 61, 162, 234, 299.

- 清瀧 («Кійотаки») – річка, що протікає в районі селища Кійотаки на захід від Кіото – вірш № 66.
- 難波 («Наніва») – стара назва міста Осаки – вірші № 94, 250.
- 奈良 («Нара») – місто в північній частині префектури Нара, адміністративний центр цієї префектури; одна зі стародавніх столиць Японії – вірш № 110.
- 鳥羽殿 («Тоба-доно») – палацовий комплекс Тоба в Кіото, будівництво якого розпочав у 1086 році ексімператор Го-Шіракава – вірш № 167.
- 京都 («Кьото») – місто Кіото, «стара» або «західна» столиця, що розташована у центральній частині о. Хонсю, у центрі регіону Кансай та південно-західній частині префектури Кіото; одна зі стародавніх столиць Японії – вірші № 180, 187, 204, 206, 242, 301, 317, 318, 341.
- 若狭 («Вакаса») – містечко в Японії, у повіті Міката-Камінака префектури Фукуй, на півночі від Кіото – вірш № 198.
- 巫山 («Фудзан») – «Ушань», гірський хребет у Китаї – вірш № 220.
- 三本樹 («Санбонгі») – місцевість у Кіото, вздовж західного берега річки Камо, з якого відкривався мальовничий краєвид на Хігашіяма – вірш № 232.
- 石津川 («Ішідзу-тава») – річка, що протікає через місто Сакай, префектури Осака; місто є рідним для Йосано Акіко – вірш № 348.

Використання прийому *ута-макура* яскраво ілюструють наступні вірші:

- 鳥羽殿 («Тоба-доно»):

さみだれ ついち とぼどの いけ  
 五月雨に築土くづれし鳥羽殿のいぬめの池におもだかさきぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 167)

А на початку літа, під дощем  
 руйнується стіна  
 палацу Тоба.  
 Ставок північно-східний вкрив  
 стрілиці квіт.

## - 難波 («Наніва»):

きみ うた そで こ だれ し なにわ やど あきさむ  
君が歌に袖かみし子を誰と知る浪速の宿は秋寒かりき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 94)

Хто дівчина, що слухає,  
рукав свій прикусивши,  
твої вірші?

В осінню ніч так холодно  
спинитись у готелі в Наніва.

Особливо цікавим є такий вірш:

## - 巫山 («Фудзан»)

きみ ふざん はる よづま よ わす  
君さらば巫山の春のひと夜妻またの世までは忘れみたまへ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 220)

Прощаємось.

Весною на Фудзан

на одну ніч дружиною я стала.

Допоки не зустрінемось на світі тім,  
мене не згадуй.

Описані у вірші події – це зустріч Акіко з Їосано Текканом у готелі на горі Авата в січні 1901 року, коли поети вирішили подальшу долю своїх відносин: Теккан планував запросити Акіко до Токіо та одружитися з нею. Проте, пізніше поетесу охоплює непевність у почуттях коханого й у тому, чи станеться все, про що вона так мріє. У цьому вірші Акіко використала прийом *ута-макура* з неяпонським топонімом – горою Фудзан у Китаї, для того, щоб приховати справжній топонім, тобто місце реальних подій. [141, с. 201]

Можемо зробити висновок, що хоч Їосано Акіко й писала у формі *танка*, проте, як і більшість її сучасників, прагнула відійти від традиційних літературних прийомів. Традиційні топоніми-зачини *ута-макура* не були винятком. Поетеса майже відмовилась від них, проте в певній кількості віршів вживання цього традиційного прийому все ж зберігається.

Варто зазначити, що Акіко повністю відмовилася від використання в збірці «Скуйовджене волосся» усталених традиційних епітетів *макура-котоба* (枕詞).

*Макура-котоба* або «слово-узголів'я» – це поетичний епітет, зачин із широкими образно-риторичними функціями. Він означає певне слово, передуючи йому в тексті. [16, с. 100] Наприклад, «*шірнамі-но хама*» («берег у білих хвилях»), «*шіротае-но соде*» («білотканий рукав») тощо. Свій розквіт цей традиційний прийом зазнав у «Збірці міріад листків», де науковці нарахували майже 500 прикладів *макура-котоба*. [16, с. 162] Щодо сучасників Йосано Акіко, то Масаока Шікі (1867–1902), наприклад, хоч і в набагато меншій кількості, ніж поети давнини, проте, використовував цей традиційний прийом. Акіко ж, попри те що була палкою поціновувачкою антології «*Ман-йо-шю*», відмовилася від традиційних епітетів на користь власних, авторських.

Наступний традиційний прийом, який становить цікавість для нашого дослідження – це *джьо*. *Джьо-котоба* (序言葉, «передмова», «вступ», «вступні слова») – це розгорнуті традиційні епітети, порівняння чи метафори, своєрідні «риторичні прикраси», які з'являються на початку або в середині вірша. Формально їхній розмір необмежений. Середній розмір *джьо* в *танка* становить від півтора до трьох рядків. Можуть траплятися й короткі вступи, які займають усього п'ять складів. Поширені *джьо* розміщуються на початку вірша, а короткі можуть траплятися в середині або в кінці. Серед *джьо* виділяють оповідні (вступи-описи), пояснення та порівняння. [1, с. 38]

З погляду граматики, *джьо* може оформлюватися за допомогою форманта родового відмінку «*но*» або четвертої основи дієслова, а також не мати відмінкового чи дієслівного оформлення взагалі. [16, с. 219]

Подібно до *макура-котоба*, *джьо* вводить у текст якесь ключове слово, що є важливим для змісту. Основна різниця *джьо* і *макура-котоба*, полягає саме в тому, що *джьо* займає понад один рядок вірша. Йосано Акіко рішуче відмовилася від *макура-котоба* через їхню клішованість. Для *джьо-котоба*, так само, клішованість зовсім не є обов'язковою, що дає більший простір для фантазії автора. [16, с. 220] У *танка* антології «*Ман-йо-шю*» виявився один із цікавих напрямів розвитку цього прийому – відчуження від основної частини

вірша за змістом. Проте, зазвичай *джьо* все ж містить певний натяк на душевний стан та емоції, які переживає ліричний герой вірша. В антології «*Шінкокіншю-вака-шю*» (1205 р.) та пізніших збірках *джьо* починає також виступати в ролі символу основної ідеї твору. [16, с. 230]

Зважаючи на гнучкість *джьо-котоба*, Йосано Акіко не уникає його використання в збірці «Скуйовджене волосся». Прикладами використання цього прийому можуть, на нашу думку, слугувати такі вірші збірки:

うぐいす あささむ きょう やま つばき ひと  
鶯 に朝寒からぬ 京 の山おち 椿 ふむ人むつまじき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 130)

*Не холодно цим ранком  
співати соловейку.  
У горах Кіото  
по камеліях зів'ялих  
закохані ідуть.*

У цьому вірші до *джьо-котоба*, на нашу думку, можна віднести перші два рядки вірша: «*угуісу ні/ аса самукарану*» – «солов'ю/ ранком не холодно співати». У цьому випадку *джьо* виконує роль вступу-опису, створюючи необхідну атмосферу вірша. Вже не холодно співати соловейку, а отже, прийшла весна. Ці перші рядки задають основний тон поезії.

むらさき おぐさ うえ かげ の はる かみ あさ  
紫 に小草が上へ影おちぬ野の春かぜに髪けづる朝

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 58)

*Тінь пурпурова  
на трави впала.  
У полі, де  
весняний вітерець*

мені розчісує волосся зранку.

*Джьо-котоба* в цьому вірші виконує аналогічну до попереднього функцію – вступу-опису. «*Мурасакі ні/ огуса та уе е/ кате очіну*» – «пурпурова/ на трави/ впала тінь». Поетеса створює завдяки *джьо* необхідну атмосферу, дає

можливість читачу уявити обставини дії. Хоч, загалом, прийом тут має характер риторичної прикраси, яка не впливає на загальний сенс.

Ще один традиційний літературний прийом, який не часто трапляється в збірці Акіко «Скуйовджене волосся» – це *каке-котоба*. *Каке-котоба* (掛詞, «слово-стрижень») або *юкарі-котоба* (縁言葉, «подвійні слова») – гра слів, яка ґрунтується на омонімії та полісемії, широко представлених у японській мові. Подвійні прочитання і тлумачення надають віршу додатковий зміст. Цей літературний прийом був запозичений японськими поетами зі старокитайських пісень *юефу*. *Каке-котоба* набув особливого поширення в період Хейан, зокрема в «Збірці старих та нових японських пісень» («*Кокін-вака-шю*», 905–913 pp.). [1, с. 52]

У збірці «Скуйовджене волосся» нам вдалося знайти досить поширений приклад *каке-котоба*, утворений на основі омонімії слів «*іро*» (色, «колір») та «*іро*» (色, «закоханість»). Прикладом можуть слугувати такі вірші:

ふとそれより花に色なき春となりぬ疑ひの神まどはしの神

はな いろ はる うたが かみ かみ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 358)

Раптово з того часу  
втратили свій колір  
весняні квіти.  
Все через сумніви  
і нерішучість бога.

Як уже відомо нам із попередніх віршів, «богом» поетеса називала свого коханого – поета Йосано Теккана. Після їхньої домовленості про переїзд поетеси до Токіо, настав період сумнівів та непевності у стосунках спричинених ваганнями поета. Зважаючи на історію написання вірша, вираз «*іро накі*» має два значення: «не мають кольору (квіти)» та «немає кохання».

Слід зазначити, що більшість віршів, у яких поетеса згадує слово «*іро*» у значенні «колір», мають любовну тематику, що лише підкреслює двозначність у вживанні цього слова поетесою.

Ще один приклад використання *каке-котоба* поетесою – вживання омонімічної пари «*акі*» (秋, «осінь») та «*акі*» («охолодження»).

秋の衾あしたわびし身うらめしきつめたきためし春の京に得ぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 202)

Осіння ковдра.  
Завтра – лиш  
печаль і гіркота.  
Холодний досвід їх  
я в Кіото на весні пізнала.

«*Акі но фусума*» – можна перекласти двома способами: «осіння ковдра» та «холодна ковдра». У першому випадку підкреслюється сезон, про який у своїх спогадах згадує лірична героїня, а в другому випадку – настрої самотності, який переважає в поезії.

Можемо зробити висновок, що Йосано Акіко не часто зверталася до використання такого традиційного літературного прийому, як *каке-котоба*. Проте, наведені нами приклади демонструють, що поетеса не відмовлялася від цього художнього засобу повністю.

Ще один традиційний японський літературний прийом, що становить цікавість для нашого дослідження – це *енго*. *Енго* (縁語, «споріднені слова») – це асоціативні слова-образи, які можна вважати лексикою одного асоціативного ряду. Прийом набув поширення в IX–XIII ст., коли вживання поетом певного слова (найчастіше іменника) потребувало обов’язкового використання іншого лексичного відповідника на основі асоціативного зв’язку. [1, с. 43] Йосано Акіко в збірці «Скуйовджене волосся» інколи використовувала цей прийом. Так, нам вдалося знайти декілька віршів, які наочно демонструють використання *енго*:

むらさき りそう くも あお そら き  
紫 の理想の雲はちぎれちぎれ仰ぐわが空それはた消えぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 67)

Ці ідеальні  
пурпурові хмари  
розпорошились

і ген погасли,  
коли я в *небо* очі підняла.

Асоціативна пара «кумо» (雲, «хмара») та «сора» (空, «небо») трапляється в поезії та прозі дуже часто, поезія Акіко не стала винятком. Наступний вірш також демонструє цю асоціативну зв'язку:

そら わかさ きた の ゆ くも にし きょう やま  
かの空よ若狭は北よわれ載せて行く雲なきか西の京の山

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 197)

О *небо*, там,  
на півночі, лежить Вакаса!  
Невже нема *хмаринки*,  
щоб на ній туди дістатись  
від західних кіотських гір.

Цікавим прикладом може слугувати цей вірш:

かみ ち かみ かみ  
くろ髪の千すぢの髪のみだれ髪かつおもひみだれおもひみだるる

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 260)

*Волосся* смоляного  
волосинок тисячі  
заплутались.  
Так сплутались  
думки і почуття мої.

Дієслово «*мідареру*» (みだれる, «заплутуватися») вживається поетесою зі словом «*камі*» (髪, «волосся»), а далі – за асоціацією зі словом «*омоі*» (おもひ, «думки», «почуття»). Останню багатозначну фразу поетеса повторює два рази, додаючи у такий спосіб віршу смислової глибини, оскільки японське слово «*омоі*», залежно від контексту, може означати й «думки/роздуми», і «почуття», і «бажання» і, власне, «кохання».

Варто зазначити, що літературний прийом *енго* активно використовувався в прозі. Так, у середньовічному романі Мурасакі Шікібу «*Генджі моногатарі*» («Повість про принца Генджі», 1008 р.) *енго* широко застосовувався як асоціативний зв'язок образів і ситуацій. [16, с. 300] Оскільки Йосано Акіко



вважала цей роман одним із найважливіших творів, що вплинули на її літературний смак, а Мурасакі Шікібу – «своїм вчителем», не дивним є те, що поетеса орієнтувалася на літературні прийоми, які використовувалися в романі, й не відмовлялася від них, зокрема і від *енго*, під час написання своєї поезії.

Наступний традиційний прийом, який становить цікавість для нашого дослідження – «*хонкадори*» (本歌取り, «услід головній пісні»). Це ремінісценція, алюзія на відомий твір іншого автора. У *хонкадори* часто використовується пряма чи видозмінена цитата з твору. Метою є відтворення атмосфери поетичного минулого й розширення асоціативного тла твору за допомогою змісту твору-прототипу. Вихідний твір іменувався «*хонка*». Варто зазначити, що джерелом запозичення міг бути і прозовий твір, тоді прийом запозичення іменувався «*хондзецу*» (本説 – «початкове оповідання»). [1, с. 173]

Прийом *хонкадори* міг являти собою не лише текстуальне запозичення, а й запозичення ідеї, мотиву, лексики, фразеології, образів, загального настрою тощо. [16, с. 302]

Особливого розвитку прийом *хонкадори* досяг до XII ст., тобто до кінця епохи Хейан, коли поезія минулого стала вважатися класичною, звернення до якої стало усвідомленим вираженням традиціоналізму. Найчастіше ремінісценція включається в контекст, хоч і аналогічний за характером, але відмінний за ідейним задумом та загальним настроєм від вихідного твору. [16, с. 308]

Йосано Акіко активно послуговувалася прийомом *хондзецу*. У дебютній збірці поетеси наявні ремінісценції на улюблений твір авторства Мурасакі Шікібу «*Генджі моногатарі*» («Повість про принца Генджі», 1008 р.). Так, у трьох поезіях збірки з'являється образ «ягнятка» з розділу «Човен на хвилях» («浮舟» – «*Укіфуне*»), який ми докладніше розглядатимемо в наступних підрозділах.

Ще один образ із роману бачимо у вірші:

つき まゆ びわ ひと とし  
月こよひいたみの眉はてらさざるに琵琶だく人の年とひますな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 382)

У цей вечір  
 брів нахмурених  
 місяць не освітив.  
 Ти не питай про вік того,  
 хто там на біва грає.

Японська дослідниця Како Мінако у своїй статті «Класичні запозичення у творчості Йосано Акіко: аспекти проєкції «Повісті про принца Генджі» вважає, що образ літньої людини, яка грає на *біва* – це алюзія на образ *Геннайші-но суке*. [187] У романі ця жінка згадується в розділі «Свято багряних кленів». Вона була придворною дамою імператора Кіріцубо. Попри свій вік, Геннайші-но суке вдалося звабити принца Генджі. Очевидно, Йосано Акіко, просячи у своїй поезії, щоб ту, що грає на *біва* «не питали про вік», натякає на те, що вік не може бути перешкодою для людини, яка прагне кохання. Схожих прикладів алюзії на роман «Повість про принца Генджі» в збірці «Скуйовджене волосся» досить багато.

Окрім того, наявні ще алюзії на вірші сучасників поетеси, зокрема Йосано Теккана, до віршів якого Акіко часто зверталася.

もゆる<sup>くち</sup>口にな<sup>ふく</sup>にを<sup>ひと</sup>含<sup>ち</sup>まむぬれといひし<sup>か</sup>人の<sup>ち</sup>を<sup>か</sup>ゆびの<sup>か</sup>血は<sup>か</sup>涸れはてぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 333)

Мої спрагли вуста  
 чим маю я змочити?  
 Ти обіцяв,  
 та на твоїм мізинці кров  
 вже висохла давно.

Вірш є алюзією, віршем-відповіддю на поезію Йосано Теккана, надруковану в грудні 1900 року в журналі «*Мьодзьо*». «Помада з Кіото / не личить тобі. / Я прокушу свого мізинця. / От, моєю кров'ю / пофарбуй свої вуста!». Поезія-відповідь була написана Акіко трьома місяцями пізніше. [119, с. 147]

Щодо традиційного прийому *хонкадори*, то в збірці «Скуйовджене волосся» можна легко віднайти ремінісценцію на вірш Шімадзакі Тосона (1872–1943) з

його збірки «Паростки» (『若菜集』 - «*Вакана-шю*», 1897) – «Майстерність лисиці» (狐のわざ – «*Кіцуне-но вадза*»):

庭にかくるゝ小狐の  
人なきときに夜よるいでて  
秋の葡萄の樹の影に  
しのびてぬすむつゆのふさ

恋は狐にあらねども  
君は葡萄にあらねども  
人しれずこそ忍びいで  
君をぬすめる吾わが心

Ховається в садку маленьке лисеня,  
і як людей не буде тут надвечір,  
в тіні осінній, у росах, виноград  
вкраде й понесе на плечах.

І хоч кохання – не лисиця,  
і навіть ти – не виноград,  
вкраде тебе моє серденько –  
лишень безлюдним стане сад.

У збірці «Скуйовджене волосся» читаємо:

ゆう はな こぎつね げ きたさが かね  
夕ぐれを花にかくるる小狐のにこ毛にひびく北嵯峨の鐘

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 234)

На заході сонця  
квіти сховали  
мале лисеня.

У хутрі м'якому його  
дзвонять дзвони Північної Сага.

うた て ぶどう こ かみ にじ  
歌の手に葡萄をぬすむ子の髪の毛のやはらかいかな虹のあさあけ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 398)

Волосся дівчини,

що крала виноград,  
таке м'яке, мабуть,  
в руці поета.  
Веселка на світанку.

Образ «маленького лисенятка», яке «на заході сонця сховали квіти», є явною алюзією на перші рядки вірша Шімадзакі Тосона, так само, як і «дівчина, що крала виноград» із наступного вірша. Акіко дуже любила поезію Тосона, тому не дивно, що вона активно надихалася його творчістю в створенні образів для власних поезій. [133, с. 61]

Ми також із впевненістю можемо говорити про наявність у збірці «Скуйовджене волосся» численних ремінісценцій на вірші іншого популярного на той час поета – Сусукіди Кюкіна (1877–1945). Зокрема, на поезії з його збірки «Сутінкова флейта» (『暮笛集』 – «*Ботекішю*», 1899 р.). Саме звідти прийшли в поезію Акіко такі вислови, як «чуттєва людина» (有心者 – «*ушінджя*»), «ніжна плоть» (和肌 – «*явахата*»), «безсмертне життя» (不滅の命 – «*фумецу-но іночі*») тощо.

Яскравий образ «пагоди, що утворилась із вишні пелюсток», який ми бачимо в наступному вірші, також є алюзією на вірш Кюкіна «Ода ластівці» («*Цубаме-но фу*»), де читаємо такі строки: «на пагоді квіткових пелюсток, що опали...». В Акіко ж:

はる 春かぜに さくらばな 桜花 ちる そうたふ 層塔の ゆふべを ほと は 鳩の 羽に うた 歌そめむ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 171)

Із вишні пелюсток,  
що на веснянім вітрі облітають,  
вже утворилась пагода.  
На пір'ї голуба  
я вірша напишу.

Отже, можемо зробити висновок, що Йосано Акіко, хоч і прагнула до створення якісно нової поезії, проте цілком не відмовлялася від використання традиційних японських поетичних прийомів. Вона повністю уникала лише тих із них, яким була притаманна клішованість. Так, зокрема, на основі цього

переконання, Акіко відмовилася від вживання *макура-котоба*. Поетеса зрідка зверталася до використання *джьо-котоба*, *каке-котоба* та *енго*. Найчастіше ж у поезії збірки «Скуйовджене волосся» з'являються такі класичні поетичні прийоми, як «*кіго*», *ута-макура*, *хонкадорі* або *хондзецу*.

Попри очевидне новаторство, Йосано Акіко творила нову поезію, міцно укорінивши її на ґрунті класичної японської літератури. Поетеса писала в класичній поетичній формі *танка*, зберігала елементи естетичної категорії *юген* у своїй поезії, використовувала класичну тематику та персонажів, розширюючи та урізноманітнюючи їх, а також послуговувалася найбільш вдалим, на її думку, традиційними прийомами. Акіко переймала все найкраще, що могла дати сформована за тисячоліття традиція, наповнюючи вірші традиційної форми *танка* новим, актуальним змістом, але, водночас, не позбавляючи їх унікального японського духу.

### **2.3. Символіка кольорів у поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся»**

Колір у художньому творі функціонує не як безпосередня даність, а як одна з поетичних категорій, що набуває певного ідейно-естетичного значення. Збірка «Скуйовджене волосся» надзвичайно різноманітна за вживанням колоративів – лексики на позначення кольору. Поетеса часто використовує кольори не лише для зображення об'єктів реального світу, а й для образного представлення певних понять, їхнього символічного наповнення.

Серед японських науковців, які доскладно досліджували питання символіки кольору в поезії Йосано Акіко, варто відзначити Кодама Акіко, яка присвятила цьому статтю «Дослідження колоративів у збірнику «Скуйовджене волосся» («*Мідарегамі ні океру шікісайго но кенкю*»). Серед західних вчених проблемою трактування кольору в поезії Йосано Акіко займалася американська дослідниця Дж. Бейчман у праці «*Embracing the Firebird*» («*Ухопивши жар-птицю*», 2002).

У 399-ти віршах збірки «Скуйовджене волосся» 111 разів вжито лексеми на позначення кольору. За частотою вживання кольори розмістилися в такому порядку: білий (白 – «шіро»), червоний (紅 – «бені/ака»), фіолетовий (紫 – «мурасакі»), чорний (黒 – «куро»), блакитний (青 – «ао»), зелений (緑 – «мідорі»), золотий (金色 – «конджікі»), жовтий (黄 – «кі»). Білий, червоний та фіолетовий – кольори, які поетеса використовує найчастіше, їм також найчастіше надається символічне значення. [153]

Традиційно в японській культурі білий колір вважається божественним. Він пов'язаний із поняттям «чистоти» – ключовим для японської релігії синтоїзму. Цей колір – символ чистоти духовної та фізичної. Він захищає від скверни та злих духів. Японці вірили, що чим ближче людина до божественного світу, тим чистішою вона має бути, щоб не викликати немилість богів. Саме тому синтоїстські священники одягають на богослужіння біле вбрання. Імператори – прямі нащадки богів, тож їхня чистота була обов'язковою умовою правління. Отже, традиційним кольором їхнього вбрання також був білий. [100, с. 24–27] Наречену також одягають у біле кімоно, щоб вберегти її від злих духів та підкреслити її непорочність. У японській культурі білий колір також виступає в ролі жалобного, символізуючи очищення та наближення померлої людини до божественного світу.

Із 39 випадків його використання 26 – зображення квітів, зокрема камелії, квіту сливи, лотоса, квітів хагі, гліцинії, хризантеми, лілеї, фіалки, півонії та дзвіночків. У решті випадків описуються різноманітні предмети: веселка, стіна, рука, річка Камо, голуб, тонка тканина, шовк, кінь, вогонь. Попри те, що всі названі предмети є досить реальними, до більшості з них білий колір додавався поетесою для надання символічного значення: чистоти, непорочності, божественності. Яскравим прикладом може слугувати цей вірш:

つばき            うめ           しろ            つみと            いろも            み  
 椿    それも    梅も    さなり    き    白    かり    き    わが    罪間    は    ぬ    色    桃    に    見る

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 5)

Камелії і сливи

колір білий.

А я на квіти персика дивлюсь –  
лиш їхній колір у гріху  
мені не дорікає.

Лірична героїня дивиться на білосніжні квіти камелії і сливи. Їхній колір символізує для неї непорочність. Проте, вона вже пізнала кохання, яке для неї асоціюється з квітами персику, що мають ніжно-рожевий колір. Як вважає японська дослідниця Кодама Акіко, «гріх», про який йдеться у вірші, це «гріх» лише з точки зору загальноприйнятої думки, а не з погляду самої поетеси. [153, с. 114]

Отже, поетеса часто вдавалася до використання білого й червоного кольорів у своїх віршах для символічного протиставлення непорочності та пристрасті в людському житті, торкаючись водночас і релігійних аспектів цих понять:

漕ぎかへる夕船おそき僧の君紅蓮や多きしら蓮や多き

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 99)

О, мій ченцю,  
що пізньою порою  
вертаєшся додому на човні,  
багато лотосів червоних  
серед білих.

Насамперед, треба зазначити, що лотос – буддійський символ. Саме на білому лотосі, тобто «しら蓮» («*шірахасу*») сидять просвітлені, що переродилися в раю – «Чистій землі Будди Аміда». Слово «紅蓮» («*гурен*» – «червоний лотос») – буддійське слово на позначення червоного лотосу. Тож поетеса вказує на те, що молодий ченець, хоча і сповнений духовності, проте його молодість – це той чинник, який серед білих лотосів духовності і просвітлення, залишає місце для кохання та пристрасті. [119, с. 235]

Таке протиставлення високого й непорочного з пристрастним і земним почуттям бачимо й у цьому вірші:

しろ百合はそれその人の高きおもひおもわは艶ふ紅芙蓉とこそ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 192)

Лілеє біла,  
твої думи  
піднесені над усім мирським.  
Обличчя ж аромат –  
гібіскуса червоні квіти.

У цьому вірші бачимо ще один цікавий приклад символічного застосування білого кольору. Поет Йосано Теккан, у якого була закохана поетеса, використовував білий колір, щоб створити прізвиська для молодих поетес, які входили в його літературне угруповання «Вранішня зірка»: «白百合» («шіраюрі» – «біла лілея») – Ямакава Томіко, «白萩» («шірахагі» – «білий куш хагі») – Йосано Акіко, 白梅» – («шірауме» – «біла слива») – Масуда Масако (1880–1946), «白藤» – («шірафуджі» – «біла гліцинія») – Накахама Іто (1881–1964), «白堊» – («шіросуміре» – «біла фіалка») – Тамано Ханако (1883–1908), «白桃» – («шірамомо» – «білий персик») – Хаяші Нобуко, «白薔薇» («шіробара» – «біла троянда») – Наканіші Анко. У такий спосіб поет, вочевидь, хотів підкреслити юність та невинність своїх підопічних поетес. Теккан на такий самий манер називав і свою дружину Такіно – «白芙蓉» («шірофуйо» – «білий гібіскус»). Поет використовував ці імена у своїх віршах, ці ж імена перейняла Акіко й теж стала вживати їх у своїй поезії. [153]

おもひおもふ今<sup>いま</sup>の<sup>わ</sup>こ<sup>か</sup>ろ<sup>わ</sup>に<sup>きみ</sup>分<sup>は</sup>ち<sup>ぎ</sup>分<sup>は</sup>か<sup>ぎ</sup>ず<sup>は</sup>君<sup>は</sup>や<sup>は</sup>し<sup>ら</sup>萩<sup>は</sup>わ<sup>れ</sup>や<sup>し</sup>ろ<sup>ゆ</sup>り<sup>り</sup>百合

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 178)

Думки, думки, що в серцях.  
Ними поділишся,  
а, може, ні.  
Лілея біла я,  
ти – білий цвіт хагі.

Також білий колір часто використовувався поетесою як ритуальний та такий, що символізує перехід людини в життя потойбічне. Прикладом такого традиційного символізму може слугувати цей вірш:



かくて果つる我世さびしと泣くは誰ぞしろ桔梗さく伽藍のうらに

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 347)

Так і скінчилося

МОЄ ЖИТТЯ –

та хто ж це плаче самотньо?

Дзвіночки білі

за храмом розцвіли.

Щодо червоного кольору, то цікавим є той факт, що Йосано Акіко у своїй поезії послуговувалася декількома синонімами на позначення червоного та багряного кольорів:

1) 紅 – червоний.

Варіанти написання та читання: あか («ака» – 5 вживань), あけ («аке» – 4 вживання), <sup>こうばい</sup>くれない («куренай» – 2 вживання), べに («бені» – 1 вживання), 紅梅 (<sup>ぐれん</sup>«кобай» – 4 вживання), 紅蓮 («гурен» – 1 вживання).

- あかき («акакі» – 1 вживання) – червоний.
- くれなゐ («куренай» – 8 вживань) – багряний.
- <sup>ときいろ</sup>淡紅色 («токіро» – 2 вживання) – блідо-рожевий.
- <sup>えんじ</sup>臙脂 («енджі» – 2 вживання) – темно-червоний, кошеніль.

2) 紫 (<sup>むらさき</sup>«мурасакі» – 11 вживань) – фіолетовий.

- <sup>むらさき</sup>うす紫 («усумурасакі» – 3 вживання) – світло-фіолетовий.
- <sup>むらさき</sup>ほの紫 («хономурасакі» – 1 вживання) – світло-фіолетовий.
- <sup>えんじむらさき</sup>臙脂紫 («енджімурасакі» – 1 вживання) – світло-фіолетовий.
- <sup>ひ</sup>緋 («хі» – 1 вживання) – бузковий.

Червоний та фіолетовий кольори є символами кохання, які поетеса протиставляє білому – непорочності та чистоті. Традиційно червоний колір символізував для японців енергію вогню, яка очищувала та проганяла злих духів. Саме тому ворота синтоїстського святилища – торії завжди фарбували в червоний колір. [110, с. 172]

Поетеса Ямакава Томіко (1879–1909), близька подруга Йосано Акіко, писала: «Червоний – це колір пристрасті, а ліловий – колір кохання». Очевидно, що саме такого їхнього значення дотримувалася у своїй поезії і Йосано Акіко. [147, с. 112]

Пристрасть, яка у віршах Акіко була символічно представлена червоним кольором, – це те, чим характеризується перше кохання молодих людей. Вона така природна і всеосяжна, що будь-які моральні норми та заборони не гідні перебороти її:

歌にきけな誰れ野の花に紅き否むおもむきあるかな春罪もつ子

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 2)

У віршів запитайте,  
хто квітам у полі  
квітнути не дасть червоним?  
Така чарівна дівчина,  
чий гріх – кохання навесні.

У наступному вірші лірична героїня, дівчина, яка досі не знала кохання, боязко відсуває «завісу таємниці» й бачить за нею червону квітку – «пристрасне кохання», яке досі було для неї недоступною таємницею.

ち 乳ぶさおさへ 神秘のとばりそとけりぬこ なるはな くれなゐ こ 紅ぞ濃き

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 68)

Стиснувши груди,  
завісу таємниці  
відкидаю геть.  
І квітки колір тут  
темно-багряний.

Таке саме значення має й багряна квітка з цього вірша:

かくてなほあくがれますか<sup>しんぜんび</sup>真善美わが<sup>て</sup>手の<sup>はな</sup>花はくれなるよ<sup>きみ</sup>君

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 259)

Ти все ще  
правди прагнеш,  
доброти і краси?  
Для тебе в руках моїх –  
багрова квітка.

Лірична героїня пропонує своє кохання хлопцю, вказуючи, що в цьому почутті – краса й добро, яких він прагне й шукає в житті. [153, с. 117]

Серед найбільш вживаних поетесою колоративів «червоного» є слово «紅» («бені» – рум’яна; яскраво-багряний колір). Окрім того, у шести віршах збірки слово «紅» вжите у своєму прямому значенні – «рум’яна, рум’янець». Прикладом може слугувати цей вірш:

<sup>やま</sup>山<sup>べに</sup>ごもりかくてあれ<sup>もも</sup>なのみをしへよ<sup>はな</sup>紅つくるころ桃の花さかむ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 21)

«Лишайся так:  
усамітнено в горах», –  
ти наказав мені.  
Коли рум’янець зблідне мій,  
цвістиме персик.

В одному з віршів збірки червоний колір з’являється разом з образом крові, яка так само символізує кохання, пристрасть і молодість. Поряд з образом крові бачимо такий характерний для Акіко образ весни.

<sup>えんじいろ</sup>臙脂色<sup>だれ</sup>は誰<sup>ち</sup>にかたらむ<sup>はる</sup>血のゆらぎ<sup>いのち</sup>春のおもひのさかりの命

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 372)

Багряний колір.  
З ким поговорити  
про те, що кров кипить,  
про спогади весняні  
і про життя розквіт.

Комбінація образів «весна» і «кров» трапляється в семи віршах збірки і є однією з найбільш упізнаваних у творчості поетеси.

Треба зазначити, що не всі лексеми на позначення кольору, які вживала Акіко, несли в собі символічний зміст. Деякі з них відігравали виключно описову функцію:

みなぞこにけぶるくろかみ黒髪だぬしひごいや誰れうめ緋鯉はなのせなに梅の花ちる

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 240)

Хто та, чиє волосся чорне  
гойдається на дні  
неначе дим?  
На спини коропів червоних  
зі сливи осипаються квітки.

Щодо фіолетового кольору, якому Акіко надавала значення кохання зрілого й сильного, то його поетеса найчастіше асоціювала зі своїм коханням до поета Йосано Теккана (1873–1935).

きけな神恋はすみれの紫にゆふべの春の讚嘆のこゑ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 372)

Ти чуєш, боже,  
що кохання –  
фіалки квіт ліловий,  
від якого надвечір повесні  
захоплено мій голос так лунає.

У наступному вірші ті ж самі фіалки, але вже білого кольору, набувають зовсім іншого змісту:

つづすみれ十九のわれすでにしろ菫みを白く見しみず水はやつれぬはかなかるべき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 279)

Мені дев'ятнадцять.  
Та фіалки вже  
для мене побіліли.  
Пересихає річка –  
життя таке мінливе це.

«Я в дев'ятнадцять років уже вважала, що в коханні я нещаслива. Що воно ефемерне, мов плин води в річці», – писала Акіко у своїх спогадах. У багатьох віршах збірки, як і в цьому прикладі, білий колір символізує «відсутність кохання», «зникнення», «занепад», навіть «смерть». [147, с. 22]

Щодо цього надзвичайно цікавим є такий вірш:

うた こえ たびびと ゆくて むら もも  
歌に声のうつくしかりし旅人の行手の村の桃しろかれな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 338)

Мандрівнику, що голосом чарівним  
пісні співаєш,  
нехай у селах  
на твоїм шляху  
лиш білим персик квітне.

Лірична героїня сумує за мандрівником, якого згадує у своєму вірші, і бажає, щоб на його «шляху лиш білим персик квітнув», тобто, щоб він не закохався десь в іншому селі чи містечку, а повернувся до неї. Отже, білий колір знову символізує «відсутність кохання». [147, с. 23]

Цікаво, що наступний вірш, на думку дослідниці Како Мінако, демонструє саме перехід ліричної героїні від білого до червоного/фіолетового кольорів, тобто від стану заперечення свого зацікавлення в ніжних почуттях до власне кохання як такого». [147, с. 25]

ほし よ そ だれ  
星の世のむくのしらぎぬかばかりに染めしは誰のとがとおぼすぞ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 384)

Зірки нічні!  
На чисто-білому  
шовковому вбранні.  
Хто винен,  
що мені його пофарбував?

У цьому вірші також бачимо цікавий символічний образ:

ゆ みかぜ うはぎ ひと  
湯あがりを御風めすなのわが上衣ゑんじむらさき人うつくしき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 329)

Аби не застудився  
ти після купання раптом,  
своє пальто пурпурне  
на тебе одягла.  
У нім чарівний ти.

Лірична героїня накриває плечі чоловіка своїм пурпуровим пальто, щоб він не змерз після купання. Проте, розуміючи значення, яке Акіко надає пурпурному кольору, ми можемо здогадатися, що йдеться про почуття кохання, яким героїня «огортає свого коханого», зауважуючи, що він «у нім чарівний».

Дослідниця Како Мінако висловлює дві версії появи такого важливого для Йосано Акіко фіолетового кольору та його символізму у творчості поетеси. Перша версія ґрунтується на великому впливі живопису популярного тоді художника Курода Сейкі (1866–1924), який керував мистецькою спілкою «Хакубакай» («Білий кінь»). Журнал Йосано Теккана «Вранішня зірка» («Мьоджьо») активно співпрацював зі спілкою. Курода Сейкі навчався в Західній Європі, був послідовником імпресіоністичної школи й належав до угруповання митців, яке мало назву «Пурпурова школа» (紫派 – «мурасакі ха»). Школа дістала цю назву завдяки живописній техніці, яка заперечувала використання чорного кольору для зображення тіні. Натомість митці користувалися фіолетовим та його відтінками. Вплив цієї спілки живопису на творчість Йосано Акіко наочно демонструє цей вірш:

むらさき おぐさ うえ かげ の はる かみ あさ  
紫 に小草が上へ影おちぬ野の春かぜに髪けづる朝

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 58)

Тінь пурпурова  
на трави впала.  
У полі, де  
весняний вітерець  
мені розчісує волосся зранку.

Як бачимо, Акіко наслідувала ідеї «Пурпурової школи» в зображенні дійсності і в описанні тіней використовувала саме пурпуровий (фіолетовий) колір.  
[147, с. 26]

Окрім того, з давніх часів у Японії фіолетовий колір був ознакою належності до вищого суспільного класу. У період Едо (1600–1868) пурпуровий колір був дуже бажаним, але його було заборонено носити простим людям. Заборона була знята в епоху Мейджі (1868–1912), проте пам'ять про це ще тривалий час залишалася, й пурпуровий був омріяним кольором для тогочасних модників. [147, с. 27]

Історію цього колоративу можна простежити до епохи «Повісті про принца Генджі» (1008 р.) Мурасакі Шікібу, у якій цьому кольору надавалося багато значень. Так, наприклад, описана зовнішність коханої принца Генджі в романі: «На пані Мурасакі темно-лілове вбрання і світло-коричнева *косонага*. Пишне і блискуче волосся спадало до самої підлоги. Вона середнього зросту, і її врода досконала – від неї ніби йшло чудове сяяння», – читаємо в романі. [84, с. 663] Варто зазначити, що сама письменниця Мурасакі Шікібу дістала своє ім'я саме від цієї героїні, бо, як вважають дослідники, першим читачам роману письменниця здалася схожою за описом на цю даму. [89]

Цікаво, що на момент створення роману «Повість про принца Генджі» згадування кольору одягу як важливої соціальної складової набуло форми своєрідного літературного прийому. Отже, «темно-лілове вбрання» на пані Мурасакі мало би вказувати на високий соціальний статус. Однак, із сюжету дізнаємося, що її походження не було таким високим, щоб забезпечити їй місце офіційної дружини принца Генджі. Тож можемо говорити про те, що в цьому разі ліловий колір відображає її найвищі чесноти. [89]

Йосано Акіко вважала Мурасакі Шікібу своїм духовним наставником і тому надавала роману «Повість про принца Генджі» величезне значення. Тож, не дивно, що й кольорова стилістика роману мала очевидний вплив на творчість поетеси, а фіолетовий колір став одним із найважливіших символів збірки «Скуйовджене волосся».

Вживання лексем на позначення кольору, окрім червоного, фіолетового та їхніх відтінків, у збірці «Скуйовджене волосся» має такий вигляд:

- 1) 白<sup>しろ</sup> («*шіро*» – 39 вживань) – білий.

2) 黒 (<sup>くろ</sup>«куро» – 8 вживань) – чорний.

3) 青 (<sup>あお</sup>«ао» – 3 вживання) – блакитний, зелений.

- 紺青 (<sup>こんじょう</sup>«конджьо» – 1 вживання) – лазурний.

- 水色 (<sup>みずいろ</sup>«мідзуіро» – 3 вживання) – світло-блакитний.

- 浅水色 (<sup>あさみずいろ</sup>«асамідзуіро» – 1 вживання) – світло-блакитний.

4) 緑 (<sup>みどり</sup>«мідорі» – 2 вживання) – зелений.

- あを (<sup>あを</sup>«ао» – 4 вживання) – зелений.

5) 黄 (<sup>き</sup>«кі» – 2 вживання) – жовтий.

6) 金色 (<sup>こんじき</sup>«конджікі» – 2 вживання) – золотий.

Колоратив «чорний» також досить часто використовується поетесою. Проте, його символічне значення носить подвійний характер у поезії Йосано Акіко. На відміну від європейської культури, де чорний колір часто асоціюється з жалобою та горем, у японській культурі чорний колір є традиційним символом води. Вода разом із вогнем, за переконанням японців, була одним із перших елементів, з яких було створено весь світ. Тож, чорний колір асоціювався із життям. [109, с. 230]

Проте, у своїй дебютній збірці поетеса частіше зверталася до традиційного для Заходу значення чорного кольору:

その友はもだえのはてに歌を見ぬわれを召す神きぬ薄黒き

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 392)

Сказала подруга, що  
на краю страждань  
поезію знайшла:  
«Мене до себе бог покликав,  
він носить чорний шовк».



У наведеному вірші «бог, що носить чорний шовк» – це смерть. Цей образ був нетиповим для японських віршів *танка*. У своїх пізніших поезіях поетеса використовувала і традиційний символізм чорного кольору. Як, наприклад, у такому вірші-спогаді:

あね くろ みとちよう あ ちち ひ つめ  
 姉なれば黒き御戸帳まづ上げぬ父まつる日のものの冷たき

(зі збірки «*Koigoromo*» («Плащ кохання»))

На дверях вперше в нас  
 фіранка чорна –  
 я старшою сестрою стала.  
 Хоч у батька свято,  
 відчуваю холод.

У читача, який мало знайомий із японською культурою, дисонанс, щонайперше, викликає поєднання слів «чорна фіранка» та «свято». Річ у тім, що чорний колір у японській культурі, як ми вже зазначали, не асоціюється з жалобою, а цілком навпаки – з великою радістю. Це особливо актуально для сучасності поетеси, оскільки на цей момент японці вже частково перейняли традиції інших країн щодо кольорів. Чорна фіранка у вірші, очевидно, означала радість родини з нагоди народження дитини. З біографічних даних Йосано Акіко знаємо, що, судячи з усього, йдеться про народження молодшого брата поетеси – Чюсабуро. Акіко було всього два роки, коли він народився, навряд вона пам'ятала цю подію. Проте, вірш покликаний передати інше: почуття самотності, оскільки батьки поетеси, як і батьки в переважній більшості патріархальних родин, за велике щастя вважали народження хлопчика. Він мав стати помічником, гордістю, продовжувачем роду. Поетеса через усе життя пронесла гіркоту, оскільки в дитинстві відчувала себе покинутою батьками. Саме тому «холод» у цьому вірші є уособленням не фізичного відчуття, а відчуття морального. Проте, чорний колір використовується в цілком традиційному для японської культури значенні.

Цікавого значення набуває в поезії Акіко зелений колір. Поетеса використовувала його, щоб продемонструвати абсолютну відсутність романтичних почуттів, зокрема в цьому вірші:

み 見しはそれ 緑 の 夢 の ほそき 夢 ゆるせ 旅 人 かたり 草 なき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 235)

Той сон, що бачила,  
зеленим був  
і не яскравим.  
Пробач, мандрівнику,  
не маю, що тобі сказати.

Отже, можемо зробити висновок, що Йосано Акіко у своїй збірці «Скуйовджене волосся» сформувала цілісну систему кольорів-символів. Зокрема у 399-ти віршах збірки 111 разів вжито колоративи. Червоний (紅 – «бені/ака») та фіолетовий (紫 – «мурасакі») кольори набули значення «кохання». Причому червоний колір та його відтінки символізували пристрасть, а фіолетовий колір – сформоване та усвідомлене почуття. Білий колір (白 – «шіро»), який поетеса використовувала найчастіше, набув значення чистоти та непорочності. За допомогою цих трьох кольорів Акіко зобразила найбільший конфлікт людської сутності: між розумом, мораллю та людськими почуттями. Цікаво, що поетесі вдалося гармонійно поєднувати традиційну японську та західну семантику кольорів. Окрім трьох основних кольорів – білого, червоного та фіолетового – у збірці з'являлися також чорний (黒 – «куро»), блакитний (青 – «ао»), зелений (緑 – «мідорі»), золотий (金色 – «конджікі»), жовтий (黄 – «кі») кольори, які в багатьох випадках також мають символічне значення.

#### 2.4. Вплив роману Мурасакі Шікібу «Повість про принца Генджі» на поетичну спадщину Йосано Акіко

Вплив творчості великої японської письменниці епохи Хейан Мурасакі Шікібу (978–1014) на поезію Йосано Акіко є беззаперечним. Поетеса називала

Мурасакі своїм вчителем, не раз згадувала свою любов до творів письменниці, зокрема до роману *«Генджі моногатарі»* («Повість про принца Генджі», 1008 р.), який вона вже в зрілому віці переклала сучасною японською мовою. Не дивно, що мотиви цього твору можна простежити вже в дебютному збірнику поетеси – *«Скуйовджене волосся»* (1900 р.).

Захоплення класичною японською літературою розпочалося для Йосано Акіко в дев'ять років з історичних повістей доби Хейан (794–1185). Приблизно в той самий час вона прочитала *«Повість про принца Генджі»*, яка стала центральною книгою в її житті та творчості. Поетеса писала: «Мурасакі була моїм вчителем із 9-ти чи 10-ти років. До 18-ти років я прочитала *«Повість про принца Генджі»* стільки разів, що не можу навіть порахувати. Так я любила те, що вона писала. Я вчилася сама, тому не було того, хто міг стати між нами. Мені здавалося, що я чую, як сама видатна письменниця читає мені свій твір... Після прочитання *«Генджі»* жоден класичний твір не ставав для мене перешкодою. Навіть зараз [у 1926-му році] я тримаю у своїй пам'яті кожен дрібничок з *«Повісті про принца Генджі»*». [183, с. 258]

Після того, як поетеса почала публікувати вірші, вона писала лише два-три вірші на місяць, продовжувала сумніватися у своїх поетичних здібностях і прагнула переконатися в тому, що вона має хист до поезії. У своїх спогадах Акіко писала: «...Одного разу, коли я прокинулася вранці й лежала в ліжку, я розпочала складати вірші до кожного розділу *«Повісті про принца Генджі»*. Звичайно, це не були хороші вірші, але за годину я легко вигадала понад сорок й навіть не втомилась. Тоді я відчула, що маю дійсно постаратися (писати вірші – прим. автора) і свідомо намагалася читати якомога більше. Щовечора я читала до опівночі». [195, с. 49]

Зважаючи на любов Йосано Акіко до роману *«Повість про принца Генджі»*, не дивним є те, що поетеса активно зверталася до цього твору у своїй поезії. Японська дослідниця Ічікава Чіхіро вважає, що поетеса вдавалася до традиційного для японської поезії, зокрема для збірки *«Нова збірка старих і*

нових японських пісень» (「新古今和歌集」 – «Шінкокін-вака-шю», 1205 р.), прийому «хонкадори» (本歌取り досл. «услід головній пісні» – ремінісценція, алюзія на відомий вірш іншого автора з використанням прямої або видозміненої цитати з цього твору). [1, с. 173] На нашу думку, у даному випадку, цей прийом правильніше визначити як «хонсецу» (本説 досл. «початковий твір» – ремінісценція, алюзія на відомий прозовий твір), оскільки йдеться про ремінісценції на прозовий твір «Повість про принца Генджі», хоч він і має велику кількість поетичних вкраплень. [136, с. 89]

Яскравим прикладом таких ремінісценцій може бути образ «ягнятка, що заблукало», який Акіко активно використовувала у своїй дебютній збірці:

はるさめ みや で こひつじきみ われ  
 春雨にゆふべの宮をまよひ出でし小羊君をのろはしの我れ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 38)

Під весняним дощем  
 ти, мов ягня,  
 що ввечері від дому  
 геть відбилось.

Проклята доля це моя.

みず う もり こひつじ に きみ  
 水に飢ゑて森をさまよふ小羊のそのまなざしに似たらずや君

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 44)

Ягнятко спрагле,  
 що в лісі заблукало.  
 На його погляд  
 хіба не схожий  
 погляд твій?

ひつじ だれ に ひとみ みいろの ゆう  
 そのわかき羊は誰に似たるぞの瞳の御色野は夕なりし

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 266)

«На кого схоже  
 Це ягня маленьке? –  
 мене питають твої очі.  
 На поле вечір

вже спадає.

Християнство набуло популярності в Японії після реставрації Мейджі (1868), тому першою спадає на думку ідея, що цей образ було взято з християнських релігійних текстів, зокрема з Біблії. Йдеться про образ овечки з «Притчі про загублену вівцю» (Лук. 15:1–10).

Проте, японська дослідниця Ічікава Чіхіро, авторка книги «Йосано Акіко та Повість про принца Генджі» вважає, що цей образ походить з одного з останніх розділів роману «Повість про принца Генджі», що має назву «Човен на хвилях» («浮舟» – «Укіфуне»). [136, с. 88] Укіфуне – це також ім'я героїні однойменного розділу, невизнаної доньки Восьмого принца. Дівчина разом зі своєю матір'ю живе далеко від двору, не знаючи історію свого походження. В Укіфуне закохані два чоловіки – Каору та принц Ніюу. Дівчина, страждаючи від того, що не здатна віддати перевагу комусь із них, врешті вирішує звільнити себе з пут любовного трикутника, кинувшись у води річки Уджі. Проте, її рятують, і тоді вона стає черницею, сховавшись від людей в Оно, у західному підніжжі гори Хіей.

Мурасакі Шікбу використовує образ овечки для опису нещасної дівчини: «Коли світало, погляд її мимоволі спрямовувався до річки, і в душі виникало передчуття близького кінця – ще більш близького, ніж у барана, якого ведуть на бійню». [84, с. 1088] Мурасакі, очевидно, запозичила цей образ із «Сутри про велику Нірвану» (санскр. «Махапаранірвана-сутра», яп. «Дайнебанкьо»): «Життя людське – мов вранішня роса, мов хода бика чи барана, якого ведуть на бійню...». «Хода бика чи барана, якого ведуть на бійню» – метафора, на позначення всього життя, що веде людину до одного кінця – до смерті. [136, с. 88]

Дослідниця Ічікава Чіхіро не заперечує можливий вплив християнських текстів на згадані вище вірші, проте вважає, що трагічна доля героїні роману «Повість про принца Генджі» набагато більше передає почуття «страждання від кохання», які поетеса переживала сама та прагнула донести читачам: «Окрім глибини враження від пасторального образу, чи не є вірш, що містить натяк на страждання витонченої дівчини шляхетного походження, якій випало зіткнутися

зі смертю, більш успішним завдяки оспівуванню складного і глибокого душевного стану жінки?». [136, с. 88]

Підтвердженням цієї теорії може слугувати четвертий вірш із серії віршів з образом «ягня», у якому християнський мотив, на нашу думку, майже повністю втрачається:

う 打ちますにしろがねの 鞭 <sup>むち</sup> うつくしき <sup>おろ</sup> 愚 <sup>な</sup> かよ <sup>な</sup> 泣 <sup>な</sup> くか <sup>な</sup> 名 <sup>な</sup> にう <sup>な</sup> と <sup>な</sup> き <sup>ひつじ</sup> 羊

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 391)

Якщо батіг срібний,  
то невже стає  
биття від того кращим?  
Даремно плакати,  
якщо ти – лиш овечка безіменна.

На нашу думку, можна говорити про накладання один на одного двох образів: буддійського і християнського. Справа в тому, що поява образу «ягнятка, що заблукало» у творчості Йосано Акіко пов'язане з тяжкою долею її подружки-поетеси Ямакава Томіко (1879–1909), яку батько проти волі видавав заміж. У зв'язку з цією подією Томіко опублікувала в журналі «Вранішня зірка» в номері № 10 від 1-го січня 1901 року свій лист, у якому зверталася до теми «первородного гріха», намагаючись у такий спосіб пояснити свою нещасливу долю. Вона також опублікувала вірш, у якому називає себе «ягням, яке тримають на руках». Можемо припускати, що цей образ пов'язаний із популярним у західному світі образом Ісуса, який тримає на руках ягня, яке заблукало. Проте, Томіко каже, що «ягня повертається в клітку», натякаючи на те, що тепер вона позбавлена свободи, яку вона мала.

Обидва образи: і буддійський образ із «Повісті про принца Генджі», у якому молода аристократка почувається «немов баран, якого ведуть на бійню», і частково християнський образ нещасного ягнятка з вірша Томіко, на нашу думку, могли вдало поєднатися у світоглядній картині Йосано Акіко й утворити образ набагато глибший, ніж може здаватися на перший погляд.

Щодо інших загадок видатного роману Мурасакі Шікібу в збірці, то дослідниця Ічікава Чіхіро зацікавилася також цим віршем:

はる よ やみ なか かぜ こ かみ ふ  
春の夜の闇の中くるあまき風しばしかの子が髪に吹かざれ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 43)

У темряві весняної ночі  
хоч недовго,  
легкий вітерцю,  
не розвівай  
волосся дівчини цієї.

Цей вірш у збірці «Скуйовджене волосся» передує одній із уже розглянутих нами поезій: «Ягнятко спрагле, / що в лісі заблукало. / На його погляд / хіба не схожий / погляд твій?» (№ 44). Ічікава Чіхіро цікавиться питанням, хто «ця дівчина» («かの子»), про яку йдеться в поезії. Вона говорить так: «Звичайно, кожен вірш *танка* – це окремий твір, окремий незалежний Всесвіт; коли приймається певний варіант його тлумачення, назовні пробиваються певні впливи і зв'язки, що стоять поза ним, і є загроза, що погляд на нього стане однобоким». Тим не менш, дослідниця наполягає на тому, що навіть якщо поетеса й не мала чіткого наміру писати про героїню роману «Повість про принца Генджі», цей твір так відповідав її душевному стану, що образи з'являлися самі собою. Іншими словами, «ця дівчина» («かの子») – це одночасно і проєкція нещасної Укіфуне на саму поетесу, і враження поетеси від цієї книжної героїні, і власні спогади про страждання від кохання. [136, с. 89]

Поетеса також знаходила в романі різноманітні ідеали, які згодом відображалися в її ліриці. Коли Йосано Акіко приєдналася до літературної спільноти містечка Сакай, у неї з'явилося багато друзів, серед яких був і Коно Тецунао (1874–1940) – молодий поет, з яким поетеса довгий час листувалася. У той час Акіко часто зверталася до теми смерті, і в одному з листів до Тецунао вона написала про принцесу Ооікімі з Уджі – одну з героїнь повісті про Генджі: «Я хочу померти, як вона, коли мене хтось кохав би так сильно, як і її, не живучи

до гіркого кінця свого, коли серця змінюються». [119, с. 76] До цього свого порівняння поетеса додала два вірші:

月に泣かせ花に泣かすは誰わざ陽春三月わかき身をして

Чиє молоде життя  
це зробило?  
Змусило плакати місяць,  
змусило плакати квіти  
на початку прекрасної весни.

春の野の小草になるる蝶見ても涙さしぐむ我が身なりけり

Травою молодою ти  
у веснянім полі стала.  
Метелика побачу –  
сльози ллю.

Таке моє життя настало.

У збірці «Скуйовджене волосся» трапляється лексика, яка з великою частотністю використовувалася в романі «Повість про принца Генджі», що вказує на її безпосереднє запозичення поетесою. Прикладом може слугувати цей вірш:

むらさき                      よ      こい                      もろで                      おひかせ  
紫    のわが世の恋のあさぼらけ諸手のかをり追風ながき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 273)

У моєму світі пурпуровий  
кохання світанок.  
Пахощі від рук.  
Здійнявся вітерець –  
він лине услід мені.

Слово «追風» («*oikadze*»), що перекладається як «запашний вітерець... услід за...», використовувалося в «Повісті про принца Генджі». Дослідниця Дж. Бейчман згадує про дванадцять випадків його використання. Це слово зазвичай використовувалося, щоб описати шлейф аромату, що виникає, коли шляхетні герої й героїні пересуваються у своєму просякнутому пахощами вбранні. Слово «*oikadze*», також може просто означати вітерець, який залишається услід за об'



ектом, що швидко рухається, особливо за човном. У наведеному вірші, запашними є руки, а не одяг, і вітерець піднявся від швидкого руху об'єкта, але образ хейанського двору все ж зберігається, роблячи картинку віддалено знайомою. Дж. Бейчман вбачає в цьому вірші «два ідеальні світи»: «один японський, а інший – європейський, тонко розмежовані; схоже, що дивишся на одне зображення, яке написано поверх іншого». [119, с. 205]

Японський дослідник Сатаке Кадзухіко дотримується думки про те, що героїнею вірша є язичницька німфа або богиня весни, що роздягнена чи напівроздягнена, біжить через поля. Її волосся розвивається позаду, її руки запашні – можливо, вона збирала квіти або вона розкидає їх на своєму шляху. Швидкість її тіла створює вітерець, який услід за нею звіює аромат. [119, с. 205]

Проаналізувавши описану вище поезію, та зважаючи на захоплення поетеси романом «Повісті про принца Генджі», ми дотримуємося думки, що у вище згаданому вірші Йосано Акіко свідомо користується лексикою класичного роману, створюючи для своїх віршів жанру *танка* ефект наступництва, нерозривності поетичних традицій, що лежать в основі її поезії.

Ще один образ із роману, який ми вже згадували в попередніх підрозділах, – це образ придворної дами Геннайші-но суке, який, як вважає Како Мінако у своїй статті «Класичні запозичення у творчості Йосано Акіко: аспекти проєкції «Роману про принца Генджі» («Йосано Акіко ні океру котен но джюйо – Геджі-моногатарі тоей но шьосо»), з'являється в цьому вірші:

つき  
月こよひいたみの眉はてらさざるに琵琶びわだく人ひとの年としとひますな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 382)

У цей вечір  
брів нахмурених  
місяць не освітив.  
Ти не питай про вік того,  
хто там на біва грає.

У романі *Геннайші-но суке* згадується в розділі «Свято багряних кленів». Вона була придворною дамою імператора Кіріцубо: «Була там одна дама, особа

вже немолода, але дуже шляхетного походження, витончена, шанована всіма, та от біда – надзвичайно сластолюбна... Генджі проходив повз... якраз у ту мить, коли Геннайші-но суке грала на біва. Не маючи собі рівних у майстерності, вона, зазвичай, брала участь у розвагах імператора нарівні з чоловіками, а зараз її опосіли гіркі роздуми, від чого струни біва звучали особливо зворушливо». [84, с. 156] Геннайші-но суке була немолода, проте вона звабила охочого до любощів принца Генджі. Йосано Акіко у своїй поезії демонструє, що вік не має значення, коли душа бажає кохати та бути коханою. Тому просить не «питати про вік того, хто там на *біва* грає».

Варто зазначити, що американська дослідниця Дж. Бейчман зауважує наявність у поезіях збірки «Скуйовджене волосся» «квазіісторичного» тла, яке, на нашу думку, часто відтворює епоху роману «Повість про принца Генджі», тобто епоху Середньовіччя.

Зокрема йдеться про цей вірш:

はるさめ きみ くさ かど かお かいどう ゆう  
 春雨にぬれて君こし草の門よおもはれ顔の海棠の夕

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 31)

Весняний дощ.

Ти змок увесь,

у травах хвіртку відшукавши.

У цей вечір яблунь квіт,

немов закоханих обличчя.

Поет Йосано Теккан говорив, що цей вірш нагадує йому епізод із твору епохи Хейан (794–1192) – «*Ісе-моногатари*»: «Підганяючи свого коня лозиною із вербової гілки, він скаче до воріт, занадто сповнений бажанням, щоб потурбуватися про плащ і капелюх від дощу. Її горде обличчя розчервонілося й затьмарює навіть квіт яблуні, перша гілочка якої нещодавно розцвіла». Дослідниця Дж. Бейчман зауважувала, що, хоч дух епохи Хейан і притаманний цій поезії, сорт яблуні, про який згадує Акіко, був завезений на територію Японії лише в епоху Токугава (1603–1868). У зв'язку з цим, ми не можемо говорити про

історичне тло, на якому зображена лірична героїня, а лише про «квазіісторичний» його варіант. [119, с. 207]

На цьому тлі з'являється ще один образ-квітка, що був невідомим для класичних віршів *танка* – півонія. Якщо квіт яблуні був немов двійником дівчини, її прообразом, то червона півонія уособлювала суперницю. Прикладом є вірш, у якому дві жінки прислужують гостю-поету. У саду, прикрашеному ліхтарями, півонії – в повному розквіті. Молоді жінки відчують, що їх затьмарила ця природна краса. Вони почуватимуться трохи краще, якщо поетеса буде описувати лише те, що знаходиться в будівлі, включно з ними:

ま いる さけ ひ よい うた え おんな ぼたん な  
 まる酒に灯あかき宵を歌たまへ女はらから牡丹に名なき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 12)

А від sake, яким ми пригощали,  
 яскравим жаром вечір запалав.  
 Ми, сестри, просимо тебе,  
 склади вірша, у яким  
 півонії нас не затьмарять.

Два інші вірші написані вже від імені поетеси, яку просили скласти вірша придворні дами:

こい ち ぼたん つ はる い い よい うた  
 恋か血か牡丹に尽きし春のおもひとのみの宵のひとり歌なき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 88)

Кохання це, чи кров?  
 Півонії горять,  
 мов пристрасті весняні –  
 надвечір при дворі одна  
 не склала я вірша.

ながきうた ぼたん よい おとどつま み わ い  
 長き歌を牡丹にあれの宵の殿妻となる身の我れぬけ出でし

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 89)

«Чи можете Ви нам подарувати  
 про сад півоній довгого вірша?» –  
 мене в той вечір запитали.  
 І я, що скоро заміж вийти маю,  
 мусила втекти.

Ці вірші були надруковані поряд у журналі «Вранішня зірка». Можна припустити, що той факт, що поетеса зберегла цей порядок і сусідство в збірці «Скуйовджене волосся», чого вона зазвичай не робила, свідчить про те, що ці вірші мають сильний сюжетно-тематичний зв'язок. Дж. Бейчман припускає, що перший вірш є поясненням думок ліричної героїні щодо її дій у другому. Місце дії в обох віршах – імператорський двір, а зображені жінки – фрейліни, що прислужують у палаці. Складання віршів було популярною розвагою при дворі. Півонії, що палають червоним, нагадують поетесі про її власну пристрасну любов і вона німіє від цих емоцій: тому вона одна, хто не склав вірша. У наступному вірші її мовчання випробовується, оскільки її попросили скласти вірш про півонії, які їй відібрали її мову, і вона тихо йде. У цьому вірші вказано одну з причин її сором'язливості: вона скоро збирається вийти заміж. [119, с. 209]

Невідомо, звідки з'явився образ півонії у віршах Йосано Акіко. Півонії згадує Сей Шьонагон у своєму творі «Записки в узголів'ї» («*Макура но соші*»), з яким поетеса була добре знайома. Однак, ми не можемо точно стверджувати, що цей твір є джерелом їхнього запозичення. Образ червоних півоній поступово зростав у поезії Акіко, поки не став одним із найяскравіших. У подальшій творчості поетеси він більше не був образом суперниці жінки, а швидше її власним символом. Проте, у збірці «Скуйовджене волосся» ми можемо спостерігати процес зародження образу. [119, с. 209]

Отже, хоч образ півонії і відсутній у романі Мурасакі Шікібу, ми натомість бачимо тло й образи, характерні для роману: імператорський двір, дівчат фрейлін, традиційну розвагу – складання віршів. Ці образи демонструють глибокий естетичний вплив не лише роману «Повість про принца Генджі», а й усієї епохи Середньовіччя на творчість поетеси.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що прикладів використання Йосано Акіко мотивів роману Мурасакі Шікібу «Повість про принца Генджі» у своїй творчості велика кількість. Все своє життя поетеса надихалася цим літературним шедевром та присвятила себе перекладу роману на сучасну японську мову. Нам

вдалося віднайти декілька алюзій на роман у дебютній збірці Акіко «Скуйовджене волосся», зокрема образ «ягнятка», який з'являється в трьох віршах збірки. Ми також можемо з впевненістю говорити про використання поетесою характерних для роману лексичних одиниць із метою створення квазіісторичного тла, подібного до епохи написання роману, а також появу у віршах збірки характерних для епохи написання роману образів: імператорського двору, фрейлін, традиційних розваг, музичних інструментів тощо. Дослідження впливу повісті «Повість про принца Генджі» на творчість Йосано Акіко дає змогу глибше зрозуміти зв'язок класичної японської літератури із сучасною японською літературою.

## 2.5. Релігійні мотиви в поезії Йосано Акіко

### 2.5.1. Християнські елементи у віршах збірки «Скуйовджене волосся»

Збірка Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» (1901 р.) налічує велику кількість лексичних одиниць на християнську тематику, які з'являються в різних частинах збірки: 罪 (<sup>つみ</sup>«цумі» – «гріх»), 神 (<sup>かみ</sup>«камі» – «божество»), 十字架 (<sup>じゅうじか</sup>«джюджіка» – «хрест»), 聖書 (<sup>せいしょ</sup>«сейшьо» – «святе письмо») тощо.

Поняття «гріха» з'являється в 8-ми поезіях збірки (№ 2, 5, 143, 218, 228, 293, 362, 390). І «гріхом» цим для ліричної героїні Акіко є «кохання» та «пристрасть», що загалом є характерним для християнської релігії. Вони розглядається, як почуття, яким людина не здатна керувати, а отже, вони призводять до гріховних бажань та дій. Таке ставлення до кохання бачимо, наприклад, у цих двох віршах:

ひと こ つみ しろ かみ  
人の子にかせしは罪かわがひな白きは神になどゆづるべき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 143)

Людському сину  
чи гріх дозволити

спочити на моїх руках?

Чи білосніжність їхня  
лише для богів дана?

むねの<sup>しみず</sup>清水あふれてつひに<sup>にご</sup>濁りけり君も<sup>きみ</sup>罪<sup>つみ</sup>の子我も<sup>こ</sup>罪<sup>つみ</sup>の子

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 228)

Вода джерельна груди

сповнила до краю.

Та каламутна,

бо я й ти –

діти гріха.

Проте, перша поява християнських мотивів у поезії Йосано Акіко пов'язана не з ідеєю гріховного кохання, а з важкою долею її подруги – поетеси Ямакава Томіко (1879–1909), яку батько проти її волі видавав заміж. У журналі «Вранішня зірка» («*Мьоджьо*»), у якому друкувалися вірші молодих поетес, у номері № 10, що вийшов 1-го січня 1901 року, був опублікований лист Ямакава Томіко, у якому читаємо таке: «Гріх довговічний, о, як це гірко; до того ж новонароджені слабенькі-слабенькі розпорошені зірочки, не знаючи про це, взивають до Бога тихими голосами; яка велика кількість цих прекрасних печальних зірок забруднених гріхом...», «чи я дитя гріха, чи пензлик мій став рукою світла?». Зважаючи на те, що на початку листа з'являється також фраза: «В едемському саду невинний ти, взявши за руку крилате дитя, збираєш квіти...», японська дослідниця Акаші Тошійо, вважає, що у своєму листі Ямакава Томіко апелює до християнської ідеї «первородного гріх». У такий спосіб вона намагається пояснити для себе причини своєї нещасливої долі. [133, с. 60]

Йосано Акіко, вочевидь, захопившись ідеями подруги-поетеси, писала у своєму листі: «Лілеє біла... завтра ти повертаєшся на Батьківщину (прим. провінція Вакаса). Прощай... коли сама ти повертатимешся на південь, дутиме холодний вітер. Невже це, те чого бажає серце Бога: віддати квітку лілеї в руки диявола?».

Це листування, вочевидь, стало одним із джерел натхнення поетеси щодо залучення християнської лексики до її поезії. Термін «гріх» вперше з'являється

у віршах Акіко вже у випуску журналу «Вранішня зірка», № 12 1901 року. [133, с. 60]

Цікаво, що Акіко торкнулася також і теми «первородного гріха», проте трактувавши його дещо відступаючи від християнського канону:

つみ おほき おとこ こらせと肌 きよく 黒髪 ながく つくられし 我れ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 362)

«Нехай спокутують чоловіки  
 гріхи великі» –  
 так створена була я.  
 З волоссям довгим чорним  
 та шкірою, мов оксамит.

Поетеса вважає, що жіноча врода була створена Богом зумисно, щоб чоловіки були змушені спокутувати свої гріхи, не маючи змоги встояти перед вродою жінки.

Варто також зазначити, що й до подій пов'язаних із долею Томіко, Акіко мала деяку цікавість до християнства. Про це свідчить вірш надрукований ще в червні 1900 року («Вранішня зірка», № 3):

はな にそむき ダビデの歌を 誦せむにはあまりに 若き我身とぞ思ふ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 368)

Це суперечність  
 з розквітом життя.  
 Давидові псалми читати  
 занадто ще  
 я молода.

З цього вірша, а також із віршів, де згадується «Святе Письмо», як наприклад, у наступному, очевидним є той факт, що Акіко була трохи знайома з християнською літературою. Читала навіть Біблію, цікавлячись ідеями християнства, проте не до кінця сприймала їх:

ふち みず せいしょ また そらあお な こ  
 淵の水になげし 聖書を又もひろひ空仰ぎ泣くわれまどひの子

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 215)

У глибокі води кинуте  
 святе письмо піймала я  
 й у безмежне небо,

плачучи, дивлюсь.  
Дитина, що згубила шлях.

Ідея християнського розуміння і співчуття, стала близькою Акіко саме у зв'язку з життєвою трагедією своєї близької подруги. Ці події поглибили її сприйняття християнства і спонукали до активного використання християнської лексики у своїй поезії.

Ямакава Томіко в тому самому номері журналу «Вранішня зірка» (№ 10, 1 січня 1901 р.), що і згаданий вище лист, опублікувала вірш:

あき くれ ち じゅうじか さ だ ひつじ おり かえ  
秋の暮に血の十字架を指すなかれ抱く羊は檻へ歸さじ

У сутінку осінньому  
не вказуй  
на скривавлений той хрест.  
Ягня, що руках,  
вертається в клітку.

Ямакава Томіко, очевидно, апелює до поширеного в християнському світі образу Ісуса Христа, який тримає на руках ягнятко, що заблукало. Проте, душевні страждання, які відчуває поетеса, спонукають її до створення досить жорсткого образу. Ягнятко було на свободі, а тепер піймане і змушене повернутися в клітку.

У відповідь на цей образ, а також, вочевидь, надихнувшись образом Укіфуне з роману «Повість про принца Генджі», про що ми згадували в попередньому розділі, Йосано Акіко написала чотири поезії (№ 38, 44, 266, 391), використовуючи образ «ягнятка», які надалі включила у свою дебютну збірку «Скуйовджене волосся». [133, с. 61] Наведемо приклад одного з них:

はるさめ みや で こひつじきみ われ  
春雨にゆふべの宮をまよひ出でし小羊君をのろはしの我れ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 38)

Під весняним дощем  
ти, мов ягня,  
що ввечері від дому  
геть відбилось.  
Проклята доля це моя.



Лексику християнського походження бачимо й у розділі «Весняні думки» збірки «Скуйовджене волосся». Тут поетеса звертається, до найголовнішого символу християнства – «розп'яття»:

そのはてにのこるは<sup>なに</sup>何<sup>と</sup>と<sup>と</sup>問<sup>とも</sup>ふ<sup>うた</sup>な<sup>つい</sup>説<sup>じゅうじか</sup>くな<sup>か</sup>友<sup>い</sup>よ<sup>い</sup>歌<sup>い</sup>あれ<sup>い</sup>終<sup>い</sup>の<sup>い</sup>十<sup>い</sup>字<sup>い</sup>架<sup>い</sup>

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 368)

Що лишиться наприкінці?

Ти, друже, не кажи

і не питай.

Вірші залишаться

і хрест в кінці.

Важливим моментом ми також вважаємо появу в чотирьох поезіях поетеси (№ 190, 191, 208, 209) сили, що протидіє Богу та «силам добра»:

ほし<sup>ほし</sup>こ<sup>こ</sup>星<sup>ほし</sup>の子<sup>こ</sup>の<sup>こ</sup>あ<sup>こ</sup>ま<sup>こ</sup>り<sup>こ</sup>によ<sup>こ</sup>わ<sup>こ</sup>し<sup>こ</sup>袂<sup>こ</sup>あ<sup>こ</sup>げ<sup>こ</sup>て<sup>こ</sup>魔<sup>こ</sup>にも<sup>こ</sup>鬼<sup>こ</sup>にも<sup>こ</sup>勝<sup>こ</sup>た<sup>こ</sup>む<sup>こ</sup>と<sup>こ</sup>云<sup>こ</sup>へ<sup>こ</sup>な<sup>こ</sup>

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 190)

Дитя зорі,

занадто ти слабке.

Рукава засукавши, скажи:

«Ні демону, ні дияволу

Не здолати мене».

Саме діяннями цих сил поетеса намагається пояснити нещасливі події в житті своєї близької подруги, відмовляючись вірити в те, що вони можуть бути угодні Богу.

У цьому вірші збірки з'являється ідея християнського всепрощення та надія на Бога, який здатен заспокоїти страждання людської душі:

ゆり<sup>ゆり</sup>はな<sup>はな</sup>と<sup>と</sup>魔<sup>ま</sup>の手<sup>て</sup>に<sup>て</sup>折<sup>お</sup>らせ<sup>お</sup>お<sup>お</sup>きて<sup>お</sup>拾<sup>ひろ</sup>ひ<sup>ひろ</sup>て<sup>ひろ</sup>だ<sup>か</sup>か<sup>か</sup>む<sup>か</sup>神<sup>か</sup>の<sup>か</sup>こ<sup>こ</sup>ろ<sup>こ</sup>か<sup>か</sup>

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 191)

Якщо лілеї квітку

навмисно зломить

диявола рука,

може, її підніме

й приголубить серце Бога.

«Дитя зорі» та «квітка лілеї» в цих двох віршах – це поетичні імена, якими Акіко називала свою подругу.

Отже, можемо зробити висновок, що ідея кохання-гріха, тобто забороненого кохання прийшла в поезію Йосано Акіко саме з християнської релігії, оскільки ні в буддизмі, ні в синтоїзмі, традиційних японських релігіях, кохання не вважається гріхом. Та й сама концепція «гріха» трактується зовсім інакше. В Акіко ж лірична героїня керується своєю пристрастю й відчуває відповідальність за це. Окрім того, у збірці з'являється християнська ідея невідворотності людської долі, пов'язана з життям поетеси Ямакава Томіко – подруги Акіко. Перед ліричною героїнею постають одвічно людські питання: чи дійсно цього хоче Бог? У зв'язку з цим, з'являються образи сил, які протистоять діянням Бога – демони.

Ще одним знаковим образом у творчості поетеси є образ «ягнятка, що заблукало», який, на нашу думку, має подвійні християнсько-буддійські передумови. Ми також бачимо, що в декількох поезіях Акіко наявні головні християнські символи – «хрест» та «Святе Письмо». Отже, ми можемо стверджувати те, що поетеса, вочевидь завдяки журналу «Вранішня зірка» («*Мьоджьо*»), де активно з'являлися публікації на цю тему, була добре ознайомлена з основними концепціями християнства. Крім того, вона так пройнялася ними, що активно використовувала їх у своїх поезіях, які надалі увійшли в її дебютну збірку «Скуйовжене волосся».

### 2.5.2. Образи античних богів у поезії Йосано Акіко

Варто зазначити, що згодом думки поетеси були повністю захоплені ейфорією від почуття кохання між нею та поетом Йосано Текканом (1873–1935), і вона втратила цікавість до християнської релігії. Це можна простежити на основі вживання лексеми <sup>かみ</sup>神 («*камі*» – «бог, божество») у поезіях Акіко. Так, у

такому вірші з розділу «Біла лілея» ми бачимо вживання цієї лексеми в контексті християнської релігії поряд з лексемою <sup>ま</sup>魔 («ма» – «диявол»):

<sup>ま</sup>魔の<sup>かみ</sup>わざを<sup>め</sup>神の<sup>と</sup>さだめと<sup>とも</sup>眼を<sup>かたて</sup>閉ぢし<sup>はな</sup>友の<sup>はな</sup>片手の花あやぶみぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 209)

Діяння це диявола.

Вона ж вважає,  
що веління Бога.

Закрила очі подруга моя,  
а я за квіти у її руках хвилююсь.

Проте, з 47-ми випадків вживання лексеми <sup>かみ</sup>神 («камі» – «бог, божество»), це єдиний, коли ми можемо з впевненістю говорити про його належність до християнської термінології.

Окрім, християнської лексики, у збірці також з'являються «боги кохання», належність яких ми не можемо точно визначити:

おもぎしの<sup>に</sup>似たるに<sup>こい</sup>またも<sup>かみがみ</sup>まどひけりたはぶれますよ<sup>こい</sup>恋の<sup>かみがみ</sup>神々

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 166)

Обличчям так  
на нього схожий –  
знов обізналась я.  
Ви так шуткуєте,  
кохання боги.

Також там наявні божества грецького пантеону, зокрема у двох віршах (№ 91, 381) перед читачем постає бог кохання – «купідон»:

いづこまで<sup>きみ</sup>君は<sup>かえ</sup>帰ると<sup>の</sup>ゆふべ<sup>そで</sup>野に<sup>はね</sup>わが<sup>わらは</sup>袖ひきぬ<sup>わらは</sup>翅ある<sup>わらは</sup>童

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 91)

«Як далеко ти  
від дому свого?» –  
у сутінку на полі  
крилатий хлопчик  
мене потягнув за рукав.

Останній вірш було опубліковано в журналі «Вранішня зірка» (№ 9) від 12-го грудня 1900 року, а вже в № 11 від 23-го березня 1901 було опубліковано вірш-відповідь Йосано Теккана:

せめて君エロスの征矢をうけてみよ倦んぜしころ力だに得む

Хоч ти  
піймати спробуй  
Ероса стрілу  
і серце стомлене  
завоювати.

Купідон або Ерос – давньогрецький бог кохання. Ерос панує як над природою, так і над світом людей і богів, керуючи їхніми серцями. Цей бог став знаковим образом для Акіко. Купідон із луком у руках та зав’язаними очима був зображений на одній з ілюстрації Фуджішіма Такеджі до збірки «Скуйовджене волосся». Можемо зробити висновок, що поява мотивів античності в поезії Йосано Акіко пов’язана саме з її тісною співпрацею з журналом «Вранішня зірка» під керівництвом Йосано Теккана. Журнал активно захоплювався естетикою модерну, й античними мотивами, у межах цієї естетики. Це підкреслювала й обкладинка журналу, на якій зображувалася давньоримська богиня Венера, на честь якої й було названо журнал.

Також, у липні 1901 року в журналі було опубліковано цей вірш Акіко:

夜の室に絵の具かぎよる懸想の子太古の神に春似たらずや

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 322)

У кімнату в ночі,  
почувши фарби запах, вийшла.  
Дівча, кохання спрагле,  
чи на богів прадавніх  
не схожа ти?

У «Нарисі про нову японську поезію» Йосано Теккан прокоментував вірш таким чином: «Весняного вечора, змучена душею й тілом, оголена дівчина, увагу якої привернув запах фарби – вона, власне, і є образом давньогрецької богині... Тут «кохання» порівнюється з запахом фарби весняної ночі. Якщо бути точнішим,

інша людина в кімнаті цієї ночі – її коханий – порівнюється з фарбами. І на запитання: «хіба не схожа ти...?», змучена коханням дівчина з'являється вночі в кімнаті». [119, с. 204]

«Теккан, ніби вбачаючи себе у вірші (і, можливо, у нього були на це підстави), сприймає два останні рядки як захоплене запитання закоханого, яке він задає коханій дівчині: чи не схожа ти на богиню прадавнього світу? Можна також прочитати ці рядки, як запитання, яке дівчина задає собі: вражена силою, яка привела її коридором до кімнати коханого, вона відчувається так, ніби сила життя сама рухала нею, ніби в цей момент вона відроджує початок світу» – пише Дж. Бейчман, коментуючи цей вірш. [119, с. 204]

Отже, ми бачимо, як Акіко й Теккан захоплюються перенесенням античних образів на сучасну для них дійсність, приміряють ці образи на себе. Теккан також часто використовував античні образи у своїх поезіях. А «купідон» або «Ерос», як ми вже зауважили в попередніх віршах, був одним із найулюбленіших персонажів. Його бачимо й у цій поезії Теккана:

みつかい わらわ かみ み て こい かむり なないろえうらく  
御使の童子の神の御手のたゆげ恋の冠の七色瓔珞

А купідон,  
посланець твій,  
в руках тримає  
кохання головний убір  
в коштовних каменях семи кольорів.

Поступово для Акіко образи античного божества кохання почали повністю асоціюватися з Їосано Текканом. Це призвело до появи в її поезіях нової конотації для лексеми 神 (камі) – «божество» – так вона стала називати свого коханого-поета. Як мінімум у 28-ми з 47-ми випадках вживання слова «камі», поетесою мається на увазі саме образ Їосано Теккана. Це яскраво демонструє такий вірш:

かみ さら たか あさ ねり したがさね  
ひとたびは神より更にほひ高き朝をつつみし練の下襲

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 174)

Той раз навіть тебе,  
 мій бог, затьмарив  
 ранковий аромат  
 вбрання шовкового,  
 в яке я одяглась.

Також Теккан з'являється в збірці «Скуйовджене волосся» в образах «бога ночі», «бога весни», «бога покоїв», «вечірнього бога», «бога осені», «бога річки» тощо.

Ще одним ключовим образом, окрім образу «бога кохання» Ероса, був, як ми вже зазначали, образ давньоримської богині весни та кохання – Венери (Афродіти в давньогрецькій міфології), сином та посланцем якої й був Ерос. На честь богині названо найяскравіше після сонця й місяця небесне тіло, видиме з Землі – планету Венеру, «Ранкову Зірку» або «Вранішню зірку». Її ім'я носив літературний журнал під керівництвом Йосано Теккана.

Саме тому, коли Акіко використовує образ «дитя зорі» або «діти зорі», говорячи про себе та своїх друзів-поетів, то має на увазі дітей богині кохання Венери, як, наприклад, у вже згаданому нами вірші № 190 збірки «Скуйовджене волосся». Цікавим, у цьому контексті є також цей вірш:

よる ちょう つ ほし いま げかい ひと びん  
 夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の鬢のほつれよ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 1)

Стихає шепіт  
 під покровом ночі.  
 Зі сплутаним  
 волоссям зірка –  
 тепер у світі людей.

У цій поезії лірична героїня Акіко сама виступає в ролі зірки-божества, яка спускається в людський світ.

Отже, ми можемо зробити висновок, що після відкриття країни, зокрема після революції «Мейджі» (1868 р.) та появи перекладів зразків західної літератури, нові для японців яскраві античні образи активно надихали митців на їхнє використання в літературній творчості. Звичайно, поети журналу «Вранішня

зірка» («*Мьоджьо*») не лишилися осторонь такого зацікавлення. Зокрема, поет Йосано Теккан мав навіть улюблений античний образ, який часто з'являвся в його поезіях – образ бога кохання Ероса (купідона).

Йосано Акіко і собі переймала естетичні ідеї літературного журналу, у якому друкувалися її вірші, а також естетичний світогляд свого коханого – Йосано Теккана. Так, у поезії Акіко з'являється образ маленького хлопчика з золотими крилами – «купідона», а також образ «дітей зорі» – дітей богині Венери, якими вона іменує себе та своїх друзів-поетів так само, як це робить журнал «Вранішня зірка».

Цікаво, що антична концепція досить гармонійно списується поетесою в картину світу, яку ми бачимо в збірці. Крім того, вона досить добре підтримує створений поетесою образ «країни весни», який ми докладніше розглядатимемо в наступних розділах.

### **2.5.3. Буддійські та синтоїстські мотиви в збірці «Скуйовджене волосся»**

Важко не помітити, що великий пласт релігійної лексики в збірці «Скуйовджене волосся» належить до буддизму. Буддизм – одна з двох найпоширеніших у Японії релігій. Тому не дивно, що він мав значний вплив на поезію Йосано Акіко. Проте, окрім загальної поширеності цієї релігії, буддійські мотиви у творчості поетеси мали й інші важливі передумови.

У «Нарисі про нову японську поезію» Йосано Теккан писав про Акіко: «Унікальна особливість цієї поетеси в тому, що багато образів вона бере з японських пісень: юного мандрівника, молодого ченця, юного митця...». Звичайно, поява буддійських мотивів у цілком японській картині світу поетеси не є дивною, проте цікаво, що образу молодого буддійського ченця вдалося зайняти не менш яскраве місце, ніж мандрівнику чи митцю. [133, с. 66]

Образ юного буддійського ченця з'являється в 7-ми віршах (№ 42, 99, 120, 158, 159, 221, 229) збірки «Скуйовджене волосся». Японська дослідниця Акаші Тошійо вважає, що цей образ став не лише одним із найяскравіших образів збірки

поетеси, а й зайняв центральне місце в журналі «Вранішня зірка» («*Мьоджьо*») в 1901 році. Для цього образу поетеса використовувала дві лексеми: 僧 («*со*» – «ченець») та 聖 («*хіджірі*» – «святий, духовна особа»). Прикладом їхнього вживання можуть слугувати такі вірші:

たび みず はしめ そう きみ な なつ よる つき  
旅のやど水に端居の僧の君をいみじと泣きぬ夏の夜の月

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 42)

Придорожній готель –  
біля краю води.  
Ти настільки прекрасний, ченцю,  
що я плачу  
під місцем літньої ночі.

あまき <sup>あじ</sup>に <sup>われ</sup>が <sup>み</sup>き <sup>み</sup>味 <sup>な</sup>う <sup>なが</sup>た <sup>な</sup>が <sup>なみだ</sup>が <sup>な</sup>ひ <sup>な</sup>ぬ <sup>な</sup>我 <sup>な</sup>を <sup>な</sup>見 <sup>な</sup>て <sup>な</sup>わ <sup>な</sup>か <sup>な</sup>き <sup>な</sup>ひ <sup>な</sup>じ <sup>な</sup>り <sup>な</sup>の <sup>な</sup>流 <sup>な</sup>し <sup>な</sup>に <sup>な</sup>し <sup>な</sup>涙

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 221)

Солодкі чи гіркі  
були ті сльози,  
що пролив,  
мене побачивши,  
послушник юний?

На думку більшості дослідників, образ молодого ченця прийшов у поезію Акіко з особистого життя: фактично, це образ юного Йосано Теккана, який тільки здобув духовну освіту. Теккан ніколи не служив при храмі, але мав духовний сан, оскільки на цьому наполягав батько поета, який сам був буддійським священником. Теккан не мав змоги здобути середню освіту, через своє духовне навчання, проте під керівництвом батька вивчав японську та китайську поезію. Час появи образу в поезії Акіко збігається з початком більш тісних взаємин між поетами, тому не дивно, що її надихали події з юних років Теккана. [133, с. 67] Варто зазначити, що образи «поета» (詩人 – «*шіджін*») та «мандрівника» (旅人 – «*табібіто*») з'явилися в тому ж 1901 році, тому, як вважає Акаші Тошійо, можна стверджувати, що вони також сформувалися з образу Йосано Теккана. [133, с. 66]



Разом з образом ченця, у збірці «Скуйовджене волосся» з'явилися такі буддійські реалії та терміни, як «сутра» (經 – «кьо», вірші № 7, 20, 103, 150, 159, 229, 393), зокрема й «Сутра лотоса» (法華經 – «хоккекьо», вірш № 121) та «поминальна сутра» (枕經 – «макурагьо»; сутра, яку читають над померлим; вірш № 123), «білий лотос» (白蓮 – «шірахасу», вірші № 35, 99, 160, 161, 176), «червоний лотос» (紅蓮 – «гурен», вірш № 99), «сандаловий дим» (白檀のけむり – «бякудан-но кемури», вірш № 122), «черниця» (尼 – «ама»), «бодхісаттва» (菩薩 – «босацу»; просвітлена істота; вірш № 20), «бодхісаттва Майтрея» (弥勒 – «міроку»; майбутній Будда, що з'явиться наприкінці світу; вірш № 216), «Будда» (仏 – «хотоке»; вірш № 150), «храм» (堂/寺 – «до/тера», вірші № 112, 231, 268, 285) тощо.

Цікаво, що в поезіях збірки «Скуйовджене волосся» трапляються найменування багатьох основних елементів буддійського храмового комплексу: «комплекс храмових будівель» (伽藍 – «гаран», вірш № 347), «пагода» (層塔 – «сотафу», вірш № 171), «храмова кухня» (庫裏 – «кури»), «храмовий дзвін» (堂の鐘/寺の鐘 – «до-но кане/тера-но кане», вірші № 7, 142), «головний храм» (奥の院 – «оку-но ін»). Так, наприклад, у цьому вірші згадується й елемент храмового комплексу, і буддійський термін «бодхісаттва»:

きょう はる おく いん にじゅうごぼさつうた  
 經 はにがし春のゆふべを奥の院の二十五菩薩歌うけたまへ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 20)

Слова сутр гіркі!  
 У вечір весняний  
 у храмі головному,  
 о, двадцять п'ять бодхісаттв,  
 прийміть вірші мої!

Окрім того, поетеса згадує у своїх віршах декілька важливих буддійських святинь Японії: «Будда Вайрочана» (盧遮那仏 – «рушіяна буцу», статуя Великого

Будди в храмі Тодай-джі м. Нара; вірш № 36), «храм Кійомідзу» (清水 – «кійомідзу», вірші № 18, 156, 301), «П'ять монастирів» (五山 – «годзан»; система «п'яти гір» – п'яти найважливіших дзен-буддійських монастирів у м. Кіото; вірш № 281), «гора Курама» (鞍馬 – «курама», священна гора на північ від м. Кіото; вірш № 173). Прикладом може слугувати цей вірш:

みそう わかばこだち なか るしやなぶつ  
御相いとどしたしみやすきなつかしき若葉木立の中の廬遮那仏

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 36)

Святе обличчя

серцю миле.

У листі молодому, у гаю

самотня постать Будди

спогади навіє.

Отже, кількість буддійських реалій і термінів у дебютній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» чисельністю переважає будь-які християнські та античні вкраплення. Окрім зацікавленості поетеси в юному образі коханого, були й інші причини такої великої уваги поетеси до цієї теми. Насамперед, це її маленька Батьківщина. Акіко виросла в невеликому провінційному містечку Сакай, що в 15-ти км від м. Осака та в безпосередньо поруч із м. Нара та м. Кіото, які є справжніми культурно-історичними центрами всього регіону Кансай. Храми та святині регіону із самого дитинства були частиною картини світу поетеси. Окрім того, й у самому містечку Сакай, яке веде свою історію з епохи Муромачі (1336–1573) було дуже багато буддійських храмів. У віршах Акіко згадується тітонька-черниця (вірш № 268), а також друг чи подруга (вірш № 231), що прийняли сан. Японська дослідниця Акаші Тошійо зазначає, що друзі Акіко по літературній спілці Коно Тецунао (1874–1940) та Кусунокі Масуе народилися й довгий час проживали при храмах. Тому можемо припускати, що майбутня поетеса мала змогу близько познайомитися з побутом буддійського храму.

Варто зазначити, що Акіко не надто любила містечко Сакай, оскільки вважала його дуже провінційним, проте не можна заперечити той факт, що воно

дуже вплинуло на світобачення поетеси. А картина її світу, вочевидь, мала такий винляд:

しじゅうはちじ                      てら    かね                      いま    え                      きたあまぐも  
四十八寺そのひと寺の鐘なりぬ今し江の北雨雲ひくき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 142)

Сорок вісім храмів:

в одному з них

лунає дзвін.

На півночі над річкою

сьогодні хмари низько.

Що ж до ще однієї японської релігії, синтоїзму, то ми можемо з впевненістю стверджувати, що вона вкорінена в самому менталітеті та світогляді японського народу. Синтоїзм – дуже життєствердна релігія. На відміну від буддизму та християнства, вона не обіцяє жодного загробного життя чи спасіння. Ця релігія пояснює походження світу та японського народу, а також наділяє все живе й неживе навколо душою. В основі синтоїзму лежить анімізм, культ предків та елементи шаманства. [11]

Мотиви синтоїзму в поезії Йосано Акіко, насамперед, простежуються в образі «країни весни» – країни кохання та вічної молодості, яку поетеса неодноразово згадує у своїх дебютній збірці «Скуйовджене волосся», й у якій поселяє свою ліричну героїню та її коханого. У цьому вірші, на думку американської дослідниці Дж. Бейчман, образ набуває свого апогею:

こ    かみ                      くさ    こ                      ちょう                      はる    くに  
わかき子が髪のしづくの草に凝りて蝶とうまれしここ春の国

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 360)

З волосся

юної дівчини

зібрались краплі на траві –

метеликами стали

тут, у краю весни.

Ми бачимо процес перетворення неживого предмету, крапель, на живих істот – метеликів. Цей процес – сама суть релігії синтоїзму: одухотворення. Крім

того, дієслово «凝る» («*кору*» – «зібратися» в цьому випадку) поетеса взяла з міфу про створення Японії богом Ідзанагі та богинею Ідзанамі, описаному в «Записах давніх діянь» («*Коджікі*», 712 р.). У міфі це слово використовується, коли часточки землі, що впали з Божественного списа, зібралися в перший острів. Це ще раз підтверджує нам оригінальний задум поетеси і зв'язок із національною релігією. Вірш є своєрідною версією міфу про божественне створення, а лірична героїня – божеством. [119, с. 199]

Ще одним свідченням синтоїстського впливу на світогляд поетеси є, вже згадана нами особливість, коли лірична героїня Акіко звертається до свого коханого, називаючи його «богом ночі», «богом весни», «богом покоїв», «вечірнім богом», «богом осені» та навіть «богом річки Камо», слідуючи в такий спосіб синтоїстському переконання про наявність «божества-*ками*» навіть у неживому:

みそで うすやみ おぼしまなつ かものがわ かみ  
御袖くくりかへりますかの薄闇の欄干夏の加茂川の神

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 48)

Тримаюсь за його рукав.

«Ну що ж, підемо?» –

мене біля перил

на літньому світанку

бог річки Камоґава запитав.

ゆる みくにとお よ みかみべにざらふね おく  
なほ許せ御国遠くば夜の御神紅盃船に送りまらせむ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 49)

Дозволь мені,

якщо твій край далеко,

о, боже ночі,

відправити тебе туди

в човні – червоній чарочці sake.

І, врешті-решт, варто згадати таку особливість синтоїзму, як відсутність моральних пересторог пов'язаним із плотськими бажаннями, наявність численних еротичних сцен навіть в основному священному тексті синтоїзму –

«Коджікі». Ця відверта еротичність відповідно характерна і для першої антології японської поезії «Збірка міриад листків», яку Акіко вперше прочитала в 15 років і яка їй надзвичайно сподобалася. Вочевидь саме цей первісний синтоїстський еротизм, на який надалі накладалися численні буддійські та конфуціанські обмеження та догми, Йосано Акіко і змогла вивільнити у своїх поезіях:

な いそ て と も こ ゆうべ ま  
泣か<sup>な</sup>で急<sup>いそ</sup>げやは手<sup>て</sup>にはばき<sup>と</sup>解<sup>と</sup>くえにしえにし持<sup>も</sup>つ子<sup>こ</sup>の夕<sup>ゆうべ</sup>を待<sup>ま</sup>たむ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 127)

За доторком рук ніжних,  
що взуття з тебе знімають,  
ти не жалій – іди.

Це дівчина, немов прив'язана до тебе,  
й до ночі зачекає.

Підбиваючи підсумки, ми можемо сказати, що в поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» наявні численні буддійські та синтоїстські вкраплення. Зокрема, йдеться про появу в поезії Акіко знакового образу «молодого буддійського ченця», який веде внутрішню боротьбу між почуттями та моральними постулатами своєї релігії. Це образ, що має комплексну структуру і сформувався з образу поета Йосано Теккана в його юності та елементів тієї картини світу, у якій виросла поетеса. Йдеться про близьке знайомство Акіко з буддійським побутом у її рідному містечку Сакай, що дало їй змогу органічно вписувати численні буддійські реалії та терміни у свою поезію. Щодо синтоїстських мотивів, то їх ми бачимо в прикладах використання поетесою анімістичних елементів: одухотворення неживого, а також наявності характерного для синтоїзму, зокрема поезії доби його найбільшого впливу, еротизму, свободи кохання, його вільності від пізніших конфуціанських умовностей.

## Висновки до розділу II

Розділ II присвячений дослідженню зв'язку творчості Йосано Акіко з японською поетичною традицією. Аналізуючи її поетичну спадщину, ми дійшли таких висновків:

1. Йосано Акіко віддавала перевагу традиційній японській поетичній формі *танка* (5-7-5-7-7). Вона також дотримувалася неперервності з традиційною естетичною концепцією «*юген*» – «таємничою красою», «незбагненою привабливістю». Окрім того, впроваджуючи власну унікальну тематику віршів, Йосано Акіко не відмовлялася від традиційно прийнятих японським поетичним каноном тем. Вона продемонструвала, як гнучко жанр *танка* здатен пристосовуватися до вимог Нового часу, зберігаючи водночас свою традиційно-японську унікальність.

2. У поезіях своєї дебютної збірки «*Мідаретамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.) Акіко частково зберегла використання традиційних японських поетичних прийомів. Вона повністю уникала лише тих із них, яким була притаманна клішованість. Так, Акіко повністю відмовилася від вживання *макура-котоба* (枕詞 – усталених традиційних епітетів), зрідка зверталася до використання *джьо-котоба* (序言葉 – розгорнутих епітетів, метафор чи порівнянь, «риторичних прикрас»), *каке-котоба* (掛詞 – гри слів на основі омонімії чи полісемії) та *енго* (縁語 – асоціативних слів-образів, лексики одного асоціативного ряду). Найчастіше ж у її поезії з'являються такі класичні поетичні прийоми, як «*кіто*» (季語 – «сезонні слова»), *ута-макура* (歌枕 – традиційні топоніми-зачини), *хонкадори* (本歌取り – ремінісценція, алюзія на вірш іншого поета) або *хондзецу* (本説 – «початкове оповідання», алюзія на відомий прозовий твір).

3. Йосано Акіко у своїй збірці «Скуйовджене волосся» вдалося сформуванню систему кольорів-символів. Так, у 399-ти віршах збірки поетеса 111 разів вживає лексеми на позначення кольору. Червоний (紅 – «*бені/ака*») та фіолетовий (紫 – «*мурасакі*») кольори символізують у її віршах «кохання».

Зокрема, червоний колір та його відтінки є символами закоханості та пристрасті, а фіолетовий колір – зрілого та усвідомленого почуття. Білий колір (白 – «*шіро*»), який трапляється в збірці найчастіше, символізує чистоту та непорочність. Використовуючи ці символи, Акіко вдалося зобразити найголовніший конфлікт людського ества: між розумом та людськими почуттями. Поетеса гармонійно поєднувала традиційну японську та західну семантику кольорів. Окрім трьох основних кольорів, у поезії Акіко наявні також чорний (黒 – «*куро*»), блакитний (青 – «*ао*»), зелений (緑 – «*мідорі*»), золотий (金色 – «*конджікі*»), жовтий (黄 – «*кі*») кольори, які переважно також мають символічне значення.

4. Вплив роману Мурасакі Шікібу «Повість про принца Генджі» простежується впродовж усього творчого шляху Йосано Акіко. Все своє життя поетеса надихалася цим літературним шедевром та навіть присвятила себе перекладу роману на сучасну японську мову. У ході нашого дослідження ми віднайшли декілька алюзій на роман у дебютній збірці Акіко «Скуйовджене волосся», зокрема образ «ягнятка», який з'являється в трьох віршах збірки. Складний образ, який, на нашу думку, має буддійсько-християнське походження. Окрім того, поетесою активно використовувалися характерні для роману лексичні одиниці з метою створення квазіісторичного тла, подібного до епохи написання роману. У збірці неодноразово з'являються типові для епохи написання роману образи: імператорський двір, фрейліни, традиційні розваги, музичні інструменти тощо.

5. Релігійні мотиви в збірці Акіко «Скуйовджене волосся» яскраво демонструють ті процеси, які відбувалися в японській культурі після революції «Мейджі» (1868 р). Зокрема, йдеться про появу поряд із такими традиційними для Японії релігіями, як буддизм та синтоїзм, неабиякої цікавості до християнства та античності. Так, у збірці поетеси з'являється християнська концепція «гріха», тут також наявні головні християнські символи – «хрест» та «Святе Письмо». Ліричну героїню Акіко також турбують питання невідворотності людської долі й чи дійсно нещаслива доля людини є велінням Бога. У зв'язку з цим, з'являються образи сил, які протистоять діянням Бога –

демони. Ще одним важливим образом у творчості поетеси є образ «ягнятка, що заблукало», який, як ми вже зазначали, має подвійні християнсько-буддійські передумови.

6. Співпрацюючи з журналом «Вранішня зірка» («*Мьоджьо*»), Йосано Акіко не залишилася осторонь тих естетичних ідей, які сповідувало видання. Зокрема, йдеться про цікавість до античності. Так, у поезії Акіко з'являється образ маленького хлопчика з золотими крилами – «купідона», а також образ «дітей зорі» – дітей богині Венери, якими вона іменує себе та своїх друзів-поетів – так само, як це робить журнал «Вранішня зірка». Поетесі вдалося дуже гармонійно вписати античні образи у японську картину світу.

7. У поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» наявні численні буддійські та синтоїстські образи. Зокрема, йдеться про появу в поезії Акіко знакового образу «молодого буддійського ченця», що сформувався під впливом образу поета Йосано Теккана в юності та елементів тієї картини світу, у якій зростала поетеса. Завдяки цьому образу поетесі вдалося продемонструвати складний конфлікт між мораллю, обов'язком, які накладає релігія та суспільство, та людськими почуттями. Окрім того, у збірці присутні численні буддійські реалії та терміни, буддійські святині, що демонструє близьке знайомство Акіко з буддизмом. Щодо синтоїстських мотивів, то в дебютній збірці поетеси трапляється лексика зі священного тексту синтоїзму – у «Записах давніх діянь» («*Коджікі*», 712 р.). Ми також простежили численні використання поетесою анімістичних елементів: одухотворення неживого, а також наявності характерного для синтоїзму еротизму та кохання, вільного від пізніших конфуціанських умовностей.



### III. Новаторство в поезії Йосано Акіко

#### 3.1. Еротичні мотиви в поезії Йосано Акіко

Реставрація Мейджі (1868 р.) стала поштовхом для величезних змін у японському суспільстві. Вплив культури Заходу, знайомство з досягненнями західної науки, переосмислення усталених моральних та етичних норм призвели до того, що наприкінці ХХ ст. сформувалося покоління вільнодумців, які прагнули докорінних змін японського суспільства. Така атмосфера стала підґрунтям для розвитку романтичної течії в японській літературі.

Як уже зазначалося, характерними рисами романтичної літератури в Японії було не лише наголошення на емоційній складовій людських почуттів, а й важливість індивідуальності людини, її свободи. Романтики вміло поєднували любов до героїчного минулого власного народу із захопленням європейською культурою, зокрема християнством. Вони не були першими серед тих, хто в японській літературі зображував кохання в контрасті із плотською пристрастю. Однак, серед джерел їхнього натхнення було також платонічне кохання та боротьба із бажанням, чого ще не було в японській літературній традиції. [124, с. 187]

Романтична течія проіснувала близько п'ятнадцяти років: з 1889 (рік перших публікацій Кітамура Тококу) до 1904 (початок російсько-японської війни) року. [124, с. 187] Йосано Акіко (1878–1942) стала однією з найяскравіших і найбільш знакових постатей цього стилю. Молода письменниця прагнула довести, що настав час зміни позиції жінки не лише в мистецтві, але й у японському суспільстві загалом. Вірші Йосано Акіко стали справжнім викликом суспільній моралі, оскільки писати таку відверту лірику на той час не могли собі дозволити навіть чоловіки. [58] Сучасники поетеси ставилися до її творів, як до еротичної поезії, про що яскраво свідчать приклади тогочасної критики, яка з'явилася одразу після виходу дебютної збірки Акіко – «*Мідарегамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.). Загалом, еротичну лірику можна визначити як ліричні твори, центральною темою яких є інтимні переживання, цікавість до проблем статі. Для таких творів характерними є описи

пристрасті тілесних відчуттів. [71, с. 347] Проте, із 399-ти віршів дебютної збірки поетеси відверто еротичними сучасний читач міг би назвати лише близько двадцяти поезій. Однак, для сучасників Йосано Акіко її вірші були справжнім відкриттям жіночої чуттєвості.

Особливу цікавість, на нашу думку, становлять джерела еротичних мотивів у поезії Йосано Акіко, а також художні образи, які створювала поетеса у своїй еротичній ліриці. Особливої уваги заслуговують культурні обставини тогочасної Японії, у яких створювалася ця поезія, оскільки саме вони можуть продемонструвати причини суперечливої реакції читачів на творчість поетеси.

У збірці «Скуйовджене волосся» (1901 р.) еротичні мотиви з'являються у порівняно невеликій кількості віршів. Проте, саме вони на початку привернули увагу сучасників Йосано Акіко до її творчості.

Для науковців і досі залишається актуальним питання: звідки черпала натхнення поетеса, чиї вірші відзначалися надзвичайною свіжістю думки та образів. У нашому дослідженні ми прослідковуємо основні джерела походження еротичних мотивів та образів, якими послуговувалася Акіко у своїй ранній поезії.

### 3.1.1. Джерела еротизму та його естетика

Після виходу збірки «Скуйовджене волосся» поезія Йосано Акіко стала символом жіночого тіла та еротичності. Як не намагалося літературне товариство, до якого належала поетеса, захистити її, сприйняття збірки читачами час від часу приймало форми розгубленості, відстороненості або й ненависті. Збірка отримувала дуже радикальні відгуки «за» чи «проти», не залишаючи нікого байдужим. Треба зазначити, що така бурхлива реакція на неординарну поезію молодої поетеси нерозривно пов'язана з культурними процесами, які відбувалися на той час у Японії. Зокрема, у мистецьких колах точилася багаторічна дискусія щодо доцільності оголеної натури в живописі (裸体画論争 – «*ратайка ронсо*»). Це явище було невід'ємною частиною просування «політики модернізації» (近代化政策 – «*кіндайка сейсаку*»), запровадженої після «реставрації Мейджі» (明治維新 – «*мейджі ішін*») 1868 року. Так, зокрема,

змінювалися моральні канони, що стосувалися оголеного людського тіла. [137, с. 106] Тому Йосано Акіко була далеко не єдиним митцем, на якого звернувся гнів консерваторів японського суспільства.

Боротьба «за» і «проти» зображення оголеного жіночого тіла в мистецтві розпочалася у 1889 із заборони номеру журналу «*Кокумін-но томо*» (『国民之友』 – «Друг народу»), у якому до оповідання Ямада Бімьо (1868–1910) «Метелик» (「蝴蝶」 – «*Кочьо*», 1889 р.) було надруковано ілюстрацію із зображенням оголеної дівчини, яка стоїть перед самураєм, що приклонив перед нею коліна. Автором ілюстрації до оповідання «Метелик» був Ватанабе Сейтей (1851–1918).

Згодом у сфері живопису виникла так звана «дискусія щодо живопису з оголеною натурою» (裸体画論争 – «*ратайка ронсо*»), яку спричинив уже згаданий вище художник Курода Сейкі. Після повернення з Європи, у квітні 1895 року, він брав участь у 4-й Токійській промисловій виставці, де продемонстрував свою картину «Ранковий туалет» («*Чьошьо*», 1893 р.). На полотні була зображена оголена жінка, яка стоїть перед дзеркалом та розчісує своє довге волосся. Картина з оголеною натурою, що вільно демонструвалася відвідувачам, викликала неабиякий резонанс серед критиків, які звинуватили художника в порушенні моральних норм.

У 1901 році Курода Сейкі на зібранні художньої спілки «Білий кінь» продемонстрував картину «Портрет оголеної жінки» (「裸体婦人像」 – «*Ратай фуджіндзо*»), на якій була зображена абсолютно оголена жінка, за що отримав попередження від поліції і змушений був прикрити нижню частину картини тканиною. Подія набула великого розголосу й отримала назву «Інцидент із пов'язкою на стегна» (「腰卷事件」 – «*Кошімакі джікен*»). Курода Сейкі вважав особистим завданням популяризацію в японському образотворчому мистецтві жанру «ню», який уже давно утвердився в країнах Західної Європи. [137, с. 107]

Варто зазначити, що причиною описаних вище подій був той факт, що політична влада тогочасної Японії мала монополістичне право на утвердження моральних норм. Саме тому те, що колись вважалося цілком прийнятним, могло

швидко перетворитися на таке, що суперечить прийнятій моралі. Так, у своєму прагненні до прискорення модернізації, тобто наближення японської культури до культури Америки та Західної Європи, уряд Мейджі один за одним видавав закони. У 1871 році (4-й рік епохи Мейджі) було видано постанову про заборону публічного оголення тіла, а у 1872 році (5-й рік епохи Мейджі) – звід законів, що стосувалися моралі, транспорту, гігієни та значною мірою регламентували повсякденне життя японців, включно з одягом, їжею та житлом. Закони було спочатку запроваджено в тодішній префектурі Токіо, а згодом поширено на всю територію країни. [137, с. 107]

Справа в тому, що в останні роки правління шьогуна та на початку епохи Мейджі іноземців, які відвідували Японію, все ще вражала звичка японців оголювати тіло в повсякденному житті. Так, наприклад, в 1877 році (10-й рік епохи Мейджі) у Японію приїхав Едвард Морзе (1838–1925), американський зоолог та сходовознавець, який обіймав посаду професора зоології в Токійському імператорському університеті. У вступній частині свого ілюстрованого щоденника під назвою «Японія: день за днем» (“Japan Day by Day”, 1917 р.) він згадує перших японців, яких він побачив після прибуття в портове місто Йокогама на кораблі. Це були «три японці, на тілі яких були лише пов’язки на стегнах» – гребці, які невеликим човном переправляли людей із корабля на берег. Пізніші малюнки в щоденнику дослідника тільки підтверджують його перші враження: куди б він не пішов, йому всюди траплялися оголені або напівоголені чоловіки та жінки. Звичайно, таке ставлення суспільства до оголеного тіла дивувало іноземця і, як вважає японська дослідниця Егуса Міцуко, створювало деяке враження нецивілізованості чи розпущеності японського народу. [137, с. 108] На її думку, оскільки для японців оголеність у повсякденному житті була буденною справою, вочевидь саме естетичні та моральні норми, які нав’язувалися владою, стали причиною такої бурхливої реакції суспільства на твори мистецтва, що використовували оголене жіноче тіло як мистецький образ. [137, с. 109]

Відомий дослідник Мещеряков О. М. у своїх працях звертав увагу на той факт, що поза побутовими ситуаціями в японській культурі не було місця милуванню тілом і його формами. Тіло не було предметом зображення, як це було в європейській культурі, починаючи з епохи античності. [80] Саме тому на початку ХХ ст. японці з настороженістю, а інколи і відвертою ворожістю сприймали спроби своїх співвітчизників наслідувати європейське мистецтво.

У такій складній суспільній атмосфері непорозуміння між владою, простими людьми та митцями з'явилася на світ збірка юної поетеси Йосано Акіко – «Скуйовджене волосся». У контексті цих подій збірка постає перед нами в зовсім іншому світлі. Це не просто смілива та відверта поезія молодої дівчини, а література, що кидає виклик суспільній моралі й має перед собою конкретну мету – зламати застаріле уявлення про місце жінки в японському суспільстві.

Що ж стосується журналу «*Мьодзьо*», редактором якого був Йосано Теккан, то це видання також не залишалось осторонь боротьби різних естетичних поглядів. Журнал підтримував романтичні тенденції в мистецтві, зокрема публікуючи роботи представників живопису Західної Європи та Америки, мав тісні зв'язки з вище згаданою художньою спілкою «Білий кінь»: ілюстратори його обкладинок, Ічійо Нарумі та Фуджішіма Такеджі, а також ілюстратор задньої обкладинки, Нагахара Шісуй (Котаро), були членами спілки. Такеджі став також ілюстратором збірки «Скуйовджене волосся». Отже, «*Мьодзьо*» був на передовій дискусії щодо доцільності оголеного тіла в мистецтві. [119, с. 202]

У своєму «Нарисі про нову японську поезію» Йосано Теккан захищав оголену натуру в поезії у такий спосіб: «Факт, що є люди, які критикують зображення оголеного тіла в поезії – це фактично зізнання з їхнього боку в нестачі хорошого смаку, це абсурдні аргументи, які пояснюють естетичними цінностями з погляду їхніх власних жалюгідних почуттів. У мистецтві ми категорично відкидаємо такі благообразні аргументи разом із лицемірною балаканиною про східну моральність». [119, с. 202]

У вересні 1900 року формат «*Мьодзьо*» змінився з газети на журнал і він одержав обкладинку. З того часу до видання в січні 1901 року малюнок оголеної до пояса жінки, зроблений Ічійо Нарумі, використовувався як ілюстрація. Як і обкладинка «Скуйовдженого волосся», це був малюнок у стилі модерн. Кімата Сатоші доводить, що назва журналу спочатку, мабуть, мала значення лише як назва зірки, що освітить хаотичний світ поезії нового стилю, але обкладинка з малюнками Нарумі, а пізніше і Фуджішіма, розширила значення слова до поняття любові та власне богині Венери. [119, с. 202]

Дослідниця Егуса Міцуко вважає, що джерелом цього образу стали вірші Ямакава Томіко (1879–1909) – молоді поетеси, близької подруги Акіко та Йосано Теккана, чиї сповнені пристрастю твори також активно друкувалися у виданні. Йдеться про поезії, які було надруковано в «*Мьодзьо*» влітку 1900-го року. Саме вони стали натхненням для створення обкладинки видання після зміни формату з газети на журнал. Прикладом може слугувати одна із них:

しんせい つゆ ゆり はな むね うた きみ  
 新星の露のにはほへる百合の花を胸におしあてて歌おもふ君

(«*Мьодзьо*», № 3, червень 1900 року)

Лілеї квітку,  
 що до роси  
 на зорях озвалась,  
 притиснувши до серця,  
 ти вірша складаєш.

Так, на обкладинці від вересня 1900 року з'явилося зображення напівоголеної жінки з лілеєю в руках авторства Ічійо Нарумі. Саме відтоді образи жінки-богині (уособлення кохання і краси) та лілеї (символу чистоти) з'являються в поезіях Йосано Акіко дуже часто.

Очевидним є те, що Йосано Акіко перебувала під впливом своїх прогресивних сучасників – письменників, яких вона читала, її друзів із журналу «*Мьодзьо*» та художників спілки «Білий кінь», які активно переймали західну естетику в мистецтві. Свобода людських почуттів, право жінки на самовираження – це те, що надихало поетесу. Окрім того, не останнім чинником

у творенні пристрасної поезії було кохання поетеси. Через двадцять років після видання збірки «Скуйовджене волосся» Акіко згадувала про це:

«Через декілька місяців після того, як я почала писати вірші, найбільш значущим почуттям у моєму житті стало справжнє кохання... Це призвело й до раптової зміни в сюжеті моїх віршів. Інакше кажучи, мої вірші стали вищим втіленням мого кохання... Арістотель сказав: «Поезія більш правдива, ніж історія», і я, до певної міри, що вразило й мене саму, змогла продемонструвати у своїй поезії безліч форм витонченості, інтенсивності і граціозності моєї пристрасності... Якщо бути відвертою, то саме завдяки поезії я змогла повністю висловити своє кохання, і через кохання я зробила несподіваний прогрес у поезії». [119, с. 113]

Підбиваючи підсумки, ми можемо зробити висновок, що естетичні зміни, які запроваджувала Йосано Акіко в своїй поезії стали результатом культурних тенденцій, які існували в Японії вкінці в кінці XIX – на початку XX ст. Так, дебютна збірка поетеси з'явилася у розпал дискусії про доцільність оголеної натури в живописі (裸体画論争 – «ратайка ронсо»), що сама по собі вже демонструвала тенденцію до змін моральних канонів, що стосувалися образу оголеного людського тіла в мистецтві.

### 3.1.2. Еротичні образи збірки «Скуйовджене волосся»

Йосано Акіко в збірці «Скуйовджене волосся» створювала еротичні образи молодих жінок, які часто балансували на грані надмірної відвертості. Деякі вірші містять лише певний натяк на еротичне забарвлення, що емоційно впливає на читача навіть сильніше, ніж неприхований зміст.

Для опису жіночого тіла у своїй збірці «Скуйовджене волосся» Йосано Акіко активно використовувала такі слова: 「うなじ」 («унаджі» – зашийок, потилиця), 「肌」 («хада» – шкіра), 「口 / 唇」 («кучі / кучібіру» – вуста), 「髪」 («камі» – волосся), 「乳房」 («чібуса» – груди), 「手」 («те» – рука), 「足」 («аші» – нога), 「爪先」 («цумасаки» – кінчики пальців ніг), 「眉」 («маю» – брови), 「肩」

(«ката» – плече), 「胸」 («муне» – груди). Варто зазначити, що такі описи застосовувалися лише щодо молодих дівчат. Поетеса не звертається до опису жінки, що стала матір'ю, перейшовши у такий спосіб на вищий рівень жіночності. Вона обмежується лише молодими дівами, які пристрасно закохані в чоловіків. Для епохи, у яку на державному рівні у вихованні жінок сповідувалася ідея «рьосайкенбо» (良妻賢母 – «хороша дружина й мудра мати»), вже це було справжнім проривом: вперше тема реального плотського кохання між чоловіком і жінкою вийшла на перший план. [137, с. 104]

Найбільше емоційне навантаження несло вживання слів 「乳房」 («чібуса» – груди), 「肌」 («хада» – шкіра), 「口/唇」 («кучі / кучібіру» – уста), а також 「髪」 («камі» – волосся) – слово, яке мало тісний зв'язок із традицією в поезії. Вірші, у яких вживалися ці слова, були найбільш провокаційними та найчастіше згадувалися критиками в негативному контексті.

У жовтні 1900 року в журналі «Мьодзьо» було опубліковано один із найбільш суперечливих віршів Йосано Акіко, який пізніше активно критикували за вживання вислову 「やは肌」 («явахата» – «ніжна шкіра / плоть»), натякаючи на двозначність цього словосполучення:

はだ                      ちしお                      み                                      みち                      と                      きみ  
 やは肌のあつき血汐にふれも見でさびしからずや道を説く君

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 321)

До шкіри ніжної  
 гарячої від току крові  
 не торкатись...  
 Чи не самотній ти,  
 що вказуєш нам Шлях?

Американська дослідниця Дж. Бейчман вважає, що цей вірш прямо пов'язаний із романтичними відносинами, що розгорталися між поетесою та редактором журналу «Мьодзьо» («Вранішня зірка») – Йосано Текканом. Очевидно, що він змусив поетесу думати про моральні перепони, які стояли на шляху їхніх стосунків. Проте, смілива жінка сказала йому у вірші те, чого не



могла б сказати в особистій розмові. Слово «道» («мічі» – «шлях, дорога») у цьому вірші має релігійне значення праведного життєвого шляху. [119, с. 105]

У наступному вірші поетеса знову вживає слово 「肌」 («хада» – шкіра). Як бачимо, вона не створює однозначних образів оголеності жіночого тіла, а дає волю читачу уявити обставини описаних подій:

ゆあみして 泉いづみを出いでしわがはだにふるるはつらき人ひとの世よのきぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 321)

Омившись,  
вийшла зі струмка.  
До шкіри ніжної  
жорсткий відчула дотик  
одежі зі світу людей.

У власному поясненні цього вірша в книзі «Створення віршів» Акіко писала: «Коли я дивлюся на своє чисте дівоче тіло після того, як я скупалася в гарячому джерелі,... я відчуваю таку гордість, ніби я є небесною істотою. Навіть доторк людського одягу до цієї шкіри ранить моє серце, ніби він оскверняє мене». У своєму коментарі Акіко використала слово «*кокорогурушій*», що означає психологічний, а не фізичний біль. У вірші, однак, слово, яке використане на позначення болю – це «*цуракі*», що має значення не лише психологічного, але й фізичного болю. Її коментар описує почуття, які надихнули на створення вірша, але сам вірш йде далі, наводячи на думку, що її шкіра дійсно занадто ніжна для людського одягу, і що вона взагалі не людина. У вірші опущено те, що Акіко говорить від імені небожительки або щонайменше людини, яка колись була божеством і зберігає чуттєвість своєї первинної форми. [119, с. 205]

Цей вірш нагадує нам картину епохи Відродження, що зображає прекрасну богиню, яка виходить зі своєї купелі. Таке враження виникає не випадково. Цей вірш свідчить про те, що Йосано Акіко була знайома з живописом епохи Ренесансу. Щонайменше з картинами відомого італійського художника Тиціана (бл. 1480 – 1576):

かべ な わ さけ ゆうべ ひ  
 やれ壁にチチアンが名はつらかりき湧く酒がめを夕に秘めな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 212)

Боляче дивитись  
 на велич Тиціана  
 на облупленій стіні.  
 У цей вечір не ховай  
 глечик, наповнений sake.

Очевидно, що йдеться про репродукцію картини Тиціана, яка висіла в скромній оселі Акіко та Теккана на Шібуя. Дослідниця Дж. Бейчман припускає, що це могла бути картина «Флора» (бл. 1515 р.), репродукція якої з'явилася в березневому випуску «Мьодзььо» у 1901 році. Проте, знайомство поетеси з роботами Тиціана розпочалося ще, коли вона жила в рідному містечку Сакай. Журнал «Бунтакукай», який читала поетеса, друкував репродукції картин Тиціана («Голова Венери» (деталь картини «Венера заснула») та «Портрет дочки Тиціана Лавінії»), а також детальну статтю про митця. [119, с. 218] Тиціан прославляв жіночу красу й чуттєвість, прекрасне жіноче тіло, людські почуття та повсякденні радості. [56, с. 509] Він став визнаним майстром зображення «земної Венери». Саме цього і прагнула досягти у своїй поезії Йосано Акіко – наблизити образ жінки до рівня «земного божества».

Наближення до божественного начала простежуємо й у цьому вірші:

こ ちい か はるさめ うわば そ しら ほと  
 わかき子が乳の香まじる春雨に上羽を染めむ白き鳩われ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 233)

Аромат молока  
 з грудей дівочих  
 змішався з весняним дощем.  
 У ньому крила  
 я, білий голуб, пофарбую.

Нам уявляється діва-божество, яка десь на хмарах годує своє новонароджене дитя. А можливо, дощ – це і є молоко богині, яка напуває ним своє дитя-землю. Божественне й земне, як і в попередніх поезіях, змішується й

не має меж. Поетеса знову зображає нетипове для традиційної японської поезії – приземлене явище годування груддю, піднявши його до сакрального рівня.

Ще більш провокаційними та емоційно забарвленими, на нашу думку, є вірші, у яких поетеса використовувала слово 「口/唇」 («кучі / кучібіру» – вуста). Прикладом слугує вже згадана нами поезія: «Ти захворів. / Руками тонкими / твоєю голівоньку я обійму / і жаром змучені вуста / я поцілую».

Акіко написала цей вірш, щоб побажати одужання Йосано Теккану, оскільки той захворів після повернення в Токіо у вересні 1900 року. Вірш неприховано демонстрував почуття Акіко до поета. [119, с. 110]

Варто зазначити, що в цьому вірші Акіко порушила ще одне тогочасне табу. Поцілунок до середини ХХ ст. залишався для японців темою виключно інтимною. Про нього не заведено було говорити й писати. Поцілунок і порядність були несумісними в розумінні пересічного японця. [80] Чого ми не можемо сказати про європейську культуру, де поцілунок мав безліч варіантів для вияву різних видів почуттів щодо різних людей. Він був досить буденним і не мав такого глибокого еротичного підтексту. Отже така поезія, написана жінкою, була дійсно вражаючим явищем.

Не менш емоційним є й цей вірш:

くち ふく ひと ち か  
もゆる口になにを含まむぬれといひし人のをゆびの血は潤れはてぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 333)

Мої спрагли вуста  
чим маю я змочити?  
Ти обіцяв,  
та на твоїм мізинці кров  
вже висохла давно.

Вірш може здатися дещо незрозумілим, якщо невідомим є контекст його створення. Він є відповіддю на надрукований у грудні 1900 року в журналі «Мьодзьо» вірш Йосано Теккана, який мав підзаголовок «До Акіко»: «Помада з Кіото / не личить тобі. / Я прокушу свого мізинця / і своєю кров'ю / пофарбую твої вуста». Вірш-відповідь Акіко написала трьома місяцями пізніше. [126, с.

193] Отже, натхненням для створення інтимних образів ставало як кохання поетеси, так і ліричні поезії Йосано Теккана.

Підбиваючи підсумки, можемо сказати, що дебютна збірка Йосано Акіко містить порівняно невелику кількість зразків еротичної лірики. Проте, вже цих декількох віршів було достатньо для того, щоб сколихнути консервативне японське суспільство початку ХХ ст. Поетеса творила в умовах досить жорсткого протистояння морально-етичних норм, які нав'язувалися владою Мейджі. Джерелами натхнення Йосано Акіко були мистецькі твори її сучасників, поетів товариства «Шіншія» («Спілка нової поезії»), художників спілки «Білий кінь», а також майстрів живопису Західної Європи епохи Відродження, зокрема Тиціана. Боротьбу за свободу індивідуальності, якої прагнули письменники романтичної течії, Йосано Акіко ототожнювала з боротьбою за свободу жінки в японському суспільстві. На її думку, жінка мала наблизитися до чоловіка в усьому, зокрема в можливості висловлювати свої почуття. Поетеса почала цей процес із себе. Її кохання стало основним поштовхом до активної творчості. Саме свіжість і відвертість почуттів у її поезіях зробили її неймовірно популярною. Акіко писала про те, про що не наважувалися говорити вголос – взаємини між чоловіком і жінкою, пристрасть першого почуття, яка не залишає байдужою жодну людину.

Творчість Йосано Акіко, на нашу думку, залишається поза часом завдяки вічній темі – коханню. Проте, поетеса надихалася не лише зразками західної культури, що ми прагнули продемонструвати в наведеному дослідженні, але і японською традицією, створювавши поезію на межі культур, завдяки чому її творчість не втрачає актуальності і для сучасного японського та західного читача.

### **3.2. Романтизм образу «країна весни» у збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся»**

Романтизм (ロマン主義 – «романіюгі») у Японії виник під впливом європейської літератури. Ця літературна течія стала відображенням величезних змін у духовному житті японської нації. Можливо, саме тому у творчості

японських романтиків немає відчутно трагічного сприйняття дійсності. Пошуки нового та прагнення до нових вражень, бажання зробити внесок у реформування культури і свідомості нації – основні мотиви японської романтичної літератури. На зміну конфуціанському раціоналізму запроваджувався також культ почуття. Боротьба, на відміну від європейської літератури, спрямована в японському романтизмі не проти суспільства, а за його вдосконалення. Японський романтизм – глибоко життєствердний, прогресивний. Він створив передумови для подальшого розвитку японської літератури, зокрема поезії. [50, с. 4]

Як уже зазначалося, Йосано Акіко створила одну з провідних робіт японського романтизму – збірку «Скуйовджене волосся» (『みだれ髪』 – «Мідарегамі», 1901 р.). Серед найбільш яскравих образів, що трапляються в збірці «Скуйовджене волосся» – «країна весни» (春の国 – «хару но куні»). Цей образ став тлом для більшості дебютних віршів поетеси. Він є складним узагальненням ідей поетеси, у яких ми можемо чітко відслідкувати романтичні риси.

Вперше цей образ з'явився в цьому вірші:

こ かみ                      くさ   こ   ちょう                      はる   くに  
わかき子が髪のしづくの草に凝りて蝶とうまれしこ春の国

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 360)

З волосся  
юної дівчини  
зібрались краплі на траві –  
метеликами стали  
тут, у краю весни.

Поетеса створила магічне місце, де краплі, що падають із волосся молодої дівчини, перетворюються на метеликів. Дієслово «凝る» («кору» – «зібратися» в цьому випадку) поетеса запозичила з міфу про створення Японії богом Ідзанагі та богинею Ідзанамі. Там це слово було вжите в момент, коли часточки землі, що впали з Божественного списа, зібралися в перший японський острів. Отже, цей вірш є аналогом міфу про божественне створення. Очевидно, що дівчина, за задумом поетеси, також є божественною сутністю. У «країні весни» панує вічна

молодість, а кожна молода людина є богом. [119, с. 199] Увага до фольклорного матеріалу, а в цьому випадку, традиційних японських міфів про створення світу, була характерною рисою й романтиків Європи. Ідеалізм у філософії – ще одна характерна риса європейського романтизму, яку ми можемо побачити в поезії Акіко. [72, с. 350] Її «країна весни» – це місце панування духовної сутності в усьому матеріальному. Ми бачимо постійні метаморфози: перетворення неживих предметів на живі, перехід однієї субстанції в іншу.

Дуже часто у віршах не вказується, що дія відбувається саме в «країні весни», але ми розуміємо це з контексту, оскільки в цьому місці діють свої божественні закони творення. Так, у цьому вірші весь світ представлений поетесою як вишивка, яку створюють боги. У вірші богиня закінчує створювати ще один елемент світу – метеликів, яких вона вирішила подарувати квітам:

ゆり あめ こちょう はね いと かみ  
百合にやる天の小蝶のみづいろの翅にしつけの糸をとる神

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 225)

Ліляю щоб подарувати  
метелика з небес,  
з блакитних крилець  
богиня виймає  
ниточку намітки.

У цьому вірші богиня мовчить. Ми споглядаємо її відсторонено, але в наступному вірші героїня говорить:

むらさき にじ したい はな な ゆめ  
紫の紅の滴り花におちて成りしかひなの夢うたがふな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 65)

З веселки пурпурової  
на квіти  
краплини впали –  
моїми руками стали.  
Повір у мрії свої!

Веселка спускається з неба, стаючи водою, а потім перетворюється на руки дівчини. У «країні весни» немає різниці між людиною й божеством, а небеса й земля – це два полюси одного континууму. До того ж, молодим є все, навіть квіти

й дерева – ніщо не вмирає. Все постійно перебуває на межі перетворення в щось інше. Немає жодних стійких зв'язків у цьому світі. [119, с. 201]

У наступному вірші стає очевидним те, про що ми могли здогадуватися: «країна весни» – це метафора на позначення щастя в коханні.

はる くにこい みくに 春の国  
恋の御国のあさぼらけしるきは髪か梅花のあぶら

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 15)

Весни країна,  
кохання земля.

Хіба не прекрасне волосся  
у променях світанку  
в олії з квітів сливи?

Йосано Теккан зазначав, що, на його думку, цей вірш описує прекрасну жінку після ночі кохання: «На ранок, після її палкого задоволення, закохана жінка відчуває, що весь світ – це її «земля весни, країна кохання». Вона в захопленні від її власного прекрасного волосся на світанку, коли аромат олії з квітів сливи, схоже, наповнює весь світ». Поезія створена як варіація класичного японського вірша «後朝歌» («кінутіну-ута» – «ранковий вірш»). Це вірші, які надсилали коханці один одному після вранішнього розставання. Зазвичай у «ранковому вірші звучить журба щодо настання світанку, оскільки це означає, що закохані мають розстатися. Проте, Акіко відійшла від теми розставання й зобразила абсолютне щастя жінки, яку сповнює кохання. [119, с. 201]

На відміну від більшості класичних японських віршів, де розповідь виплітається навколо моментів палкого бажання, коротких періодів єднання, багато віршів про кохання в «Скуйовдженому волосся» створені навколо вищої точки задоволення: його передбачення, спогадів про нього або реальних обставин. Ми можемо назвати ці вірші, до певної міри, поезією насолоди. [119, с. 201]

Єдність божественного й земного супроводжує нас у багатьох поезіях збірки «Скуйовджене волосся». Так, у цьому вірші, що вже згадувався нами в

попередньому розділі, ми бачимо ліричну героїню-богиню, що змушена перебувати на землі:

ゆあみして泉いずみ いを出でしわがはだにふるるはつらき人ひと よの世のきぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 321)

«Омившись,/ вийшла зі струмка./ До шкіри ніжної/ жорсткий відчула дотик/ одежі зі світу людей».

Навіть людський одяг, торкаючись до ніжної шкіри божества, викликає біль. У поясненні до цього вірша поетеса писала: «Коли я дивлюся на своє чисте тіло, після гарячого джерела, я відчуваю гордість так, ніби я створена небесами. Навіть доторк людського одягу до цієї шкіри ранив моє серце так, ніби він оскверняє її». [177, С. 34-35]

У своєму коментарі Акіко використала слово «心苦しい» («*кокорогурушій*»), що означає психологічний, а не фізичний біль. У вірші ж використано слово «辛き» («*цуракі*»), що має значення не лише психологічного, але й фізичного болю. У поезії упущено те, що Акіко говорить від імені небожительки або людини, яка колись була божеством і зберігає чуттєвість цієї первинної форми, але ми розуміємо це з контексту. Вода й оголене тіло зображені в поєднанні з трансформацією: цього разу від світу небесного блаженства до людського болю. Моменти переходу від надприродного до природнього фактично є лейтмотивом починаючи із першого вірша збірки:

よる ちょう つ ほし いま げかい ひと びん  
夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の鬢のほつれよ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 1)

Стихає шепіт  
під покровом ночі.  
Сьогодні зірка  
у світі людей  
з розпущеним волоссям.



Бачимо спогади про падіння зі світу зірок до світу людей. Уеда Бін (1874–1916), відомий перекладач з англійської та французької мов, літературний критик, вважав попередній вірш і цю поезію словами однієї героїні. [119, с. 204]

Містичність, якою сповнена збірка Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» була ще однією характерною рисою європейського романтизму. Містичне мало зв'язок із відчуттям живої сили в неживому, зокрема в природі. Ідеї містичного в романтизмі виникли на основі трансцендентальної філософії І. Канта. Містичне стало тим містком, який поєднав людину з лоном природи, з якого вона вийшла. Почуття такого єднання доступне поетично налаштованій душі. [106, С. 173–175]

Поряд із різноманітними трансформаціями, які ми згадували вище, також натрапляємо на персоніфікацію (уособлення) предметів. Так, лірична героїня веде діалог із музичним інструментом – «*кото*», а той їй відповідає, або травичка в полі промовляє до дівчини. У цьому ж, вже згаданому нами раніше, вірші говорить голуб:

こ    ち    か                    はるさめ    うわば    そ            し    ら    ほ    と  
わかき子が乳の香まじる春雨に上羽を染めむ白き鳩われ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 233)

«Аромат молока/ з грудей дівочих/ змішався з весняним дощем./ У ньому крила/ я, білий голуб, пофарбую».

Вірш було опубліковано в червні 1901 року як частину групи з десяти віршів, що мала назву «*Шірахато*» («Білий голуб»). Молода жінка годує груддю своє дитя на небесах, а аромат і колір її грудного молока випадає дощем. Місце дії, звичайно, знову «країна весни» – початок світу і трансформація, оскільки білий голуб збирається «пофарбувати» себе молочно-білим дощем і, у такий спосіб, відновити свій білосніжний колір. [119, с. 218]

Героїня в іншому вірші, який вперше було надруковано в тій же збірці «Білий голуб», зачарована дощем, що омиває пір'я ластівок і хоче, щоб дощ пригладив її власне чорне волосся:

は    ね                                    は    る    さ    め                                    あ    さ    ね    が    み  
つばくらの羽にしたたる春雨をうけてなでむかわが朝寝髪

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 168)

З крил ластівки  
весняного дощу краплини  
чи не зібрать мені,  
щоб зранку сплутане  
волосся розпрямити?

Зважаючи на колір, цей і попередній вірші створюють диптих білого й чорного: так само, як і білий голуб під дощем, «що пахне молоком», так і жінка з чорним волоссям тягнеться до дощу, що протікає через блискуче синьо-чорне пір'я ластівок. В обох віршах дощ насичений іншими сутностями – ароматом і кольором грудного молока, кольором ластівки – і земне створіння (голуб, жінка) використовує цей дощ для себе. Як голуб, що стає білішим, а жіноче волосся чорнішим, небеса й земля змішуються та поєднуються. [119, с. 220]

Підбиваючи підсумки, можемо сказати, що образ «країни весни» в збірці «Скуйовджене волосся» становить яскраве романтичне тло для багатьох поезій збірки. «Країна весни» – містичне місце єдності земного й небесного, людського й божественного. Це місце вічної молодості і краси, де голос і душу має все живе, а всі предмети перебувають у стані переродження і трансформації. Цей образ став яскравим показником романтичного спрямування поезії Йосано Акіко як поетеси, чия творчість мала великий вплив на літературний процес у Японії початку ХХ ст.

### 3.3. Особливості образів персонажів збірки «Скуйовджене волосся»

Японський романтизм, як зазначалося раніше, на відміну від песимістичного європейського романтизму, орієнтувався на позитивні теми кохання, на світлі мрії про щасливе майбутнє. Проте, сумні та ліричні теми також не залишаються поза творчістю романтиків. Йосано Акіко не була винятком у цій тенденції.

Збірка Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» була поділена поетесою на 6 розділів:

1) *Пурпурово-фіолетовий* – розділ, який розпочинає збірку надзвичайно світлими, подекуди фантастичними і мрійливими віршами про кохання,

божественне начало, весну та молодість. Центральним образом розділу є «країна весни».

2) *Човен з квітів лотоса* – розділ більш ліричного спрямування з віршами-пейзажами та спогадами про минуле, батьків і регіон, у якому народилася поетеса.

3) *Біла лілея* – історія стосунків поетеси з її коханим Йосано Текканом та поетесою Ямакава Томіко з моменту знайомства до того моменту, коли Томіко мала вийти заміж. Поети були щирими друзями, хоча Ямакава Томіко також мала романтичні почуття до Йосано Теккана.

4) *Двадцятирічна дружина* – найбільш песимістична частина збірки. Вірші періоду, коли Йосано Акіко чекала запрошення Йосано Теккана до Токіо, але той вагався й тягнув із рішенням щодо долі його офіційного шлюбу. Більшість поезій цього розділу про нещасливе кохання, чекання, зневіру, а також у ньому з'являється тема смерті.

5) *Танцівниця* – вірші, темою яких є врода, яскравість, молодість і кохання танцівниці з Кіото.

6) *Весняне серце* – розділ, вірші якого створені після приїзду поетеси до Токіо. Серед них, хоча й трапляються мотиви невпевненості і смутку, проте загалом вони оспівують кохання, яким щаслива поетеса насолоджувалася, попри всі перепони.

Таким чином, можемо зробити висновок, що збірка «Скуйовджене волосся» має дві провідні теми: панування кохання та мистецтва. Особливу цікавість становлять персонажі збірки, оскільки вони є нетиповими для класичної японської поезії.

### 3.3.1. Образ головного ліричного героя збірки «Скуйовджене волосся»

*Ліричний герой* – це індивідуалізований та типізований самодостатній образ-переживання названий займенником «я» (рідше «ти», «ми»), наявний у ліричному творі або низці таких творів, доля якого відрізняється від біографії автора. Ліричний герой є alter-ego автора, не тотожний йому, хоч у практиці романтиків та експресіоністів ці постаті могли збігатися. [71, с. 562] Ліричний

герой – це поетизована сутність авторського «я», яка найповніше відповідає естетичним ідеалам поета. Це той літературний характер і поетична біографія, яку конструює для своїх читачів автор. [36, с. 153]

Саме так відбувається в збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» (1901 р.), яка була яскравою представницею романтичної течії в японській літературі. Образ ліричної героїні збірки майже повністю збігається з постаттю поетеси, а велика частина віршів є автобіографічними. Ключовий образ збірки – юна закохана дівчина, кохання якої, то підносить її до найвищого почуття щастя, то викликає розпач і сумніви в долі цього кохання.

Так, **перший розділ збірки**, який має назву «*Пурпурово-фіолетовий*», написаний у надзвичайно піднесеному тоні й налічує 98 віршів *танка*. Назва розділу символізує кохання, яке оспівується як божественне, високе почуття, яке пізнала лірична героїня. Саме в цьому розділі з'являється унікальний романтичний образ, який створила поетеса – «країна весни». Це місце панування вічного кохання та молодості. У цій країні й живе її лірична героїня та її коханий:

はる くにかい みくに かみ ばいか  
春の国恋の御国のあさぼらけしるきは髪か梅花のあぶら

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 15)

Весни країна,  
кохання земля.

Хіба не прекрасне волосся  
в променях світанку  
в олії з квітів сливи?

Лірична героїня часто постає перед нами напівбожеством. Поява у вигляді жінки-божества – одна із найулюбленіших ролей, яку обирала для своєї ліричної героїні Йосано Акіко. У цій жінці живуть одразу дві сутності: людська й божественна. Такий прийом яскраво видно у вже згаданому нами вірші.

よる ちょう つ ほし いま げかい ひと びん  
夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の鬢のほつれよ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 1)

«Стихає шепіт/ під покровом ночі./ Сьогодні зірка/ у світі людей/ з розпущеним волоссям».





порівнювали нещасну Ян Гуйфей. Це порівняння використовувалося для зображення дівчини, що такої змороної, що не має бажання навіть нанести рум'яна на своє обличчя. Ця квітка має назву «данчока» – «квітка страждання». Йоса Бусон (1716–1783) використовував цю квітку в значенні кольору без емоцій, порівнюючи її з жіночою пудрою для обличчя, у яку випадково потрапили краплини рум'ян: «Квіт яблуні: рум'яна випадкові на білій пудрі на обличчі».

[119, с. 207]

Обставини, у яких відбувається дія у віршах Йосано Акіко є досить універсальними для того, щоб кожен читач міг легко знайти в них те, що він хоче побачити. Це залежить від його особистої картини світу. Однак, середньовічні мотиви були близькі поетесі. Акіко була добре ознайомена з літературою епохи Хейан, а її улюбленою письменницею, як ми вже зазначали, була авторка роману «Повість про принца Генджі» – Мурасакі Шікібу. Саме тому лірична героїня часто постає перед читачами в образі жінки епохи Середньовіччя.

Ще один з улюблених образів Акіко – образ поетеси, що прославляє мистецтво та проголошує його велике значення:

きょう はる おく いん にじゅうごぼさつうた  
 経 はにがし春のゆふべを奥の院の二十五菩薩歌うけたまへ

(зі збірки «Скуйовжене волосся», № 89)

«Слова сутр гіркі!/ У вечір весняний/ у храмі головному,/ о, двадцять п`ять бодхісаттв,/ прийміть вірші мої!».

Поетеса засумнівалася в тому, що «гіркі слова сутр» здатні передати богам її почуття, тоді як її глибокі емоційні вірші точно можуть це зробити.

**Другий розділ** – «Човен з квітів лотоса» – налічує 76 віршів *танка*. Розділ містить багато віршів-спогадів поетеси про її домівку та віршів-пейзажів рідного для поетеси краю. Розділ має виражено більш ліричний, часом меланхолійний настрій. Образ ліричної героїні часто збігається з постаттю поетеси, яка в цьому розділі активно вдавалася до описання автобіографічних подій.

をさ て かど うたあね そこ  
 われとなく 梭の手とめし門の唄姉がゑまひの底はづかしき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 106)

Під час ткання  
спинились мимоволі руки –  
біля воріт співає хтось –  
сестра собі всміхнулася нишком  
і зникла я чогось.

みち たまれんげつ いおり い うめ し ゆ にし きょう やま  
道 たま 蓮月 が 庵 の あと に 出 で ぬ 梅 に 相 行 く 西 の 京 の 山

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 131)

Нас до хатиночки Ренгецу  
раптово стежка привела,  
коли ми квітом сливи  
йшли помилуватись  
на схили західні кіотських гір.

**Третій розділ** – «Біла лілея» – налічує 36 віршів і присвячений історії стосунків поетеси з її коханим Йосано Текканом та поетесою Ямакава Томіко (1879–1909). Розділ включає автобіографічні вірші, які описують події від знайомства трьох поетів до заміжжя Ямакава Томіко.

«Біла лілея» та «білий квіт хагі» – саме такі прізвиська дав Теккан Томіко та Акіко. Обидві молоді дівчини були закохані в поета, проте це не стало на заваді їхній міцній дружбі. Врешті Томіко була вимушена погодитися на одруження з чоловіком, за якого видавала її родина.

Третій розділ є чи найбільш автобіографічним. Саме в ньому лірична героїня найбільше зближається з постаттю авторки. Лірична героїня описує вроду двох молодих жінок, закоханих в одного поета, почуття захоплення від спілкування з подругою та водночас почуття ревності, що природньо виникають між ними.

いま わか わ きみ はぎ ゆり  
おもひおもふ今このころに分ち分かず君やしら萩われやしる百合

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 178)

Думки, думки, що в серцях.  
Ними поділишся,  
а може – ні.



Лілея біла я,  
ти – білий цвіт хагі.

У центрі всього розділу поїздка трьох поетів до гори Авата 5–7 листопада 1900 року. Саме під час неї і відбувається більшість подій описаних у віршах та формуються основні стосунки між героями: складання віршів на листках лотосу, ночівля в гірському готельчику. Друга половина розділу – вірші, у яких лірична героїня Акіко жалкує про те, що її молода талановита подруга змушена виконати побажання своєї родини та одружитися. Цей смуток стосується долі багатьох японських жінок, обов'язком яких вважалося, передусім, виконання їхньої соціальної ролі як дружини й матері. Акіко жалкує про втрачену долю та змарнований талант подруги:

うた かぞへそのここのこにならふなのまだ寸ならぬ白百合の芽よ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 210)

Повторюють вірші свої  
то той, то інший.  
Та вони й на сун  
до пагонів лілеї білої  
не дорівнялись.

**Четвертий розділ** – «*Двадцятирічна дружина*» – налічує 87 віршів, які були написані в той період, коли Акіко чекала запрошення Йосано Теккана приїхати до Токіо та одружитися. Це був час найбільшої непевності в житті поетеси, що, без сумніву, відобразилося у її віршах. Лірична героїня сумує через розставання, страждає від страху перед тим, що кохання може скінчитися або бути нерозділеним, ревнощів, а також від сумних думок про майбутнє. Окрім того, у цьому розділі неодноразово з'являється мотив смерті. Яскравим прикладом до цього розділу можуть слугувати ці вірші:

そのなさけかけますな君罪の子が狂ひのはてを見むと云ひたまへ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 293)

Немає в тебе  
співчуття до мене.

Коли дівчини грішної  
скінчиться божевілля?

Прошу, скажи.

くさぐさのいろあるはなによそはれしひつぎのなかのとも友うつくしき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 269)

У різнобарв'ї квітів

у труні

померла подруга моя

лежить

така прекрасна.

**П'ятий розділ** – «Танцівниця» – налічує 22 вірші. Лірична героїня цього розділу – танцівниця із Кіото. Читач бачить фрагменти життя, кохання, радощів і переживань служительки традиційного японського мистецтва. Найцікавішими є фрагменти побуту, традиційного вбрання та звичаїв, музичні інструменти, які постають перед читачем. Згадуються навіть традиційні для регіону Кіото узор кімоно на героїні віршів:

あさぎじ おおぎ みやこぞめくしゃく そで なが  
浅黄地に扇ながしの都染九尺のしごき袖よりも長き

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 304)

На блідо-жовтім фоні

«за течією віяла пливуть» –

із міста Кіото візерунок

на поясі в дев'ять шяку.

Він довший за мої рукава.

くれなゐのえりにはさめるまひおふぎよい  
くれなゐの襟にはさめる舞扇酔のすさびのあととめられな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 302)

Сховала за червоний комір

для танців віяло,

аби чоловіки, що захмеліли,

задля розваги

на ньому напис не лишили.

Захоплення образом танцівниці не раз стає темою віршів Йосано Акіко. Саме тому, не дивним є те, що в одному з розділів ми врешті бачимо танцівницю в ролі головної героїні.

**Шостий розділ** – «Весняне серце» – налічує 80 віршів, які були написані вже після запрошення поетеси її коханим до Токіо та її переїзду-втечі туди. У деяких із віршів розділу з'являється мотив розлуки й суму за коханням, проте більшість віршів мають щасливо-натхненний настрій. Лірична героїня нарешті має змогу насолодитися щастям подружнього життя з коханою людиною, про яке вона так довго мріяла. Розділ має численні фантастичні та містичні елементи, що також є характерними для романтичної течії в літературі.

あや びん か よぎ え うた  
しら 綾に 鬢の 香し みし 夜着の 襟そむるに 歌の なきに しもあらず

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 331)

Це біле візерунчасте  
вбрання нічне  
просякнуте твого волосся ароматом.  
Хіба я втримаюсь  
на комірі його вірша не написати?

むろ かみ みかた よい ひとかさね  
室の 神に 御肩 かけ つつ ひれ ふ しぬ ゑん じなればの 宵の 一 襲

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 395)

О, боже покоїв,  
на плечі тобі  
червоне вечірнє вбрання  
я накину  
і в ноги тобі упаду.

Варто також зазначити, що саме в цьому розділі присутня найбільша кількість віршів з еротичними мотивами. Це, на нашу думку, пов'язано саме з періодом написання розділу: більшість віршів написані після одруження Акіко. Почуття досягають свого апогею й лірична героїня висловлює те, що диктують їй ці почуття. Молодість, така нетривка, але навіть вічне життя лірична героїня вважає невартим нічого, якщо в ньому немає кохання.

はる 春 みじかし 何に なに 不滅の 命 ぞとちからある ち 乳を 手て にさぐらせぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 321)

«Весна коротка.

Та нащо ж мені

життя безсмертне?».

Тобі свої налиті перса

к руки взяти дозволяю.

Отже, можемо зробити висновок, що здебільшого ліричною героїнею збірки Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» є молода закохана дівчина, що пізнала своє перше кохання. Це почуття то підносить її до небес, змушує кров палати від пристрасті, то приносить страждання та розпач, думки про скінченність молодості й життя. Із шести розділів збірки три («Човен з квітів лотоса», «Біла лілея», «Двадцятирічна дружина») є майже повністю автобіографічними: у них описуються події з життя поетеси, а образ ліричної героїні майже повністю збігається з постаттю поетеси, що іноді притаманно романтичному стилю. Два розділи («Пурпурово-фіолетовий», «Весняне серце») мають виражені містично-фантастичні мотиви, характерні для романтизму, у них з'являється унікальний поетичний образ – «країна весни». У цих розділах лірична героїня постає в образі напівбожества, що опиняється на землі. Акіко оспівує молодість, красу, весну, кохання та пристрасть – хоч і не тривкі речі, проте такі прекрасні та бажані для кожної людини. Розділ «Танцівниця» присвячений зображенню краси традиційного японського мистецтва танцю. Лірична героїня – танцівниця з кварталу Гіон в Кіото, повсякденне життя якої й зображає поетеса.

### 3.3.2. Характерні риси персонажів збірки «Скуйовджене волосся» та джерела їхнього походження

Персонажем називається образ дійової особи, що виступає як об'єкт розповіді у творі, сприймається як жива або умовно жива істота. У цьому ж значенні часто використовуються поняття «герой» чи «дійова особа». [36, с. 143] Персонажі віршів Йосано Акіко, зокрема її збірки «Скуйовджене волосся», були

надзвичайно різноманітними. Серед них були боги, жінки, що мали в собі й людське й божественне, боги кохання (*коі но камігамі*), купідони (*варава*), жінки Середньовіччя, художники (*едакумі, еші*), дзен-буддійські монахи (*со*), шанований вчитель (*ші*), молоді діви (*отоме*), ченці-служники, молоді гейші (*майхіме*), мандрівники, жінки із невеликих японських готелів, пари закоханих, пастух (*ушікай*), бог ночі (*йору но камі*), а також трави, голуби й музичний інструмент – кото. Різноманіття, що насправді вражає. [119, с. 224] Більшість із цих образів не були прийнятими в класичній поетичній традиції, однак декотрі все ж мали зв'язок із класичною літературою.

Центральне місце в збірці займає лірична героїня – молода закохана дівчина. Проте, образ молодої дівчини з'являється багаторазово й поза образом ліричної героїні. Це і танцівниці, і сільські дівчата, і закохані юні діви, гейші та навіть богині:

ゆり あめ こちょう はね いと かみ  
百合にやる天の小蝶のみづいろの翅にしつけの糸をとる神

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 225)

Ліляю щоб подарувати  
метелика з небес,  
з блакитних крилець  
богиня виймає  
ниточку намітки.

とよ あやめう こ がみ うすもや あさ  
戸に寄りて菖蒲売る子がひたひ髪にかかる薄靄にほひある朝

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 140)

До двері прихилилась  
дівчина, що іриса продає.  
Волосся над її чолом  
туманом оповите.  
Так ранок пахне.

Захоплення вродою та юністю жіночих персонажів, порівняння їхньої краси з красою природи, так чи інакше, стає провідним мотивом віршів Акіко. Зокрема, поетеса порівнює довге волосся дівчини з квітучою гліцинією, уста із

пелюстками троянд, постать із тендітною квіткою, невинність із чистотою білого лотоса тощо.

みぞで みぐし ななしやく ふじ はな  
御袖ならず御髪のとけときこえたり七尺いづれしら藤の花

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 101)

«Не як рукав,  
а як твоє волосся довжиною» – почула я.

Це, мабуть, хтось  
про білий цвіт гліцинії  
в сім шяку довжиною.

Найчастіше жіночий персонаж переживає сильне почуття: невимовне щастя, пристрасть, страждання через розлуку чи нерозділене кохання тощо.

Загалом, варто зазначити, що серед персонажів, які з'являються у віршах Йосано Акіко були ті, які мали прототип у реальному житті. Одним із найяскравіших та найбільш згадуваних із них є поет Йосано Теккан. У ранніх віршах поетеса називає його словом «師» («*shi*» – «вчитель, майстер»). Акіко поважала Теккана як вчителя, який відкрив для неї дорогу в літературу та мав великий вплив на її поетичний стиль.

し きみ め や いほ にわ しらぎく はな  
師の君の目を病みませる庵の庭へうつしまゐらす白菊の花

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 113)

Мій вчителю,  
болять у тебе очі.  
Біля будиночку  
у твоїм саду  
я хризантеми білі посаджу.

У пізніших віршах – образ змінюється. Так, японська дослідниця сучасної японської літератури, Іцумі Кумі, у своїй роботі «Повна біографія Йосано Акіко» («*Шинпан хьоден Йосано Теккан Акіко*», 2007 р.) зазначила, що поетеса в багатьох пізніших, менш реалістичних віршах називає свого коханого – Йосано Теккана – словом «神» («*kami*» – «бог»). Образи «бог осені», «бог вечора», «бог ночі», «бог кохання», «бог сумніву» поетеса використовує як образ коханого.

Поряд з обожествленням самої ліричної героїні, ця метафора стає логічною. Найчастіше у віршах з'являється саме «бог ночі», зокрема в шести віршах, більшість із них – у першому розділі. [141, с. 251]

Ніч, вечір і сутінок – це загалом головна пора, що фігурує в збірці поетеси. Очевидно, що Акіко надає цій порі особливого значення як часу кохання.

よる かみ あさ かえ ひつじ まくら  
 夜の神の朝のり帰る羊とらへちさき枕のしたにかくさむ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 89)

Овечку бога ночі,  
 на якій він ранком повертався,  
 впіймала я.  
 Під подушку  
 її я заховаю.

У цьому фантастичному вірші йдеться про те, що поетеса, заховавши овечку бога ночі, зробила так, що ранок ніколи не настане й закоханим не потрібно буде розлучатися.

У багатьох віршах поетеси Йосано Теккан з'являється в образі буддійського ченця. Одним із таких віршів, є найбільш критикована поезія, яку ми вже згадували в попередніх розділах. У ній поетеса використала вираз «やは肌» («*явахата*» – «ніжна плоть»):

はだ ちしお み みち と きみ  
 やは肌のあつき血汐にふれも見でさびしからずや道を説く君

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 30)

«До шкіри ніжної/ гарячої від току крові/ не торкатись.../ Чи не самотній ти,/ що вказуєш нам Шлях?».

У цьому вірші, як і в багатьох подібних, Акіко звертається до молодого священника, який дав обітницю жити життям позбавленим кохання, пристрастей, але став об'єктом захоплення й кохання молодої дівчини. На створення цього образу поетесу надихнув Йосано Теккан, який, як відомо, мав духовний сан.

Саме Йосано Теккан в образі буддійського ченця наштовхнув поетесу на створення однієї з найяскравіших пар у збірці: молодого ченця та юної дівчини.

Захоплення поетеси літературою епохи Хейан (794–1185) додало віршам відповідне квазіісторичне тло, яке створює для читача атмосферу саме цієї епохи. Ченець уже своїм статусом заперечував пристрасть як таку, але його молодість та привабливість не могли залишити байдужим ніжне дівоче серце. Ця пара з'являється в декількох віршах збірки.

Можна припустити, що ці герої були нав'язні Акіко подіями з власного життя, оскільки і її друг Тецунаґа, і багато її сучасників зростали при буддійських монастирях, і, навіть її чоловік, Йосано Теккан, хоч ніколи й не жив як ченець, але формально мав духовний сан. Проте, можемо також стверджувати, що образи цих героїв мали й літературні джерела. Зокрема, ченець і невинна діва з'являлися у віршах Шімадзакі Тосона (1872–1943) і Сусукіда Кюкіна (1877–1945). До них цей образ також мав популярність у японській літературі. Він має довгу історію в японських легендах, театрі та образотворчому мистецтві. Так, відомою є середньовічна легенда «*Анчін Кійохіме денсецу*» (『安珍清姫伝説』 – «Легенда про Анчіна та Кійо-хіме») та її реалізації: у п'єсі «*Додзьоджі*» (『道成寺』 – «Храм Додзьоджі») театру Но та п'єсі «*Мусуме Додзьоджі*» (『娘道成寺』 – «Дівчина з храму Додзьоджі») театру Кабукі. [119, с. 214]

Найдавніше згадування сюжету даної повісті – в антологіях буддійських легенд *сецува*: він вперше з'явився в «*Дай-ніхонкоку хоккекьо тенкі*» (『大日本国法華験記』, 1040–1044 pp.) та «*Кондзяку-моногатарі*» (『今昔物語』, 1120 p.), а згодом – у «*Генко шякушьо*» (『元亨釈書』, 1322 p.). У цих збірках сюжет було адаптовано задля реалізації головної мети буддійських легенд *сецува*, тобто повчання. Так, у всіх трьох збірках сюжет було зведено до того, що хтива жінка перетворюється на змію, а чудодійна сила Сутри Лотоса врешті рятує її. Цілком довершеним і позбавленим цього моралізаторства сюжет постає в, так званому, «*Додзьоджі енті емакі*» (『道成寺縁起絵巻』, 1573 p.) – сувої з малюнками, що містить повний запис легенди. Сувій є національним скарбом, що на цей момент зберігається в храмі Додзьоджі міста Танабе, префектури Вакаяма. [128, с. 59]



У сюжеті йдеться про монаха-мандрівника Анчіна, що йшов у паломництво до Кумано. Дорогою він спинається на нічліг у маленькому селі. Старійшина села запрошує його до власного дому. Там він знайомиться з прийомною дочкою старійшини – Кійо-хіме, яка одразу ж закохується в ченця. Дівчина просить хлопця забути про подорож і залишитися з нею, проте він відмовляється. Кійо-хіме продовжує вмовляти й ченець врешті-решт дає обіцянку повернутися до неї після паломництва до Кумано. Проте, він обманює дівчину і проходить повз її село на зворотному шляху. Дізнавшись про це від подорожніх, Кійо-хіме намагається наздогнати його. Анчін перетинає річку Хідака на човні і просить перевізника не брати дівчину на човен. Розлючена Кійо-хіме кидається в річку, від люті перетворюється на дракона та продовжує переслідувати ченця. Анчін дістається храму Додзьоджі і просить прихистку в тамтешніх монахів. Ті ховають його в храмовому дзвоні. Однак, Кійо-хіме знаходить його, обвивається навколо дзвона та спалює його разом з Анчіном всередині, а сама скоює самогубство.

Трагічна історія забороненого кохання була дуже популярною, особливо в театральному мистецтві. Ми не можемо знати напевне, чи мав вплив на поезію Акіко саме цей літературний твір. Проте, цікавим є той факт, що центральна вулиця міста Сакай, де поетеса народилася й жила до двадцяти років, є частиною так званого «Великого шляху» – одного зі шляхів, яким паломники ходили до святилища Кумано – саме того храму, до якого йшов ченець Анчін у згаданій вище легенді. [119, с. 20] Отже, з великою вірогідністю, можемо припускати, що поетеса була добре знайома із сюжетом цієї історії й надихалася нею. Варто зазначити, оскільки такі персонажі – молода дівчина і священник – не були характерними для класичної японської поетичної традиції, проте широко використовувалися в сюжетах п'єс театрів Но та Кабукі, Акіко стала новатором, запровадивши ці образи в поезію. [119, с. 214]

Найяскравішими віршами, у яких бачимо цю молоду пару, є наступні:

どう かね まえがみ もも きょう きみ  
堂の鐘のひくきゆふべを前髪の桃のつぼみに 経たまへ君

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 7)

Звук храмового дзвону  
під вечір долом стелиться.  
Ти квітам персику,  
що в моїм волоссі,  
сутри прочитай.

Дівчина звертається до молодого ченця, який йде до храму на службу, вмовляючи його звернути свій погляд до неї. Прославляти її, а не будд. Весна й кохання мають бути релігією молодих людей – так, вочевидь, вважала поетеса. [119, с. 213] Цікаво, що ми фактично бачимо ту саму ситуацію, що й у легенді про ченця Анчіна й дівчину Кійо-хіме, яка так само просила молодого хлопця відвернутися від релігії і звернути свій погляд на неї.

В цьому вірші бачимо вже дещо іншу ситуацію:

うらわかき僧よびさます春の窓ふり袖ふれて経くづれきぬ

そう                      はる    まど            そで                      きょう

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 229)

Прокинувся від оклику  
послушник молодий –  
з весняного вікна  
рукава довгі її кімоно  
розсипали стоси сутр.

Молода дівчина, вочевидь, прибігла навідати свого друга, з яким вона знайома ще з дитинства. Він – послушник при храмі й багато вчиться, щоб стати ченцем. Весняне сонце змусило його задрімати над книжками. Вона ж заглянула через вікно в кімнату, занадто нетерпляча, щоб увійти через двері. Довгі рукава кімоно дівчини означають, що вона досягла віку заміжжя. Проте вона й досі поводить як дитина, окликнувши хлопця, перехилиється через вікно й розсипає сувої сутр, які лежать на вікні або на підлозі. Символічне падіння священних текстів – образ торжества молодості й кохання над релігійними догмами. [119, с. 214]

Ідея забороненого кохання ченця і юної дівчини міцно укорінилися у творах Акіко. Оскільки цей сюжет є чужим для класичної поетичної традиції

Японії, включаючи його у свою поезію, Акіко додала ще один елемент до багатопланового світу збірки «Скуйовджене волосся», розширивши у такий спосіб й образний світ форми *танка*. [119, с. 214]

Посиланнями на образ Теккана є також такий персонаж, як мандрівник, який часто траплявся в поезіях Акіко. Очевидно, це пов'язано з тим, що поет часто подорожував, виступаючи з лекціями, доповідями перед зацікавленою літературою молоддю. Яскравим прикладом може слугувати цей вірш:

うなじ<sup>て</sup>手にひくきささやき<sup>ふじ あさ</sup>藤の朝をよしなやこの<sup>こ ゆ</sup>子行くは<sup>たび きみ</sup>旅の君

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 149)

Твоя рука на моїй шиї.  
Гліциній шепіт зранку  
ледь чутний.  
Тебе не в змозі я, мандрівнику,  
спинити на твоїм шляху.

Інші чоловічі персонажі – пастух, художник та весляр – є романтичними образами, що мали на меті підкреслити красу та невинність юності. Яскравим прикладом є цей вірш:

をとこ<sup>の</sup>男きよし載<sup>そう</sup>するに僧<sup>つき</sup>のうらわかき月にくらし<sup>はす はなぶね</sup>の蓮の花船

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 158)

І молодий весляр,  
й ченець ще зовсім юний  
під місяцем блідим  
між лотосів  
на човнику пливуть.

Лотос з'являється в цьому вірші не випадково. Це буддійський символ чистоти та невинності, який поетеса використовує для підкреслення духовної чистоти двох юних чоловіків. Цей символ неодноразово використовується поетесою з аналогічною метою.

Ще одним персонажем, який походить із реального життя та часто з'являється у віршах збірки, є поетеса Ямакава Томіко. Весь третій розділ присвячений стосункам трьох поетів – Акіко, Йосано Теккана та Ямакава Томіко.

Докладно описана їхня нічна прогулянка біля храму Суміноє в серпні 1900 року та подорож, яку вони здійснили разом у листопаді 1900 року. Тоді вони відвідали храми Кіото й милувалися кленами, зупинившись у готелі в підніжжі гори Авата, де провели два дні.

Ці вірші описують прогулянку біля Суміноє, де молоді люди складали поезії та писали їх на листі лотоса:

かみ ふたり つき こよい はすいろ  
たけの髪をとめ二人に月うすき今宵しら蓮色まどはずや

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 176)

Дві дівчини,  
з волоссям у повний зріст,  
причарували навіть лотос білий  
під місяцем блідим  
цієї ночі.

はす だれ かみ みく みそでかたと し きみ  
荷葉なかば誰にゆるすの上の御句ぞ御袖片取るわかき師の君

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 177)

У центрі лотоса листка  
перші рядки його вірша –  
кому довірить він його –  
мій вчитель молодий стоїть,  
рукава підібравши.

Йдеться про те, що Йосано Теккан написав перші три рядки вірша й запропонував своїм ученицям продовжити його. Наступні вірші описують подорож поетів до Кіото та зупинку в готелі поряд із горою Авата:

くん よる うめ ゆめ  
ひとまおきてをりをりもれし君がいきその夜しら梅だくと夢みし

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 185)

Із сусідньої кімнати  
я зрідка чую подих твій.  
У снах цієї ночі  
білий цвіт  
сливовий обіймаю.



こぞ あね な ゆう と た ひと おも  
 去年ゆきし姉の名よびて夕ぐれの戸に立つ人をあはれと思ひぬ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 278)

Сестру, що рік тому померла,  
 покликав на ім'я.  
 Він у сутінках  
 коло дверей стоїть.  
 Мені його так шкода.

У двох віршах збірки з'являється персонаж «варава» (童) – маленький крилатий хлопчик, якого сама Акіко, у коментарях називає «купідоном». Очевидно, що цей нехарактерний для японської культури образ є прямим запозиченням із європейської культури. [119, с. 220]

きみ かえ の そで はね わらは  
 いづこまで君は帰るとゆふべ野にわが袖ひきぬ翅ある童

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 91)

«Як далеко ти  
 від дому свого?» –  
 у сутінку на полі  
 крилатий хлопчик  
 мене потягнув за рукав.

こんじき はね つつじ をぶね かわ  
 金色の翅あるわらは躑躅くはへ小舟こぎくるうつくしき川

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 381)

Із золотими крилами  
 мале хлоп'я,  
 тримаючи азалію в зубах,  
 на човнику спускається  
 по цій прекрасній річці.

Окрім того, у збірці з'являються такі незвичні для традиційної японської поезії персонажі, як, наприклад, трави, які звертаються до ліричної героїні. Загалом, образ трав часто з'являється у віршах поетеси. Так, дослідниця Дьяконова О. вважає, що цей образ уособлює кохання, яке, як не коси, неможливо знищити. Окрім того, трави мають глибокі корені, таке ж глибоке й кохання. [52, с. 165]

おぐさ 「よ なみだ いろ か さ おとめ」  
 小草いひぬ『酔へる 涙の色にさかむそれまで斯くて覚めざれな少女』

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 32)

Шепочуть трави:  
 «Сп'яніла ти від сліз,  
 що кольором розквітли.  
 Не прокидайся – так лишиш,  
 дівчино молода».

Ще одним цікавим персонажем є кото. Загалом, образ кото з'являється в 15-ти віршах збірки. Окремої уваги, на нашу думку, заслуговують два вірші, у яких з'являється діалог музичного інструмента з ліричною героїнею – своєю господаркою. Загалом, образ кото наявний у 15-ти віршах збірки.

な よ くる なれ をごと かたそで こと  
 そら鳴りの夜ごとのくせぞ狂ほしき汝よ小琴よ片袖かさむ (琴に)

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 276)

Від вітру кожну ніч співати  
 ти маєш звичку,  
 о, моє безумне кото.  
 Дозволь тобі запропоную  
 свої рукава я для сну.  
 (до кото)

むね ゆ はる をごと まゆ きみ  
 ぬしえらばず胸にふれむの行く春の小琴とおぼせ眉やはき君

こと  
 (琴のいらへて)

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 277)

Господаря не обираю.  
 Він – той, до серця хто візьме.  
 Весною, що минає,  
 про ніжні твої брови  
 я, кото, думаю лише.  
 (кото відповідає)

Варто зазначити, що розмова із персоніфікованим музичним інструментом не є новою для японської поезії. Зокрема, у п'ятому сувої «Ман-йо-шю» («Збірки міриад листків», VIII ст.) є два вірші видатного поета VIII ст. Отомо Табіто, у яких

поет розмовляє зі своїм кото, яке уві сні поета перетворюється на молоду дівчину й розказує йому свою історію: як зростала вона на високій горі на острові й чекала, коли знайдеться справжній майстер, що зробить із неї музичний інструмент, і вона стане супутницею освіченої людини.

Коли це буде,  
і день той прийде,  
щоб стали моїм узголів'ям коліна  
того чоловіка, що любить і знає  
звук пісні?

(«Збірка міриад листків», вірш № 810)

У другому ж вірші поет відповідає дівчині.

Нехай ти – дерево лиш  
безголосе,  
та стати ти віднині маєш  
улюбленим кото  
і з милим другом поряд завжди залишатись.

(«Збірка міриад листків», вірш № 811)

[52, с. 234]

З біографічних відомостей про Йосано Акіко відомо, що серед збірок давньої японської літератури «Ман-йо-шю» була однією з найулюбленіших книг поетеси. Тому можемо з впевненістю говорити про те, що такий образ класичної літератури був їй добре відомий.

Отже, окрім біографічного походження ліричної героїні, яка уособлює в собі саму поетесу, молоді поетеси Ямакава Томіко, а також образу коханого, який переймає риси Йосано Теккана, інші персонажі, що з'являються в поезії Акіко – це, за невеликим винятком, абстрактні герої. Серед них велике різноманіття: боги й богині кохання («*коі но камітами*»), купідони («*варава*»), німфи, художники («*едакумі, еші*»), поети («*шіджін*»), вчитель («*ші*»), молода дівчина («*отоме*»), закохана жінка, куртизанки епохи Хейан, молоді буддійські ченці, молоді гейші («*майхіме*») та навіть музичний інструмент – кото, голуби і трави.

Збірка поетеси – це своєрідний театр, у якому велика кількість героїв розіграє різноманітні за тематикою п'єси. Серед них і реалістичні, і фантастичні,



проте вони переплітаються між собою, створюючи своєрідну історію. Проте, варто зазначити, що досі точно не відомо, у якому порядку уклалися вірші збірки. Дж. Бейчман, наприклад, вважає, що вірші відібрані так, щоб тематично не повторюватися, оскільки схожі теми підіймалися поетесою в різних поезіях. [119, с. 231]

### 3.4. Особливості ідіостилю поезії Йосано Акіко

Сьогодні жоден вірш Йосано Акіко не вражає сучасного читача відвертістю так, як він вражав сучасників поетеси. Це пов'язано з іншим розумінням моралі консервативного японського суспільства, яке на той момент ще зберігало риси суспільства патріархального. Що ж до труднощів розуміння поезій, то вони виникали як у тодішнього читача, так і в читача сучасного. До того ж, багато дослідників творчості поетеси досі розходяться в питанні трактування окремих її віршів. Чинників, що створюють ці труднощі, достатньо багато.

Уеда Бін стверджував, що навіть найпростіші вірші в збірці «Скуйовджене волосся» необхідно прочитати двічі, щоб зрозуміти їх. Йосано Теккан не заперечував цього, вказуючи, що це є неминучим через новизну поезій Йосано Акіко. Американська дослідниця Дж. Бейчман вважає, що насамперед, є дві речі, які роблять поезію Акіко складною: граматики та концепції. Крім того, на думку Бейчман, *особливості граматики*, що трапляються в дебютній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся», є такими помітними, що їх можна назвати формуючими частинами ідіолекту Йосано Акіко. [119, с. 183]

*Ідіолект*, за визначенням Селіванової О. О., є індивідуальним різновидом мови, представленим сукупністю різних ознак мовлення певного носія мови (індивіда). Ідіолект містить ознаки норми й узусу відповідної мови, демонструючи водночас екземплярний рівень лінгвальної діяльності. У письмовому мовленні ідіолект виявляє риси *ідіостилю*. [94, с. 191] Відповідно, *ідіостиль* визначається, як індивідуальний стиль, у якому виразні мовні утворення формують своєрідну систему, набувають неповторного емоційно-

експресивного забарвлення. Отже, ідіолект часто співвідносять з ідіостилем. [71, с. 406]

Граматичні зміни, які вводила у свою поезію Йосано Акіко, навіть сьогодні змушують япономовних читачів задумуватися над значенням поезій. Особливості граматики полягають у наступному. Насамперед, це вживання форми «*рентайкей*» (словникової форми) для прикметників, замість звичної «*шюшікей*» – для позначення закінчення речення. Наприклад, вживання форми «*わかき*» («*вакакі*») замість «*わかし*» («*вакаші*») наприкінці вірша. Це форма, яка створює окличний ефект, замість традиційного для японських *танка* і *хайку* закінчення «*かな*» («*кана*»). [119, с. 183]

Прикладом може слугувати вірш, який ми вже розглядали в попередніх розділах:

ふえ おと ほっけきょう て まゆ  
 笛の音に法華経うつす手をとどめひそめし眉よまだうらわかき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 121)

«Звук флейти руку зупинив, що сутру Лотоса писала. Нахмурих брови він – такий ще молодий».

По-друге, це часті використання інверсії, особливо зміна порядку іменників. Наприклад, звичайний порядок слів вимагає казати: «春の宵» («*хару но йоі*» – «весняна ніч»), а поетеса використовує вислів «宵の春» («*йоі но хару*» – «нічна весна»). [119, с. 183] Отже, створюється досить несподіваний ефект:

むらさき ばこ よい はる かみ  
 紫にもみうらにほふみだれ篋をかくしわづらふ宵の春の神

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 8)

Пурпурний аромат  
 червоного шовку.  
 У скрині з одягом  
 так важко сховатись  
 богу нічної весни.

По-третє, трапляється досить двозначне використання сполучних часток. Наприклад, частка «を» («o») зазвичай поєднує дієслово з об'єктом, над яким виконується дія, але в одному з віршів поетеси «を» просто з'являється після іменникового словосполучення: «星の今を» («*хоші но іма о*» – «теперішня зірка») так, ніби після цього мало б бути дієслово. [119, с. 183] Прикладом слугує вже згаданий нами вірш:

よる ちょう つ ほし いま げかい ひと びん  
 夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の鬢のほつれよ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 1)

«Стихає шепіт/ під покровом ночі./ Сьогодні зірка/ у світі людей/ з розпущеним волоссям».

Четвертою особливістю є вживання присвійної частки «の» («но»), яку поетеса використовує для приєднання дієприкметника чи прикметника до іменника, який він означає. Наприклад, дієприкметникова форма «揺らぎ» («*yuragi*» – «той, що хитається/розвивається») додається до іменника «そぞろ髪» («*sosorogami*» – «неслухняне волосся»), утворюючи фразу «揺らぎのそぞろ髪» («*yuragi no sosorogami*» – «неслухняне волосся, що розвивається»). [119, с. 183]

かた きょう がみ うしんじゃはる くも  
 肩おちて 経にゆらぎのそぞろ髪をとめ有心者春の雲こき

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 103)

З плеча упавши,  
 над сутрою схилилось  
 волосся неслухняне.  
 Дівча чуттєве,  
 хмар весняних подих.

Наступною, п'ятою, особливістю граматики «Скуйовдженого волосся» є те, що поетеса вживає частку «な» («на») після наказового способу. [119, с. 183]

うた だれ の はな あか いな はるつみ こ  
 歌にきけな誰れ野の花に紅き否むおもむきあるかな春罪もつ子

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 2)

У віршів запитайте,  
хто квітам у полі  
квітнути не дасть червоним?  
Така чарівна дівчина,  
чий гріх кохання навесні.

Останньою, шостою, особливістю є пропуск часток, особливо прийменників, де це можливо. Така особливість з'являється майже в усіх віршах збірки. [119, с. 183] Так, прикладом може слугувати вірш, у якому відбувається перерахунок спогадів поетеси, які не пов'язуються жодними сполучниками; у ньому також відсутній перед дієсловом сполучник «を» («o»), що вказує на дію над предметом:

つきよはすきみうた  
月の夜の蓮のおばしま君うつくしうら葉の御歌わすれはせずよ

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 175)

У сяйві місячному  
лотос на перилах  
і твою вроду, і твої вірші  
на листі лотоса  
ніколи не забуду.

(Вірш до Ямакава Томіко)

Варто зазначити, що принаймні перші три граматичні трансформації поетеса запозичила в поетів *хайкай* (*танки* комічного змісту) епохи Токугава (1603–1868). Можливо, що нестандартне вживання частки «*o*» було особистим винайденням поетеси, хоча такі приклади зрідка зустрічалися й раніше. [119, с. 183]

Грамматика – не єдине, що створює труднощі для інтерпретації поезій Йосано Акіко. Інколи сама *концепція вірша* викликає запитання. Розшифрування історії, яка лежить в основі створення вірша, стає головним завданням під час читання збірки. Труднощі полягають у тому, що деякі вірші були написані авторкою у її листах, тому *вирвані з контексту* вони стають важкими для розуміння. Інша ситуація, коли декілька віршів були надруковані в журналі один за одним і об'єднані тематично, доповнюючи та розкриваючи водночас зміст

один одного. Однак, для збірки «Скуйовджене волосся» було обрано лише один із віршів, тому його ставало важче зрозуміти. Так, як приклад можна навести цей вірш:

その友はもだえのはてに歌を見ぬわれを召す神きぬ薄黒き

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 292)

Казала подруга, що  
на краю страждань  
поезію знайшла:  
«Мене до себе бог покликав.  
Він носить чорний шовк».

Бог, що носить чорний шовк – складний образ, який роз’яснювався в наступному вірші:

きぬ黒き神のその名を死といへり都の春の風つらきつらき

[119, с. 186]

У шовку чорнім бог,  
якому «Смерть» ім’я.  
Жорсткий, такий жорсткий  
той вітер весняний,  
що в старій столиці віє.

У цьому вірші стає зрозумілим, що це за «бог, що носить чорний шовк». Проте, залишається незрозумілим про кого вірш написаний. Крім того, японське слово «友» («*томо*» – «друг/подруга») не дає інформації про стать персонажа, про якого йдеться. «Та подруга» – молода японська поетеса Ямакава Томіко. У 1901 році її батько змусив її вийти заміж проти її волі. Дівчина почувалася надзвичайно нещасною. Тому в цих віршах Акіко висловлює жаль щодо неї і фактично повторює тему смерті, яка з’являється у віршах Томіко в цей період. В одному з них вона каже, що «продовжуватиме існувати навіть, якщо помре», оскільки залишаться її вірші. Саме в цей сумний для себе час Ямакава Томіко створила більше віршів, ніж за всю свою творчість. Це й підкреслено Акіко у фразі: «на краю страждань поезію знайшла».

Варто зазначити, що доля Ямакава Томіко таки виявилася нещасливою. Вона вийшла заміж у квітні 1901 року, але її чоловік, Ямакава Томешічіро, який поборов сухоти ще до одруження, зіткнувся з рецидивом хвороби й помер у кінці 1902 року. Томіко вступила в Токійський жіночий коледж після смерті чоловіка, була активним членом угруповання «Нова поезія», а також була співавтором збірки «Плащ кохання» (1906 р.) разом із Йосано Акіко та Масуда Масако. Проте, життя її було коротким. Вона заразилася хворобою, доглядаючи за чоловіком, і померла в 1909 році у віці двадцяти дев'яти років. [119, с. 150]

Ще однією складністю є *біографічний підтекст* багатьох віршів. Біографічні факти, які були відомі Акіко, Теккану та невеликому колу їхніх друзів, проте невідомі звичайному читачу, створюють окрему перепону на шляху розуміння поезій. Яскравим прикладом цього є такий вірш:

ほし<sup>ほし</sup>こ<sup>こ</sup>の子のあまりによわし<sup>たもと</sup>袂あげて魔<sup>ま</sup>にも鬼<sup>おに</sup>にも勝<sup>か</sup>たむと云<sup>い</sup>へな

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 190)

Дитя зорі,

занадто ти слабке.

Рукава засукавши, скажи:

«Ні демону, ні дияволу

Не здолати мене».

Навряд чи читачу зрозуміло про кого й що саме йдеться у вірші, якщо біографічний підтекст не роз'яснений. «Дітьми зірок» Йосано Акіко називала своїх молодих колег-поетів угруповання «Вранішня зірка» («*Мьоджьо*»). У цьому ж конкретному випадку йдеться про поетесу Ямакава Томіко, яку батько віддавав заміж проти її волі. Поетеса в розпачі писала про «бога смерті», який «кличе її до себе». Саме тому в цьому вірші Акіко закликає подругу, «рукава засукавши», сказати: «Ні демону, ні дияволу не здолати мене». Тобто, стійко перенести всі удари, які завдає життя.

Ще однією великою проблемою для розуміння віршів є *вживання своєрідних «псевдонімів» та прізвиськ*, які поетеса використовувала у своїх віршах, приховуючи у такий спосіб особу, про яку йшлося, або створюючи певний складний образ. У попередніх розділах уже йшлося про використання

поетесою слова «神» («*ками*» – «бог») при створенні образу коханого, а також використання прізвиськ, які дав поетесам Їосано Текканом, і які часто з’являються у віршах поетеси: «白百合» («*шіраюрі*» – «біла лілея») – Ямакава Томіко, «白萩» («*шірахаті*» – «білий кущ хагі») – Їосано Акіко, та «白梅» – («*шірауме*» – «біла слива») – поетеса Масуда Масако (1880–1946). Прикладом може слугувати цей вірш:

ふさひ<sup>し</sup>知らぬ<sup>にひびと</sup>新婦<sup>はぎ</sup>かざす<sup>こよい</sup>しら萩<sup>かみ</sup>に<sup>かたゑ</sup>今宵の神のそと片笑みし

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 62)

Розгублена наречена

в прикрасах

із квітів хагі.

Усміхнений вечірній бог

стоїть надворі.

«Вечірній бог» – образ коханого чоловіка, тоді як «квіти хагі», у цьому випадку не уособлюють саму поетеса, проте натякають на неї, оскільки саме з цими квітами поетесу асоціював її коханий – Їосано Теккан.

*Символізм* – це ще один чинник, який ускладнює розуміння віршів Їосано Акіко. Поетеса створювала глибокі за значенням поезії, у яких символіка займала провідне місце. Так, наприклад, символіка-кольору використана поетесою в цьому вірші:

わが<sup>はる</sup>春の<sup>はたちすがた</sup>二十姿<sup>うち</sup>と<sup>み</sup>打ぞ<sup>ぬ</sup>見ぬ<sup>そこ</sup>底<sup>いろぼたん</sup>くれなみのうす色牡丹

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 134)

На двадцяті весну

свого життя

такою я була.

Бліда півонія –

багряна вглибині.

Поетеса використовує «бліду півонію» як символ чистоти й невинності молодою дівчини. Проте, такою є лише її зовнішність, тоді як багрянний колір символізує кохання та пристрасть, яка вирує в молодій душі.

Трудність для розуміння та інтерпретації віршів Йосано Акіко становить також *проблема з визначенням статі дійових осіб, або взагалі, особи як такої*. Це пов'язано з таким явищем, як еліпсис. Еліпсис – це явище мовлення: вияв мовної економії або стилістична фігура, що ґрунтується на вилученні з речення структурно необхідного компонента для надання тексту більшої виразності, динамічності, уникнення повторів. [94, с. 150] Еліпсис підмета – це характерна риса японського речення. З огляду на це, а також на коротку форму вірша – *танка* (5-7-5-7-7), що лише сприяє застосуванню цієї стилістичної фігури, можемо зробити висновок, що проблеми з інтерпретацією віршів за таких умов дійсно виникають. Яскравим прикладом може слугувати такий вірш:

ほの<sup>み</sup>見しは<sup>なら</sup>奈良のはづれの<sup>わかばやど</sup>若葉宿うすまゆずみのなつかしかりし

(зі збірки «Скуйовджене волосся», № 134)

Ледь видно  
на околицях Нара,  
в готелі, що в листі молодім,  
тонко наведені брови –  
щастя бачити знову.

Читач, ознайомившись із цим віршем може зрозуміти лише, що одна людина побачила іншу і зраділа цьому. Причому побачила не вперше, оскільки вжите слово «なつかしい» («*нацукашій*») – «милий, дорогий серцю», зокрема спогад). Всі інші обставини вірша – це цілковита справа фантазії читача, оскільки ми не можемо сказати нічого точного навіть про статі дійових осіб.

Так, японський дослідник Сатаке Кадзухіко вважає, що мовець у цьому вірші – це дівчинка епохи Едо, яка помітила привабливого чоловіка. На той час серед аристократичних осіб чоловіків було заведено голити брови та малювати нові вище, на чолі. Отже, це сценка замилювання молодої простої дівчини чоловіком-аристократом. У той самий час, дослідниця Іцумі Кумі, вважає, що це опис жіночого макіяжу. Мовець, на її думку, це подорожній, що пригадує обличчя прекрасної дівчини, яку побачив. Єдине в чому сходяться коментатори



у своїх трактуваннях – це те, що люди, описані у вірші, протилежної статі. [119, с. 240]

Дослідниця Дж. Бейчман заперечує такі трактування і вказує на те, що в одному зі своїх щоденників Йосано Акіко зробила короткі коментарі до деяких віршів, зокрема й до цього. Поетеса вказала, що передісторія створення цього вірша відбулася в Кусугаяма. Там вона побачила одного з танцівників *бугаку* (традиційної японської музично-танцювальної вистави), що мав при собі червоне віяло та традиційний дзвіночок із фіолетовими стрічками. Вона також задивилася на намальовані брови – «まゆずみ» («маюдзумі» – «намальовані тушшю брови»), які вже бачила до того, і «вдруге відчула сум, розстаючись із ними». Водночас поетеса не зазначила стать людини, якою захоплювалася. [119, с. 240]

Дж. Бейчман вказує також на той факт, що в храмі Касуга Тайшя в Нарі й зараз є традиція виконання ритуального танку «*кагура*» дівчатами «*міканко*», які служать у храмі. Дівчата дійсно використовують саме такий макіяж, який описала поетеса в цьому вірші. Отже, можна сказати, що йдеться про враження дівчини від дівчини-танцівниці, у якій лірична героїня бачить уособлення прекрасного. Цікаво, що вірш поетеси відрізняється від коментаря тим, що в ньому йдеться про радість ще однієї зустрічі, тоді як у коментарі Акіко наголос робиться на смутку, що знову доводиться розставатися з чарівним образом. [119, с. 240]

Отже, можемо зробити висновок, що основна проблема інтерпретації віршів Йосано Акіко полягає у двох чинниках: особливостях *граматики* та *значення*. Граматика становить окремий аспект, який формує особливу, притаманну лише Йосано Акіко мову. Щодо інтерпретації значення, то основними перепонами на шляху до розуміння поезій є: випадки *відірваності від контексту*, тобто відірваності від інших віршів, з якими спочатку друкувалася поезія; складний *біографічний підтекст*, який не був відомий читачам; *вживання прізвиськ*, створених як самою поетесою, так і її оточенням; *символізм* та *опускання дійових осіб*. Всі ці особливості формують унікальний ідіолект

поетеси. Можна з впевненістю сказати, що її поезії були розраховані на інтелектуального читача. Оскільки освіченість поетеси, давала їй змогу створювати досить складну, нетривіальну поезію, яка вимагала інтелектуальної підготовки. Причому подальші збірки поетеси, які з'явилися вже після виходу «Скуйовдженого волосся», лише продовжили цю тенденцію.

### Висновки до розділу III

Розділ III присвячено дослідженню новаторства Йосано Акіко у традиційній японській поезії жанру *танка*. Докладно проаналізувавши поезії дебютної збірки поетеси «*Мідаретамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.), ми зробили такі висновки:

1. Дебютна збірка Йосано Акіко з'явилася у розпал дискусії про доцільність оголеної натури в живописі (裸体画論争 – «*ратайка ронсо*»). Вона стала справжньою літературною сенсацією, а також, фактично, – однією з центральних робіт японського романтизму. Йосано Акіко кинула виклик суспільній моралі. Вона свідомо порушила традиційний японський поетичний канон, прагнучи зламати застаріле уявлення про місце жінки в японському суспільстві і створити образ вільної жінки сучасного світу.

2. Збірка «Скуйовджене волосся» містить порівняно невелику кількість еротичних образів, проте їх було досить, щоб сколихнути консервативне японське суспільство початку ХХ ст. Більшість таких образів були пов'язані з зображенням жіночого тіла, для якого Акіко використовувала такі лексеми: 「うなじ」 («*унаджі*» – зашийок, потилиця), 「肌」 («*хада*» – шкіра), 「口/唇」 («*кучі / кучібіру*» – уста), 「髪」 («*камі*» – волосся), 「乳房」 («*чібуса*» – груди), 「手」 («*те*» – рука), 「足」 («*аші*» – нога), 「爪先」 («*цумасакі*» – кінчики пальців ніг), 「眉」 («*маю*» – брови), 「肩」 («*ката*» – плече), 「胸」 («*муне*» – груди). Джерелами натхнення Йосано Акіко були мистецькі твори її сучасників, поетів токійської «Спілки нової поезії», художників спілки «Білий кінь», а також майстрів живопису Західної Європи епохи Відродження, зокрема Тиціана.

3. Боротьбу за свободу індивідуальності, якої прагнули письменники романтичної течії, Йосано Акіко ототожнювала з боротьбою за свободу жінки в японському суспільстві. На її думку, жінка мала наблизитися до чоловіка в усьому, зокрема в можливості висловлювати свої почуття. Поетеса почала цей процес із себе. Її кохання стало основним поштовхом до активної творчості. Саме

свіжість і відвертість почуттів у її поезіях зробили її неймовірно популярною. Акіко писала про те, про що не наважувалися говорити вголос – взаємини між чоловіком і жінкою, пристрасть першого почуття, яка не залишає байдужою жодну людину.

4. Уже в дебютній збірці Йосано Акіко присутні риси, характерні для європейського романтизму: увага до фольклорного матеріалу, ідеалізм та містичність, що виявлялася у нерозривному зв'язку людини і природи. Найголовніший романтичний образ збірки «Скуйовджене волосся» – «країна весни». Це ідеальне місце існування духовної сутності в усьому живому, де діють свої божественні закони творення: відбуваються постійні перетворення неживих предметів на живі, перехід однієї субстанції в іншу. Ніщо не вмирає, все лишається вічно молодим. Образ «країни весни» – яскраве романтичне тло для більшості поезій збірки, місце вічної молодості і єдності земного й небесного, людського й божественного. Саме тут поетеса поселила свою ліричну героїню та її коханого.

5. Образ ліричної героїні збірки майже повністю збігається з постаттю поетеси, а велика частина віршів є автобіографічними, що характерно для творчості поетів романтичної школи. Отже, здебільшого ліричною героїнею збірки Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» є молода дівчина, що пізнала своє перше кохання. Три із шести розділів збірки («*Човен з квітів лотоса*», «*Біла лілея*» та «*Двадцятирічна дружина*») є майже повністю автобіографічними: у них описуються події з життя поетеси. Ще два розділи («*Пурпурово-фіолетовий*», «*Весняне серце*») мають виражені містично-фантастичні мотиви, характерні для романтизму, у них з'являється унікальний романтичний образ – «країна весни». Розділ «*Танцівниця*» присвячений зображенню реалістичного образу юної танцівниці з кварталу Гіон в Кіото, її повсякденного життя, а також захоплення її вродою та мистецтвом танцю.

6. Три основні персонажі збірки – це лірична героїня, яка уособлює саму поетесу, «біла лілея» – образ молодого поетеси Ямакава Томіко, а також образ коханого ліричної героїні, який переймає риси поета Йосано Теккана. Інші

персонажі, що з'являються в поезії Акіко – це, за невеликим винятком, абстрактні герої. Серед них велике різноманіття: боги й богині кохання («*коі но камігамі*»), купідони («*варава*»), художники («*едакумі, еші*»), поети («*шідзін*»), вчитель («*ші*»), молода дівчина («*отоме*»), закохана жінка, куртизанки епохи Хейан, молоді буддійські ченці, молоді гейші («*майхіме*») та навіть музичний інструмент – кото, голуби і трави.

7. Ідіостиль поетеси породжує проблему інтерпретації віршів Йосано Акіко, яка полягає у двох чинниках: особливостях *граматики* та *семантики*. Граматика становить окремий аспект, який формує особливу, притаманну лише Йосано Акіко мову. Щодо інтерпретації значення, то основними перепонами на шляху до розуміння поезій є: випадки *відірваності від контексту*, тобто відірваності від інших віршів, з якими спочатку друкувалася поезія; складний *біографічний підтекст*, який не був відомий читачам; *вживання прізвиськ*, створених як самою поетесою, так і її оточенням; *символізм* та *опускання дійових осіб*. Всі ці особливості формують унікальний ідіолект поетеси. Можна з впевненістю сказати, що її поезії були призначені для освіченого читача.

## ВИСНОВКИ

У процесі дослідження було встановлено виняткову важливість ролі поетеси Йосано Акіко в реформуванні класичного японського поетичного жанру *танка* наприкінці XIX – на початку XX ст. Її творчість також нерозривно пов'язана з японською романтичною течією, яка перебувала на той час у своєму розквіті. Передумовою появи постаті, подібної до Йосано Акіко в японській літературі стала революція Мейджі (1868 р.), після якої консервативне японське суспільство перебувало в процесі переосмислення всіх своїх сформованих століттями культурних засад.

Зміни стосувалися всіх рівнів людського життя, зокрема і становища та ролі жінки в японському суспільстві. Особливо важливим був поступовий перегляд традиційного принципу у вихованні дівчат, згідно з яким жінка, насамперед, мусила бути «гарною дружиною й мудрою матір'ю» – «*рьосай-кенбо*». Йдеться про права жінок на освіту, залученість до суспільних процесів, зокрема й до літературної творчості. Вже після закінчення російсько-японської війни у 1904 році країна знову почала повертатися до патріархального устрою та консервативного виховання жінки, проте період послаблення цих тенденцій став основою для появи яскравих жіночих постатей у японській літературі.

Щодо романтичної течії в японській літературі, то причиною її появи можна вважати поступове розчарування японського суспільства у надіях на суспільні зміни. Японський романтизм має на меті пошук нових ідеалів, надання більшої ваги людській особистості та індивідуалізму. Цікавою рисою, яка відрізняє романтизм у японській літературі від європейського романтизму, є майже повна відсутність трагічного сприйняття дійсності. Великий вплив на романтичну течію в Японії мало християнство, яке проповідувало гуманізм, орієнтувалося на внутрішній світ особистості та надавало великого значення духовному життю людини. Основними темами течії були кохання та природа.

Творчість Йосано Акіко стала своєрідним маніфестом романтичної школи, оскільки втілювала всі головні ідеї японських романтиків. Образ ліричної героїні Акіко – це образ молодої жінки, якій вдалося позбавитися всіх нав'язаних

соціумом конфуціанських умовностей. Вона відкрито говорить про свої почуття, про кохання та пристрасть, які вирують у її душі. Окрім того, Йосано Акіко створила образ «країни весни» – ідеального місця, у якому молодість є вічною. Там діють свої закони: існуванні духовної сутності в усьому матеріальному, а також відбуваються постійні процеси перетворення неживих предметів на живі. У цій країні поетеса поселила свою ліричну героїню та її коханого. Тут, на відміну від реального світу, молода жінка може вільно виявляти свої почуття, що було недопустимо для японського суспільства того часу.

Варто зазначити, що саме дебютна збірка «*Мідаретамі*» («Скуйовджене волосся», 1901 р.) створила передумови для подальшого відродження та оновлення жанру *танка* завдяки індивідуалізму та експресивності, які поетеса привнесла в традиційну японську поезію. Поетеса створювала досить відверті еротичні образи, які йшли в розріз із нормами моралі консервативного японського суспільства. Це відбувалося насамперед тому, що вони були створені жінкою. Проте, саме завдяки цій відвертості поетесі вдалося завоювати серця молоді.

У процесі дослідження ми проаналізували стан жанру *танка* наприкінці XIX – на початку XX ст. та творчість провідних поетів епохи. Основними тенденціями в його розвитку є оновлення тем, перехід до сучасної розмовної японської мови та індивідуалізм. Попри те, що сучасники Акіко вважали твори поетеси короткою формою віршів *шінтайші* («вірші нового стилю»), ми все ж можемо стверджувати, що вони належать саме до традиційного японського жанру *танка* (5-7-5-7-7), оскільки поетеса практично ніколи не відходить від встановленої традиційної кількості складів.

Йосано Акіко у 1900 році приєдналася до токійської «Спілки нової поезії», й це, переважно, визначило напрям та естетику її подальшої творчості. «*Шінішія*» («Спілка нової поезії») під керівництвом Йосано Теккана (1873–1935) проголосила свої ідеали поетичної творчості, у яких зазначала, що поети не повинні брати за зразок твори письменників минулого, а шукати свій власний шлях у творчості; що ними підтримується створення будь-якої цікавої за змістом

та гармонійної за формою поезії; що вірші не повинні писатися задля слави, а задля насолоди красою поезії. Важливим пунктом маніфесту є неприйняття нерівноправності стосунків між членами спілки. Ці принципи лягли в основу романтичної жіночої поезії Йосано Акіко.

У ході роботи ми докладно проаналізували зв'язок творчості Йосано Акіко з японською поетичною традицією. Варто зазначити, що поетеса дотримувалася неперервності з традиційною естетичною концепцією «юген» – «таємничою красою», «незбагненою привабливістю». *Юген* (幽玄 – «таємничість», «таємнича краса», «незбагненна привабливість») – естетична категорія, що прийшла з Китаю й належить до буддійської філософії. У Буддизмі вона означає «одвічну істину буття», «потаємну суть речей». У творчості Акіко ця концепція виявлялася у свідомому нехтуванні загальноприйнятими правилами синтаксису й частому опусканні слів, що надавало їй поезіям таємничості та глибини, даючи волю фантазії читача. За звичайними речами Акіко часто приховувала неземну сутність. Активно застосовуючи естетичну категорію *юген* у своїй поезії й утримуючи в такий спосіб міцний зв'язок із класичною поетичною традицією японської літератури, поетесі вдавалося легко «достукатися» до почуттів та образів, міцно вкорінених у свідомості японського народу. Їх вміле поєднання із новими західними мотивами, створювало дуже яскраві враження в читачів.

Йосано Акіко також не нехтувала використанням традиційно прийнятих японським поетичним каноном тем та традиційних японських поетичних прийомів. Проте, вона повністю уникала тих із них, яким була притаманна клішованість. Йдеться про повну відмову від вживання *макура-котоба* (枕詞 – усталених традиційних епітетів). На використання *джьо-котоба* (序言葉 – розгорнутих епітетів, метафор чи порівнянь, «риторичних прикрас»), *каке-котоба* (掛詞 – гри слів на основі омонімії чи полісемії) та *енго* (縁語 – асоціативних слів-образів, лексики одного асоціативного ряду) можна натрапити рідко. І лише такі класичні поетичні прийоми, як «*кіто*» (季語 – «сезонні слова»), *ута-макура* (歌枕 – традиційні топоніми-зачини), *хонкадори* (本歌取り –



ремінісценція, алюзія на вірш іншого поета) або *хондзецу* (本説 – «початкове оповідання», алюзія на відомий прозовий твір) застосовувалися Акіко постійно.

У збірці «Скуйовджене волосся» Йосано Акіко колір та його символізм мали надзвичайно важливе значення. У 399-ти віршах збірки 111 разів вживаються лексеми на позначення кольору. Найважливішими є три з них: білий (白 – «*широ*»), червоний (紅 – «*бені/ака*») та фіолетовий (紫 – «*мурасакі*»). Білий колір (白 – «*широ*») найчастіше з'являється в поезіях і символізує чистоту та непорочність, тоді як червоний (紅 – «*бені/ака*») та фіолетовий (紫 – «*мурасакі*») – «кохання». Червоний колір та його відтінки є символами закоханості та пристрасті, а фіолетовий колір – зрілого та усвідомленого почуття.

Ці символи – боротьба між пристрастями людської душі та її непорочністю. Цю одвічну боротьбу Йосано Акіко вдалося зобразити особливо яскраво. Варто зазначити, що поетесі вдалося поєднувати традиційну японську та західну семантику кольорів. Окрім трьох основних кольорів, ми також докладно розглянули вживання в поезії Акіко інших лексем-кольорів: чорного (黒 – «*куро*») та зеленого (緑 – «*мідорі*»), які переважно також мають символічне значення. Зокрема, чорний колір у віршаї поетеси часто набуває, нового для японської культури європейського змісту – жалоби, тоді як зелений колір часто символізує «байдужість».

Велике значення у творчості Йосано Акіко має роман Мурасакі Шікібу «Повість про принца Генджі». Його вплив простежується впродовж усього творчого шляху Йосано Акіко. У ході дослідження ми віднайшли декілька алюзій на роман у дебютній збірці Акіко «Скуйовджене волосся», зокрема образ «ягнятка», який з'являється в трьох віршах збірки. Нам вдалося проілюструвати буддійсько-християнське походження образу. Окрім того, Йосано Акіко активно використовувала характерні для роману лексичні одиниці з метою створення квазіісторичного тла, подібного до епохи написання роману. У віршах поетеси з'являються також поняття, що відносяться до часу написання роману:

імператорський двір, фрейліни, назви традиційних розваг, музичні інструменти тощо.

Ще одне важливе місце в збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» відведено релігії. Ми докладно проаналізували походження релігійних мотивів у дебютній збірці поетеси й дійшли висновку, що вони яскраво демонструють ті процеси, які відбувалися в японській культурі та суспільстві після революції Мейджі. Поряд із такими традиційними для Японії релігіями, як буддизм та синтоїзм, з'являється характерна для Заходу християнська традиція, а разом із засвоєнням історії розвитку західної думки розвивається цікавість до античних образів.

Так, у збірці «Скуйовджене волосся» Йосано Акіко звертається до християнської концепції «гріха». Це пов'язано з тим, що поетеса ставить перед собою одвічне питання про невідворотність людської долі. Вірячи в те, що нещаслива доля людини не може бути велінням милосердного Бога, поетеса створює також образи сил, які протидіють Богу. Окрім того, ми можемо стверджувати про появу в поезіях Йосано Акіко унікальних образів на основі синтезу буддійських та християнських релігійних мотивів. Йдеться про образ «ягнятка, що заблукало», джерела появи якого ми докладно розглянули в нашому дослідженні.

Естетика журналу «Вранішня зірка» («*Мьоджьо*») під керівництвом поета Йосано Теккана, майбутнього чоловіка поетеси, створила підґрунтя для появи античних образів у творчості поетеси. Так, у збірці «Скуйовджене волосся» з'являється образ маленького хлопчика з золотими крилами – «купідона», а також образ «дітей зорі» – дітей богині Венери – молодих поетів «Спілки нової поезії». Окрім того, саме завдяки журналу «Вранішня зірка» ми можемо говорити про вплив західного живопису на поезію поетеси. Йдеться про митців епохи Відродження, зокрема Тиціана (бл. 1480–1576).

Знаковою є наявність у поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся» численних буддійських та синтоїстських образів. Зокрема, образ молодого буддійського ченця, завдяки якому поетеса демонструє конфлікт між

мораллю та обов'язками, які накладає релігія, та людськими почуттями персонажа. Варто зазначити, що образ «молодого буддійського ченця» виник під впливом образу юного Йосано Теккана, який мав буддійський сан, а також елементів картини світу маленького провінційного містечка, у якому зростала поетеса. У збірці присутня велика кількість буддійських реалій та термінів, згадуються численні буддійські святині.

Щодо синтоїстських мотивів, то в дебютній збірці поетеси наявна лексика зі священного тексту синтоїзму – «Записів давніх діянь» («Коджікі», 712 р.). Нам також вдалося простежити численні використання поетесою анімістичних елементів: одухотворення неживого. Можемо також говорити про наявність характерного для синтоїзму еротизму.

Докладно проаналізувавши поезії дебютної збірки поетеси, ми дійшли висновків щодо визначної ролі поетеси в оновленні традиційного японського поетичного жанру *танка*. Це пов'язано з оригінальним підходом поетеси до поетичної творчості. Так, дебютна збірка Йосано Акіко була опублікована в розпал дискусії про доцільність оголеної натури в живописі (裸体画論争 – «*ратайка ронсо*») і часто критикувалася за незрозумілість поезій та надмірний еротизм. Проте, поетеса свідомо кидала виклик консервативному японському суспільству. Вона ототожнювала боротьбу за свободу індивідуальності, якої прагнули письменники романтичної школи, з боротьбою за свободу жінки. На думку Йосано Акіко, жінка мала наблизитися до чоловіка в усьому, зокрема в можливості висловлювати свої почуття. Вона писала, що «... якщо жінки не проявлять себе, то ніколи не зможуть бути рівними чоловікам». І розпочала свою боротьбу поетеса саме з публікації своєї дебютної збірки.

У збірці «Скуйовджене волосся» присутня зовсім невелика кількість еротичних образів. Однак, навіть їх вистачило для неабиякого суспільного резонансу. Більшість еротичних образів збірки ґрунтуються на зображенні жіночого тіла. Ми докладно проаналізували джерела їхнього походження й можемо стверджувати, що натхненням Йосано Акіко слугували твори її сучасників, зокрема поетів Шімадзакі Тосона (1872–1843) та Ішікава Такубоку

(1886–1912), поетів «Спілки нової поезії», художників спілки «Білий кінь», а також майстрів живопису Заходу.

У дебютній збірці Йосано Акіко присутні такі характерні для європейського романтизму риси, як увага до фольклорного матеріалу, ідеалізм та містичність, яка полягає в зображенні нерозривного зв'язку людини і природи. Найголовнішим романтичним образом збірки «Скуйовджене волосся», як ми вже зазначили, є «країна весни». Окрім того, образ ліричної героїні збірки майже повністю збігається з постаттю поетеси, а велика частина віршів є автобіографічними – це ще одна яскрава риса, що демонструє належність творчості Акіко до романтичної течії. Три із шести розділів збірки («*Човен з квітів лотоса*», «*Біла лілея*» та «*Двадцятирічна дружина*») є майже повністю автобіографічними. Ще два розділи («*Пурпурово-фіолетовий*», «*Весняне серце*») мають характерні для романтизму містично-фантастичні мотиви. Розділ «*Танцівниця*» присвячений реалістичному зображенню життя юної танцівниці з кварталу Гіон у Кіото.

Розглянувши систему персонажів збірки, ми можемо зробити висновок про наявність трьох основних: лірична героїня, в основі образу якої лежить образ самої поетеси; дівчина, яку називають «білою лілеєю», – образ молоді поетеси Ямакава Томіко (1879–1909); образ коханого ліричної героїні, що уособлює Йосано Теккана. Коханий поетеси з'являється в збірці також в образі поета («*шидзін*»), вчителя («*ші*») та буддійського ченця. Решта персонажів – це яскрава палітра абстрактних героїв. Серед них – боги й богині кохання («*кої но камігамі*»), купідони («*варава*»), художники («*едакумі, еші*»), молоді дівчата («*отоме*»), закохані жінки, куртизанки епохи Хейан та молоді гейші («*майхіме*»), а також музичний інструмент – кото, голуби і трави.

Окремої уваги вартий ідіостиль поетеси. Ми розглянули проблему інтерпретації віршів Йосано Акіко, яка полягає у двох чинниках: особливостях *граматики* та *семантики*. Як ми вже зазначали, Йосано Акіко вводила у свою поезію граматичні зміни, які змушують навіть япономовних читачів

здумуватися над значенням її поезій. Проте, саме вони формують особливу, притаманну лише Йосано Акіко мову.

Щодо інтерпретації значення, то основними проблемами в розумінні віршів поетеси є: випадки *відірваності від контексту*, оскільки майже завжди вірші, поряд із якими першопочатково була надрукована конкретна поезія, відсутні в збірнику «Скуйовджене волосся»; складний *біографічний підтекст*, який не був відомий читачам; *вживання прізвиськ*, створених як самою поетесою, так і її оточенням; *символізм* та *опускання дійових осіб*. Всі ці елементи формують ідіолект поетеси. Окрім того, зважаючи на освіченість та начитаність поетеси, можна з впевненістю говорити про те, що її вірші були призначені для освіченого читача.

Отже, у процесі нашого дослідження ми охарактеризували основні тенденції жіночої поетичної творчості в період із XIII – до кінця XIX ст. та роль жінки в японській літературі, а також осмислили феномен Йосано Акіко як революціонерки японської поезії та розглянули основні етапи її становлення як поетеси. Окрім того, ми проаналізували становище традиційного поетичного жанру *танка* в кінці XIX – на початку XX ст. та досягнення «Спілки нової поезії» в реформуванні та оновленні жанру. Ми також розглянули історію зародження, становлення, естетичне підґрунтя японського романтизму та місце творчості поетеси в цій літературній течії. Нами було виявлено роль традиції в поетичній творчості Йосано Акіко та простежено аспекти, у яких японська поетична традиція дотримувалася. Також було встановлено основи новаторського підходу Йосано Акіко до поетичної творчості.

Матеріали, результати та висновки дисертації можуть бути використані для розробки курсу сучасної та новітньої японської літератури для проведення лекційних та семінарських занять. Результати дослідження можуть також використовуватися для написання підручників, посібників та антологій на зазначену тему. Ми вважаємо перспективними подальші дослідження пізнішої творчості Йосано Акіко, з метою відслідковування процесу еволюції стилю поетеси.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аністаренко Л. С., Бондаренко І. П. Словник японських літературознавчих термінів. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 208 с.
2. Антологія японської класичної поезії. Танка. Ренга (VIII–XV ст.). / Переклад з японської, коментарі, упорядкування, передмова І. Бондаренка. Київ: Факт, 2004. 912 с.
3. Багряные пионы. Шедевры поэзии танка «серебряного» века (конец XIX–начало XX вв.) / Пер. с яп., предисл. и коммент. А. А. Долина. СПб.: Гиперион, 2000. 382 с.
4. Бенедикт Р. Хризантема и меч / Модели японской культуры. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 256 с.
5. Большой японско-русский словарь: В 2-х томах / Под ред. Н. И. Конрада; С. В. Неверов и др. 2-е изд., испр. М.: Русский язык, Живой язык, 2000. 920 с.
6. Бондар О. І., Бондаренко І. П. Лінгвокраїнознавство Японії: Навчальний підручник. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 696 с.
7. Бондаренко І. П. Буддизм і японська поезія // *Східний світ*. НАН України, Інститут сходознавства ім. А. Кримського. Київ, 2008. № 2. С. 114–127.
8. Бондаренко І. П. Дзен-буддизм і японська поезія. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури*. т.1. Київ, 2015. С. 42–46.
9. Бондаренко І. П. Предметний світ японської класичної поезії (національний та універсальний аспекти) // *Орієнтальні студії в Україні : до ювілею Л.В. Матвєєвої : зб. наук. статей* / НАН України, Ін-т сходознавства ім. А. Ю. Кримського; [упоряд.: Мавріна О. С., Отрощенко І. В.; редкол.: Бубенок О. Б. та ін.]. Київ: Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, 2010. С. 58–76.
10. Бондаренко І. П. Розкоші і злидні японської поезії: японська класична поезія в контексті світової та української літератури. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 566 с.

- 11.Бондаренко І. П. Синтоїзм і японська поезія VI–VIII ст. // *Східний світ*. НАН України, Інститут сходознавства ім. А. Кримського. Київ, 2008. № 4. – С. 65–72.
- 12.Бондаренко І. П., Осадча Феррейра Ю. В. Японська література. Курс лекцій. Частина друга: період шьогунатів. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2015. 440 с.
- 13.Бондаренко І. П., Осадча Ю. В. Японська література. Курс лекцій. Частина перша: давній і класичний періоди. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2014. 350 с.
- 14.Бондаренко І. П., Осадча Феррейра Ю. В. Японська література. Курс лекцій. Частина третя: література новітнього періоду. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2016. 448 с.
- 15.Боронина І. А. Классический японский роман («Гэндзи моногатари» Мурасаки Сикибу). М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1981. 294 с.
- 16.Боронина І. А. Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII ст.). Москва, 1978. 373 с.
- 17.Бреславец Т. И. Литература модернизма в Японии. Владивосток: Дальнаука, 2007. 251 с.
- 18.Бреславец Т. И. Теория японского классического стиха. Владивосток, 1984. 116 с.
- 19.Васильева Е. Б. Проблемы культурной идентификации японцев в Эпоху Мэйдзи (1868–1912) глазами европейцев. *Известия Восточного института ДВГУ*. 2002. № 5. С. 49–63.
- 20.Васильева Е. Б. Сборник «Японцы о японцах» как источник по истории идентификации японцев в эпоху Мэйдзи. *Известия Восточного института ДВГУ*. 1998. № 5. С. 141–160.
- 21.Вознюк Г. А. Влияние романа Мурасаки Сикибу «Повесть о принце Гэндзи» на поэтическое наследие Ёсано Акико. *Новый университет*. № 3 (60). Йошкар-Ола, 2016. С. 22–26.



- 22.Вознюк Г. А. Вплив роману Мурасакі Шікібу «Генджі моногатарі» на поетичну спадщину Їосано Акіко. *Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку: Міжнародна науково-практична конференція*, м. Одеса, 29–30 січня 2016 року. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2016. С. 28–30.
- 23.Вознюк Г. А. Джерела походження персонажів збірки Їосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 4 (80). Київ, 2020. С. 183–187.
- 24.Вознюк Г. А. Еротизм у поезії Їосано Акіко. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Східні мови та літератури*. № 1 (22). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2016 р. С. 38–43.
- 25.Вознюк Г. А. Образ «країни весни» в збірці Їосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 12.1 (40). Київ, 2016. С. 298–301.
- 26.Вознюк Г. А. Особливості образу ліричної героїні збірки Їосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 3 (79). Київ, 2020. С. 135–138.
- 27.Вознюк Г. А. Особливості поетичного ідіостилю Їосано Акіко. *Молодий вчений*. № 2 (78). Київ, 2020. С. 155–159.
- 28.Вознюк Г. А. Романтична течія в японській літературі: естетичне підґрунтя і представники. Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Одеса, 27–28 березня 2020 року. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 27–31.
- 29.Вознюк Г. А. Сезонні слова «кіго» в поезії Їосано Акіко. *Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії* (м. Вінниця, 20–21 березня 2020 р.). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 19–23.
- 30.Вознюк Г. А. Символізм кольору в поетичній збірці Їосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук: Міжнародна науково-практична конференція*, м. Одеса, 27–28 листопада 2015 року. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 46–49.

- 31.Вознюк Г. А. Традиційні японські художньо-стилістичні прийоми в поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 7 (83). Київ, 2020. С. 57–63.
- 32.Вознюк Г. А. Фундаментальні засади поезики Йосано Акіко. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Вип. 14. Одеса: МГУ, 2015. С. 58–62.
- 33.Вознюк Г. А. Християнські мотиви в поетичній збірці Йосано Акіко «Скуйовджене волосся». *Молодий вчений*. № 9 (85). Київ, 2020. С. 37–40.
- 34.Вознюк Г. А. Японська жіноча поезія кін. XIX – поч. XX сторіччя. *Молодий вчений*. № 9 (36). Київ, 2016. С. 215–219.
- 35.Виноградова Н. А. Искусство Японии. М.: Изобразительное искусство, 1985. 176 с.
- 36.Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. 4-те вид., стереотип. Київ: Либідь, 2008. 488 с.
- 37.Гаєвська О. В. Гендерний аспект у творчості Йосано Акіко та Лесі Українки. *Вісник КУ. Сходознавство*. Київ, 2004. С. 38–40.
- 38.Гаєвська О. В. Ідея «творимого» буття у творчості Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Йосано Акіко / *Літературознавчі студії*. № 9. Київ, 2004. С. 37–48.
- 39.Гаєвська О. В. Літературний неоромантизм як парадигма нової образності / *Вісник КУ. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. № 14. К., 2003. С. 19–22.
- 40.Гаєвська О. В. Неоромантизм як естетико-літературно явище (до питання термінології) / *Літературознавчі студії*. № 3. Київ, 2003. С. 121–123.
- 41.Гаєвська О. В. Неоромантична образність у творчості жінок-письменниць Ольги Кобилянської, Лесі Українки та Йосано Акіко // *Наукові записки*. Випуск XIV. Тернопіль, 2004. С. 212–220.
- 42.Гаєвська О. В. Теорія неоромантизму у його зв'язках з натуралізмом, символізмом та романтизмом / *Вісник Ку. Сходознавство*. № 7. Київ, 2003. С. 55–59.

43. Гаєвська О. В. Типологія неоромантизму у творчості Йосано Акіко Лесі Українки та Уїли Кесер: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Київ, 2005. 19 с.
44. Григорьева Т. П. Синтоистская основа японской культуры / Синто — путь японских богов: Т. 1. Очерки по истории синто. СПб.: Гиперион, 2002. С. 509–543.
45. Григорьева Т. П. Японская литература XX века: размышления о традициях и современности. М.: Художественная литература, 1983. 302 с.
46. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 368 с.
47. Гришелева Л. Д. Театр современной Японии. М., «Искусство», 1977. 237 с.
48. Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры (конец XVI – начало XX века). М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986. 286 с.
49. Долин А. А. История новой японской поэзии в очерках и литературных портретах. В 4 томах. СПб.: Гиперион, 2007. URL: <http://ru-jp.org/dolin.htm> (дата звернення: 08.12.2020)
50. Долин А. А. Японский романтизм и становление новой поэзии. М.: Наука, 1978. 282 с.
51. Ермакова Л. М., Мещеряков А. Н. Растения и животные в японской поэзии. *Природа*, № 11. М.: 1988. С. 69–77.
52. Ёсано Акіко. Спутанные волосы. [пер. с яп. Е. Дьяконовой]. Москва, 2007. 320 с.
53. Жага кохання. Антологія японської жіночої поезії (IV–XX ст.). Передмова, переклад з японської та коментарі Івана Бондаренко. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. 550 с.
54. Збірка старих і нових японських пісень: Поетична антологія. (905–913 рр.) «Кокін-вака-сю» («Кокін-сю») / Передмова, переклад з японської та коментарі І. Бондаренка. Київ: Факт, 2006. 1280 с.

- 55.Иванова Г. Д. Мори Огай. М.: Наука, 1982. 246 с.
- 56.Иллюстрированная энциклопедия мировой живописи / Текст и состав. Е. В. Иванова. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. 600 с.
- 57.Йосано Акіко. Из збірки «Розплетена коса» / Федоришин М. С. / *Всесвіт*. 1988. № 6. URL: <http://ukrlife.org/main/minerva/akiko.htm> (дата звернення: 16.07.2020)
- 58.Клуб при Японском центре во Владовостоке: Беседы с Александром Долиным: женская поэзия Японии. URL: <http://www.jp-club.ru/?p=3154> (дата звернення: 21.11.2019)
- 59.Кин Д. Странники в веках: пер. с англ. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. 327 с.
- 60.Кин Дональд. Японская литература XVII – XIX столетий. / Пер. с англ. И. Л. Львовой, А. А. Долина, Т. Редько. М.: «Наука», 1978. 432 с.
- 61.Кирквуд К. П. Ренессанс в Японии. Культурный обзор семнадцатого столетия. / пер. с англ. под ред. и с предисл. В. Н. Горегляда. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. 303 с.
- 62.Классическа японская поэзия. Влюбленной хризантемы лепестки. Сто стихотворений ста поэтов/ Под ред. В. П. Бутромеева, В. В. Бутромеева. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 304 с.
- 63.Книга японских обыкновений / Сост. А. Н. Мещеряков. М.: Наталис, 1999. 399 с.
- 64.Комісаров К. Ю. Теоретична граматики японської мови. Том 1. Теоретичні засади граматики японської мови. Морфологія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 232 с.
- 65.Комісаров К. Ю. Теоретична граматики японської мови. Том 2. Синтаксис. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 296 с.
- 66.Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи / Н. И. Конрад. М.: Наука, 1966. 520 с.
- 67.Конрад Н. И. Литература и театр: избранные труды. М.: Наука, 1978. 462 с.

68. Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии. М.: Искусство, 1980. 144 с.
69. Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Репринт. изд. Автор послесл. Б. Л. Рифтин. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. 562 с.
70. Легенды и сказки древней Японии / пер. с яп. В. Марковой. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 512 с.
71. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. I / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. Київ: Академія, 2007. 608 с.
72. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. II / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. Київ: Академія, 2007. 624 с.
73. Маевский Е. В. Учебное пособие по старописьменному японскому языку (бунго). М.: Изд-во МГУ, 1991. 127 с.
74. Мещеряков А. Н. Визуализация императора Мэйдзи и формирование японской нации/ *Национализм в мировой истории*. М.: Наука, 2007. С. 529–557.
75. Мещеряков А. Н. Герои, творцы и хранители японской старины. М.: Наука, 1988. 233 с.
76. Мещеряков А. Н. Древняя Япония: культура и текст. М.: Наука, 1991. 223 с.
77. Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис, 2009. 736 с.
78. Мещеряков А. Н. Книга японских символов. Книга японских обыкновений. М.: Наталис, 2003. 556 с.
79. Мещеряков А. Н. Стать японцем: топография тела и его приключения. М.: Наталис, 2014. 432 с.
80. Мещеряков А. Н. Тело обнаженное и тело одетое: японский вариант. URL: <http://polit.ru/article/2011/01/13/mescheryakov/> (дата звернення: 26.08.2018)
81. Мещеряков А. Н. Terra Nipponica: Среда обитания и среда воображения. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2014. 424 с.

82. Мифы Древней Японии: Кодзики / Пер. со ст.-яп., предисл. и комент. Е. М. Пинус. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 256 с.
83. Мурасаки Сикибу. Дневник / Пер. с япон., предисл. и комм. А. М. Мещерякова. СПб.: Азбука, 2000. 160 с.
84. Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи. / Пер. с яп. Т. Л. Соколовой-Делюсиной. Москва, 2013. 1488 с.
85. Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи. Т.1. / Пер. с яп. Т. А. Соколовой-Делюсиной. СПб.: Гиперион, 2001. 752 с.
86. Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи. Т.2. / Пер. с яп. Т. А. Соколовой-Делюсиной. СПб.: Гиперион, 2001. 752 с.
87. Нагата Х. История философской мысли Японии: Пер. с яп./ общ. ред. и вступ. ст. Ю. Б. Козловского. М.: Прогресс, 1991. 416 с.
88. Нова збірка давніх та сучасних японських пісень: японська поетична антологія («Шінкокін-вака-шю», 1205 р.) / Передмова, переклад з японської та коментарі І. Бондаренка. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 832 с.
89. Петренко, Н. Ю. Социальная роль цвета костюма в средневековой японской литературе (на примере романа Мурасаки Сикибу «Повесть о Гэндзи») / Молодой ученый. 2017. № 23.1 (157.1) С. 33-36. URL: <https://moluch.ru/archive/157/44288/> (дата обращения: 17.12.2020).
90. Повесть о доме Тайра / Пер. со старояп. И. Львовой, А. Долина. СПб.: Азбука-классика, 2005. 768 с.
91. Пронников В. А., Ладанов И. Д. Японцы (этнопсихологические очерки). Издание 2-е, исправленное и дополненное. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1985. 348 с.
92. Рехо К. Романтическая школа: [Японская литература на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, Т. 8. 1994. С. 587-590.
93. Сайге. Горная хижина / Пер. В. Марковой. СПб: Кристалл, 1999. 415 с.

94. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2011. 844 с.
95. Синто – путь японских богов: В 2-х т. Т. 1. Очерки по истории синто. СПб.: Гиперион, 2002. 704 с.
96. Синто – путь японских богов: В 2-х т. Т. 2. Очерки по истории синто. СПб.: Гиперион, 2002. 496 с.
97. Синтоизм от А до Я. / Сост. И. Ю. Белкин. М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. 320 с.
98. Соволь, Кім. Ясний місяць / К. Соволь ; пер. І. Бондаренко. К.: Граніт-Т, 2008. 368 с.
99. Сулейманова А. М. Эволюция творчества Ёсано Акико в контексте развития японской романтической поэзии: автореф. дис. на получение науч. степени канд. филол наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья». Владивосток, 2004. 20 с.
100. Сурина М. О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. 3-е изд., с изменен. и доп. Ростов н/Д: Издательский центр «МарТ»; «Феникс», 2010. 152 с.
101. Фельдман-Конрад Н. И. Японско-русский учебный словарь иероглифов. Около 5000 иероглифов. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: «Русский язык», 1977. 680 с.
102. Хмель И. В. Киго в поэзии хайкай. URL: [http://www.iubip.ru/branch/donetsk/sotrud/miiy\\_nauka/miiy\\_nauka.html](http://www.iubip.ru/branch/donetsk/sotrud/miiy_nauka/miiy_nauka.html) (дата звернення: 14.06.2019)
103. Цветы под снегом. Японская классическая поэзия: [сборник] / пер. со старояпонского В. Н. Марковой. М.: АСТ: Астрель, 2010. 304 с.
104. Цветы ямабуки. Шедевры поэзии хайку «серебряного» века (конец XIX – начало XX века) / Пер. с яп. А. А. Долина. СПб.: Гиперион, 1999. 239 с.

105. Человек и мир в японской культуре: [сб. науч. статей / науч. ред. Григорьева Т. П.]. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. 280 с.
106. Шалагінов Б. Б. Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури XVIII – XIX століть. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 440 с.
107. Шевцова Г. Історія японської архітектури і мистецтва. К.: Грані-Т, 2011. 232 с.
108. Шедевры японской классической поэзии в переводах Александра Долина. М.: Эксмо, 2009. 656 с.
109. Шиманская А. С. Иерархия цвета в японской культуре // *Вестник МГЛУ. Философские и общенаучные проблемы познания культуры и творческой деятельности человека*. Выпуск 11. Серия Философия и культурология. М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2013. С. 222–232.
110. Шиманская А. С. Семантика красного цвета в культуре Японии // *Вестник МГЛУ. Страны Востока: язык, культура, литература*. Выпуск 22. Серия Языкознание. М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2013. С. 164–175.
111. Японська класична поезія / Передмова та переклад з яп. І. П. Бондаренка. Харків: Фоліо, 2007. 415 с.
112. Японская классическая поэзия Нового времени: конец XIX – первая половина XX в.: в переводах Александра Долина: [Антология] / Сост. А. А. Долин. М.: РГГУ, 2013. 386 с.
113. Японская поэзия Серебряного века: Танка. Хайку. Киндайси / в пер. А. А. Долина. СПб.: Азбука-классика, 2004. 494 с.
114. Японська література: Хрестоматія. Том I (VII – XIII ст.) / Упорядник: Бондаренко І. П., Осадча Ю. В. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурго, 2010. 562 с.
115. Японська література: Хрестоматія. Том II (XIV – XIX ст.) / Упорядник: Бондаренко І. П. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурго, 2011. 696 с.



116. Японська література: Хрестоматія. Том III (XIX – XX ст.)/ Упорядник: Бондаренко І. П., Осадча Ю. В. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурго, 2012. 536 с.
117. Asian Poets / edit. Rosemary M. Canfield Reisman. Ipswich: Salem Press, 2012. 252 p.
118. Brower, Robert H. Masaoka Shiki and Tanka Reform. // Donald H. Shively (ed.). Tradition and Modernization in Japanese Culture. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971. P. 379–418.
119. Beichman, Janine. Embracing the Firebird: Yosano Akiko and the Birth of the Female Voice in Modern Japanese Poetry. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. 338 p.
120. East Asian History / edit. Geremi R. Barme. Canberra: Australian University, 1995. 142 p.
121. Japanese concise dictionary. Munich: Berlitz, 2011. 672 p.
122. Karatani, Kojin. Origins of modern Japanese literature / transl. by Brett De Bary. London: Duke University Press, 1993. 220 p.
123. Keene, Donald. Dawn to the West: A History of Japanese Literature of Modern Era: Poetry, Drama, Criticism. New York: Columbia University Press, 1999. 688 p.
124. Keene, Donald. Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century. New York: Columbia University Press, 1999. 1265 p.
125. Kiguchi Junko. Japanese Women's Rights at the Meiji Era / 創価大学大学院紀要 [*Collection of articles of Soka University*] Tokyo: Soka University, 2005. P. 133–146.
126. Reichhold, Jane; Kobayashi, Machiko. A girl with tangled. San Bernardino: AHA Books, 2014. 236 p.
127. Shikibu, Murasaki. The Diary of Murasaki Shikibu. / *Diaries of Court Ladies of Old Japan*. translated by Annie Shepley Omori and Kochi Doi, with

- an introduction by Amy Lowell. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1920, pp. 69-145.  
URL: <http://digital.library.upenn.edu/women/omori/court/murasaki.html> (дата звернення: 16.12.2017)
128. Skord Waters, Virginia. Sex, Lies, and the Illustrated Scroll: The Dojoji Engi Emaki. *Monumenta Nipponica*. 1997. Vol. 52, No. 1. P. 59–84.
129. The Modern Murasaki: Writing by Women of Meiji Japan / Edited by Rebecca Copeland, Melek Ortabasi. New York: Columbia University Press, 2006. 416 p.
130. Vardaman James M., Gumi Samawada. Japanese religion. Tokyo: IBC Publishing, 2011. 300 p.
131. Vardaman James M., Takahashi Toyoko. Talking about Japanese History. Tokyo: Japan Book, 2009. 256 p.
132. Vozniuk H. Buddhist and Shinto influences on Yosano Akiko's «The Tangled Hair» poetry collection. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII(71), Issue: 240, 2020. P. 62–64. URL: <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2020–240VIII71–14>
133. 明石, 利代. 『『みだれ髪』と宗教的表現』女子大文学. 国文篇. 1984, 35. P.59–77 DOI: 10.24729/00011106
134. 石川, 啄木. 「一利己主義者と友人との対話」. 青空文庫, 2016. URL: [https://www.aozora.gr.jp/cards/000153/files/43031\\_16331.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000153/files/43031_16331.html) (дата звернення: 10.09.2017)
135. 石田, 波郷. 前田普羅. // 俳句講座. Vol.VI. 東京: 明治書院 1970.
136. 今井, 恵子; 市川, 千尋 『与謝野晶子と源氏物語』早稲田大学 国文学会: 国文学研究, 129. P. 87–89.  
URL: <http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/handle/2065/43712> (дата звернення: 08.04.2016)
137. 江種, 満子. 『みだれ髪』: 女性身体とジェンダー/ 満子江種 //文学部紀要. Vol.11, No.2. 1998. P.102–118.

138. 久美, 逸見. 『恋衣全釈 山川登美子・増田雅子・与謝野晶子合同詩歌集』 東京：風間書房, 2008. 349 p.
139. 久美, 逸見. 『新みだれ髪全釈 晶子第一歌集』. 東京：八木書店, 1996. 385 p.
140. 久美, 逸見. 『評伝与謝野鉄幹晶子』. 東京：八木書店, 1975. 678 p.
141. 久美, 逸見. 『評伝与謝野鉄幹晶子：明治篇』. 東京：八木書店, 2007. 752 p.
142. 久美, 逸見. 『評伝与謝野鉄幹晶子：大正篇』. 東京：八木書店, 2009. 498 p.
143. 久美, 逸見. 『評伝与謝野鉄幹晶子：昭和篇』. 東京：八木書店, 2009. 640 p.
144. 久美, 逸見. 与謝野晶子『みだれ髪』作品論集成 (近代文学作品論叢書). 東京：大空社, 1997. 433 p.
145. 大野, 林火. 近代俳句の鑑賞と批評. 東京：明治書院, 1981. 535 p.
146. 『古語辞典』 / 明松村、明穂山口、和田利政. 東京：旺文社, 2012. 1588 c .
147. 加古, 美奈子. 与謝野晶子乱れ髪の色表現 / 岡山大学学術成果リポジトリ. P. 20-29.
148. 木俣, 修. 近代短歌の鑑賞と批評. 東京：明治書院, 1964. 630 p.
149. 北村, 透谷. 国民と思想. 青空文庫, 2004. URL: [https://www.aozora.gr.jp/cards/000157/files/43440\\_16861.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000157/files/43440_16861.html) (дата звернення: 13.09.2017)
150. 北住, 敏夫. 写生派歌人の研究. 東京：明治書院, 1991. 352 p.
151. 清崎, 敏郎. 高浜虚子. 東京：桜楓社, 1965. 348 p.
152. 国木田, 独歩. 独歩吟・武蔵野ほか (読んでおきたい日本の名作). 東京：教育出版, 2003. 202 p.
153. 児玉, 晶子. 『みだれ髪』における色彩語の研究. 駒沢短期大学部. No.8. 駒沢大学, 1978. P.111-122.
154. 小泉, 蓼三. 近代短歌体型 I. 東京：河出書房, 1953.
155. 小泉, 蓼三. 近代短歌体型 II. 東京：河出書房, 1953.
156. 小泉, 蓼三. 明治歌論資料集成. 東京：立命館出版部, 1940. 764 p.

157. 小峰, 彌彦. 『日本人として心が豊かになる仏教』. 東京: 青志社, 2008. 144 p.
158. 榎原, 美文. 近代日本文学の研究. 東京: 御茶の水書房, 1956. 306 p.
159. 新聞, 進一. 近代短歌史論. 東京: 有精堂出版, 1969. 276 p.
160. 新聞, 進一. 茂吉と晶子. 東京: 解釈, 08.1973. P. 12-14.
161. 新聞, 進一. 与謝野晶子. 東京: 桜楓社, 1981. 260 p.
162. 新聞, 進一. 与謝野晶子の乱れ髪. 東京: 国文学解釈の鑑賞, 07.1972. P. 37-38.
163. 子規全集 IV. 東京: 講談社, 1975. 854 p.
164. 子規全集 VII. 東京: 講談社, 1975. 683 p.
165. 『定本与謝野晶子全集』. 第1巻 歌集. 東京: 講談社, 1979. 411 p.
166. 『定本与謝野晶子全集』. 第2巻 歌集. 東京: 講談社, 1980. 452 p.
167. 『定本与謝野晶子全集』. 第3巻 歌集. 東京: 講談社, 1980. 579 p.
168. 『定本与謝野晶子全集』. 第4巻 歌集. 東京: 講談社, 1980. 589 p.
169. 『定本与謝野晶子全集』. 第5巻 歌集. 東京: 講談社, 1980. 586 p.
170. 『定本与謝野晶子全集』. 第6巻 歌集. 東京: 講談社, 1981. 509 p.
171. 『定本与謝野晶子全集』. 第7巻 歌集. 東京: 講談社, 1981. 484 p.
172. 『定本与謝野晶子全集』. 第8巻 全短歌索引その他. 東京: 講談社, 1981. 481 p.
173. 『定本与謝野晶子全集』. 第9巻 詩集 1. 東京: 講談社, 1980. 371 p.
174. 『定本与謝野晶子全集』. 第10巻 詩集 2. 東京: 講談社, 1980. 503 p.
175. 『定本与謝野晶子全集』. 第11巻 小説. 東京: 講談社, 1980. 493 p.
176. 『定本与謝野晶子全集』. 第12巻 童話 戯曲 美文 他. 東京: 講談社, 1981. 567 p.
177. 『定本与謝野晶子全集』. 第13巻 短歌評論. 東京: 講談社, 1980. 453 p.
178. 『定本与謝野晶子全集』. 第14巻 評論 感想集 1. 東京: 講談社, 1980. 487 p.
179. 『定本与謝野晶子全集』. 第15巻 評論 感想集 2. 東京: 講談社, 1980. 556 p.
180. 『定本与謝野晶子全集』. 第16巻 評論 感想集 3. 東京: 講談社, 1980. 574 p.
181. 『定本与謝野晶子全集』. 第17巻 評論 感想集 4. 東京: 講談社, 1980. 620 p.
182. 『定本与謝野晶子全集』. 第18巻 評論 感想集 5. 東京: 講談社, 1980. 515 p.
183. 『定本与謝野晶子全集』. 第19巻 評論 感想集 6. 東京: 講談社, 1981. 481 p.

184. 『定本与謝野晶子全集』. 第 20 卷 評論 感想集 7. 東京：講談社, 1981. 620 p.
185. 友松, 悦子; 宮本, 淳; 和栗, 雅子. 『日本語表現文型辞典』 東京：アルク, 2011. 532 p.
186. 式部, 紫. 源氏物語：浮舟 / 与謝野, 晶子. 青空文庫, 2002. URL: [https://www.aozora.gr.jp/cards/000052/files/5068\\_17944.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000052/files/5068_17944.html) (дата звернення: 12.07.2019)
187. 式部, 紫. 源氏物語：紅葉賀 / 与謝野, 晶子. 青空文庫, 2002. URL: [https://www.aozora.gr.jp/cards/000052/files/5022\\_11633.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000052/files/5022_11633.html) (дата звернення: 12.07.2019)
188. 日本現代文学全集. 第 38. 北原白秋・三木露風・日夏耿之介集. 東京: 講談社, 1963. 446 p.
189. 『日本の伝統色』. 東京: 平凡社, 2012. 128 p.
190. 東山, 魁夷. 『日本の美を求めて』. 東京: 講談社学術文庫, 2011. 120 p.
191. 福田, 邦夫. 『日本の伝統色』. 東京: 東京美術, 2011. 160 p.
192. 松井, 利彦. 近代俳論史. 東京: 桜楓社, 1965. 563 p.
193. 山下, 一海. 近代俳句集. 東京: 角川選書, 1974. 506 p.
194. 山本, 健吉. 現代俳句. 東京: 角川選書, 1998. 581 p.
195. 与謝野, 晶子. 「歌の作り初め」 // 『女の歌』. 東京: 女子分断, 1907.
196. 与謝野, 晶子. 『「女らしさ」とは何か』. 青空文庫, 2002. URL: [http://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/3325\\_6558.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/3325_6558.html) (дата звернення: 21.11.2019)
197. 与謝野, 晶子. 『恋衣』. 青空文庫, 2004. URL: [http://www.aozora.gr.jp/cards/000318/files/2086\\_15764.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000318/files/2086_15764.html) (дата звернення: 2.09.2018)

198. 与謝野, 晶子. 『新新訳源氏物語』あとがき. 青空文庫, 2005. URL:  
[https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/13200\\_17872.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/13200_17872.html) (дата звернення:  
5.09.2019)
199. 与謝野, 晶子. 「清少納言の事ども」// 『一隅より』. 東京: 金尾文淵堂, 1911.  
621 p.
200. 与謝野, 晶子. 舞姫. 青空文庫, 2006. URL:  
[https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/2165\\_22325.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/2165_22325.html) (дата звернення:  
7.12.2020)
201. 与謝野, 晶子. 『みだれ髪』. 青空文庫, 2012. URL:  
[http://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/51307\\_47033.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/51307_47033.html) (дата звернення:  
7.12.2020)
202. 与謝野, 晶子. 婦人と思想. 青空文庫, 2012. URL:  
[https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/3630\\_48829.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/3630_48829.html) (дата звернення:  
7.12.2020)
203. 与謝野, 晶子. 婦人改造と高等教育. 青空文庫, 2012. URL:  
[https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/3633\\_48827.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/3633_48827.html) (дата звернення:  
7.12.2020)
204. 与謝野, 晶子. 婦人改造の基礎的考察. 青空文庫, 2012. URL:  
[https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/3639\\_6549.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/3639_6549.html) (дата звернення:  
7.12.2020)
205. 与謝野, 晶子. 私の生ひ立ち. 青空文庫, 2001. URL:  
<https://www.aozora.gr.jp/cards/000885/files/668.html>

## ДОДАТОК

A) «Скуйовджене волосся»  
Йосано Акіко

Переклад: Вознюк Г. А.

## 麤脂紫 – Пурпурово-фіолетовий

1. 夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の鬢のほつれよ

Стихає шепіт  
під покровом ночі.  
Зі сплутаним  
волоссям зірка –  
тепер у світі людей.

2. 歌にきけな誰れ野の花に紅き否むおもむきあるかな春罪もつ子

У віршів запитайте,  
хто квітам в полі  
квітнути не дасть червоним?  
Така чарівна дівчина,  
чий гріх – кохання навесні.

Вірш належить до серії «Пурпурові струни», яка вважається маніфестом любові Акіко до Йосано Теккана та була опублікована в японському журналі «Вранішня зірка» в травні 1901-го року.

3. 髪五尺ときなば水にやはらかき少女ごころは秘めて放たじ

Волосся у 5 шяку довжиною  
пустила вільно по воді.  
Дівоче ж серце,  
почуття сховавши,  
відкриється навряд.*Шяку* – японська міра довжини. 1 шяку = 30, 3 см. Таким чином, 5 шяку – це приблизно 1, 5 м.

4. 血ぞもゆるかさむひと夜の夢のやど春を行く人神おとしめな

Палає кров.

Це – ночі однієї  
 мрій нічліг.  
 Хто за весною йде,  
 тих не покинуть боги.

«Вранішня зірка», травень, 1901 р.

5. 椿つばきそれも梅うめもさなりき白しろかりきわが罪問つみとはぬ色桃いろもみに見るみ

Камелії і сливи  
 колір білий.  
 А я на квіти персика дивлюсь –  
 лиш їхній колір у гріху  
 мені не дорікає.

6. その子こ二十はたち櫛くしにながるる黒髪くろかみのおごりの春はるのうつくしきかな

Дівчині двадцять літ.  
 Волосся смоляне крізь гребінь,  
 мов серпанок, струмениться.  
 Яка ж краса  
 у розкоші весни!

7. 堂どうの鐘かねのひくきゆふべを前髪まえがみの桃もものつぼみにきょう経きみたまへ君

Звук храмового дзвону  
 надвечір долом стелиться.  
 Ти квітам персику,  
 що у моїм волоссі,  
 сутри прочитай.

8. 紫むらさきにもみうらにほふみだれ篋ばこをかくしわづらふ宵よいの春はるの神かみ

Пурпурний аромат  
 червоного шовку.  
 У скрині з одягом  
 сховатися так важко  
 богу нічної весни.

«Вранішня зірка», березень, 1901 р.

У своїх віршах Акіко дуже часто називає свого коханого Йосано Теккана «божеством» або «богом» («бог ночі», «бог весни» тощо).



9. 胭脂色は誰にかたらむ血のゆらぎ春のおもひのさかりの命

Багряний колір.  
З ким поговорити  
про те, що кров кипить,  
про спогади весняні  
і про життя розквіт.

10. 紫の濃き虹説きしさかづきに映る春の子眉毛かぼそき

Подумав, що веселка  
темно-пурпурова –  
у чаші із саке  
весни-дівчини  
віддзеркаля брів тонких.

11. 紺青を絹にわが泣く春の暮れやまぶきがさね友歌ねびぬ

Лазурний шовк  
сльозами я змочила.  
У сутінках весняних  
вбрання кольору квітів ямабуки.  
Такі дорослі подруги вірші.

*Ямабуки* (лат. *Kerria*) – кущ з родини розоцвітих. Рослина походить з лісів и гористих місцевостей Японії та південно-західного Китаю. Має жовті квіти з п'ятьма пелюстками.

12. まるる酒に灯あかき宵を歌たまへ女はらから牡丹に名なき

А від саке, яким ми пригощали,  
яскравим жаром вечір запалав.  
Ми, сестри, просимо тебе,  
склади вірша, в яким  
півонії нас не затьмарять.

«Вранішня зірка», липень, 1901 р.

13. 海棠にえうなくときし紅すてて夕雨みやる瞳よたゆき

А цвіту яблуні  
рум'яна не потрібні.  
У дощ вдивлятися  
у сутінках вечірніх

так втомились очі.

«Вранішня зірка», грудень, 1900 р.

14. 水<sup>みず</sup>にねし 嵯峨<sup>さが</sup>の大堰<sup>おほみ</sup>のひと 夜神<sup>よがみ</sup>紹蚊帳<sup>がや</sup>の裾<sup>すそ</sup>の歌<sup>うた</sup>ひめたまへ

Сон біля води  
річки Оі в Сага.  
Боже-однієї-ночі,  
вірш з-під шовкового покрыву,  
прошу, в секреті збережи.

15. 春<sup>はる</sup>の国恋<sup>くにこい</sup>の御国<sup>みくに</sup>のあさぼらけしるきは 髪<sup>かみ</sup>か 梅花<sup>ばいか</sup>のあぶら

Весни країна,  
кохання земля.  
Хіба не прекрасне волосся  
в променях світанку  
в олії з квітів сливи?

16. 今<sup>いま</sup>はゆかむさらばと 云<sup>い</sup>ひし 夜<sup>よ</sup>の神<sup>かみ</sup>の御裾<sup>みすそ</sup>さはりてわが 髪<sup>かみ</sup>ぬれぬ

«А тепер тобі варто піти» –  
мені бог ночі сказав.  
Я торкалась  
поли його вбрання,  
і волосся намокло моє.

17. 細<sup>ほそ</sup>きわがうなじにあまる 御手<sup>みて</sup>のべてささへたまへな 歸<sup>かえ</sup>る 夜<sup>よ</sup>の神<sup>かみ</sup>

До шиї тонкої моєї  
твій доторк відчуваю.  
«О, боже ночі,  
прошу, не йди!  
Нехай триває він», – благаю.

18. 清水<sup>きよみづ</sup>へ 祇園<sup>ぎおん</sup>をよぎる 桜月夜<sup>さくらつきよ</sup>こよひ 逢<sup>お</sup>ふ人<sup>ひと</sup>みなうつくしき

В квітучім ароматі місячної ночі  
такі прекрасні всі,  
кого зустріла,  
йдучи через Гіон

до храму Кійомідзу.

*Храм Кійомідзу* – один з найвідоміших буддійських храмових комплексів міста Кіото. Був заснований у 778 році. Храм дуже часто згадується у творах класичної японської літератури.

*Гіон* – район міста Кіото. Став відомим, завдяки двом найбільшим *ханамачі* – районам проживання та роботи *гейш*.

19. 秋<sup>あき</sup>の神<sup>かみ</sup>の御衣<sup>みけし</sup>より曳<sup>ひ</sup>く白<sup>しろ</sup>き虹<sup>にじ</sup>ものおもふ子<sup>こ</sup>の額<sup>ひたい</sup>に消<sup>き</sup>えぬ

Бог осені!

Поділ вбрання,  
немов веселка біла,  
що в дівчини коханої,  
на лобі згасла.

20. 経<sup>きょう</sup>はにがし春<sup>はる</sup>のゆふべを奥<sup>おく</sup>の院<sup>いん</sup>の二十五<sup>にじゅうご</sup>菩薩<sup>ぼさつ</sup>歌<sup>うた</sup>うけたまへ

Слова сутр гіркі!  
У вечір весняний  
у храмі головному,  
о, двадцять п'ять бодхісаттв,  
прийміть вірші мої!

«Вранішня зірка», березень, 1901 р.

*Бодхісаттва* – просвітлена істота в буддизмі, яка прагне досягти стану будди заради спасіння живих істот.

21. 山<sup>やま</sup>ごもりかくてあれなのみをしへよ紅<sup>べに</sup>つくるころ桃<sup>もも</sup>の花<sup>はな</sup>さかむ

«Лишайся так:  
усамітнено в горах», –  
ти наказав мені.  
Коли рум'янець зблідне мій,  
цвістиме персик.

У березні 1901 року, прямо перед своїм одруженням, поетеса Ямакава Томіко написала листа до поета Йосано Теккана, відмовляючись від свого кохання до нього на користь Акіко. Це посилювало бажання Акіко покинути батьківський дім і поїхати до Токіо, щоб бути разом з коханим, проте Теккан зупинив її, оскільки від'їзд його колишньої дружини Такіно та їх сина до їх рідного міста відкладався.

22. とき<sup>がみ</sup>髪<sup>むろ</sup>に室<sup>むろ</sup>むつまじの百合<sup>ゆり</sup>のかをり消<sup>き</sup>えをあやぶむ夜<sup>よ</sup>の淡紅<sup>ときいろ</sup>色<sup>いろ</sup>よ

Розплетене волосся.  
 У кімнаті нашого кохання –  
 аромат лілей.  
 Я так не хочу, щоб згасало  
 рожеве зарево цієї ночі.

23. 雲<sup>くも</sup>ぞ青<sup>あお</sup>き来<sup>き</sup>し夏<sup>なつ</sup>姫<sup>ひめ</sup>が朝<sup>あさ</sup>の髪<sup>かみ</sup>うつくしいかな水<sup>みず</sup>に流<sup>ながれ</sup>るる

Блакитні хмари  
 і літа-панночки прихід.  
 Волосся ранком  
 таке прекрасне у воді  
 за течією плине.

24. 夜<sup>よ</sup>の神<sup>かみ</sup>の朝<sup>あさ</sup>のり帰<sup>かえ</sup>る羊<sup>ひつじ</sup>とらへちさき枕<sup>まくら</sup>のしたにかくさむ

Овечку бога ночі,  
 на якій він ранком  
 додому повертався,  
 впіймала я.

Під подушку її сховаю.

25. みぎはくる牛<sup>うし</sup>かひ男<sup>おとこ</sup>歌<sup>うた</sup>あれな秋<sup>あき</sup>のみづうみあまりさびしき

На узбережжя вийшовши,  
 погоничу,  
 ти пісню заспівай!  
 Осіннє озеро  
 таке самотнє і безлюднє.

26. やは肌<sup>はだ</sup>のあつき血<sup>ち</sup>沙<sup>しお</sup>にふれも見<sup>み</sup>でさびしからずや道<sup>みち</sup>を説<sup>と</sup>く君<sup>きみ</sup>

До шкіри ніжної  
 гарячої від току крові  
 не торкатись...  
 Чи не самотній ти,  
 що вказуєш нам Шлях?

«Вранішня зірка», березень, 1901 р.

У вірші Акіко звертається до питання почуття моралі, яке, на її думку, тримало поета Йосано Теккана, який довгий час вчився на священника, на відстані від неї, і яке вона вважала неприйнятним людській природі. Очевидно, що Акіко не знала про те, що причиною такої

поведінки були скоріше за все почуття поета до його дружини, Такіно Хаяші, яка чекала на народження їх сина.

27. 許<sup>ゆる</sup>した<sup>いま</sup>まへ<sup>み</sup>あ<sup>さけ</sup>らず<sup>さけ</sup>ば<sup>さけ</sup>こ<sup>さけ</sup>その<sup>さけ</sup>今<sup>さけ</sup>の<sup>さけ</sup>わ<sup>さけ</sup>が<sup>さけ</sup>身<sup>さけ</sup>う<sup>さけ</sup>す<sup>さけ</sup>む<sup>さけ</sup>ら<sup>さけ</sup>さ<sup>さけ</sup>きの<sup>さけ</sup>酒<sup>さけ</sup>う<sup>さけ</sup>つ<sup>さけ</sup>く<sup>さけ</sup>し<sup>さけ</sup>き

Прошу, пробач!

Така, як я,  
не мала б існувати.

Привабливе таке  
саке лілове.

28. わ<sup>し</sup>す<sup>ゆ</sup>れ<sup>み</sup>が<sup>と</sup>た<sup>む</sup>き<sup>ら</sup>と<sup>ら</sup>の<sup>ら</sup>み<sup>ら</sup>に<sup>ら</sup>趣<sup>ら</sup>味<sup>ら</sup>を<sup>ら</sup>み<sup>ら</sup>と<sup>ら</sup>め<sup>ら</sup>ま<sup>ら</sup>せ<sup>ら</sup>説<sup>ら</sup>か<sup>ら</sup>じ<sup>ら</sup>紫<sup>ら</sup> その<sup>ら</sup>秋<sup>ら</sup>の<sup>ら</sup>花<sup>ら</sup>

Забути неможливо –

лиш прийняти  
вподобання її.

Осіню квіточку лілову  
не вмовити тобі.

«Лілова квітка», що згадана у вірші – горобейник лікарський. Рослина належить до виду трав'янистих рослин родини Шорстколисті, поширений у Європі, помірній Азії та на території Індійського субконтиненту. Після цвітіння фіолетової квітки дає плоди у вигляді білих гладких горішків. У стародавньому Китаї коріння використовували для фарбування вовни та шовку. Барвник дає фіолетовий і пурпуровий відтінки.

29. 人<sup>ひと</sup>か<sup>く</sup>へ<sup>はる</sup>さ<sup>よ</sup>ず<sup>い</sup>暮<sup>お</sup>れ<sup>ご</sup>む<sup>と</sup>の<sup>み</sup>春<sup>み</sup>の<sup>み</sup>宵<sup>み</sup>ご<sup>み</sup>こ<sup>み</sup>ち<sup>み</sup>小<sup>み</sup>琴<sup>み</sup>に<sup>み</sup>も<sup>み</sup>た<sup>み</sup>す<sup>み</sup>乱<sup>み</sup>れ<sup>み</sup>乱<sup>み</sup>れ<sup>み</sup>髪<sup>み</sup>

Він не повернеться.

У сутінках весняних  
сиджу із кото невеликим у руках.

Заплутане,  
скуйовджене волосся.

*Кото* – національний японський щипковий музичний інструмент. Довжиною близько 180 см, зроблений з дерева павлонія або, так званого, адамового дерева. Інструмент має тринадцять струн та більше 13-ти рухомих струнних підставок (містків). На *кото* грають за допомогою накладних нігтів-медіаторів (*котодзуме*), що надягаються на великий, вказівний та середній пальці правої руки.

30. た<sup>び</sup>ま<sup>ん</sup>く<sup>ら</sup>ら<sup>に</sup>鬢<sup>びん</sup>の<sup>ひと</sup>ひ<sup>と</sup>す<sup>ぢ</sup>き<sup>れ</sup>し<sup>ね</sup>音<sup>ね</sup>を<sup>お</sup>小<sup>お</sup>琴<sup>ご</sup>と<sup>き</sup>聞<sup>き</sup>き<sup>し</sup>春<sup>はる</sup>の<sup>よ</sup>夜<sup>よ</sup>の<sup>ゆ</sup>夢<sup>め</sup>

На руку,  
що під голову поклала  
зі скроні впала прядка.

Звук кото чути  
крізь сон у ніч весняну.

31. 春雨<sup>はるさめ</sup>にぬれて君<sup>きみ</sup>こし草<sup>くさ</sup>の門<sup>かど</sup>よおもはれ顔<sup>かお</sup>の海棠<sup>かいどう</sup>の夕<sup>ゆう</sup>

Весняний дощ.  
Ти змок увесь,  
у травах хвіртку відшукавши.  
В цей вечір яблунь квіт,  
Немов закоханих обличчя.

«Вранішня зірка», липень, 1901 р.

32. 小草<sup>おぐさ</sup>いひぬ『酔<sup>よ</sup>へる涙<sup>なみだ</sup>の色<sup>いろ</sup>にさかむそれまで斯<sup>か</sup>くて覚<sup>さ</sup>めざれな少女<sup>おとめ</sup>』

Шепочуть трави:  
«Сп'яніла ти від сліз,  
що кольором розквітли.  
Не прокидайся – так лишиш,  
дівчино молода».

«Вранішня зірка», березень, 1901 р.

33. 牧場<sup>まきば</sup>いでて南<sup>みなみ</sup>にはしる水<sup>みず</sup>ながしきても緑<sup>みどり</sup>の野<sup>や</sup>にふさふ君<sup>きみ</sup>

Спустившись з пасовищ,  
струмок біжить  
кудись на південь.  
Зелень полів  
так до лица тобі.

34. 春<sup>はる</sup>よ老<sup>お</sup>いな藤<sup>ふじ</sup>によりたる夜<sup>よ</sup>の舞<sup>まひどの</sup>殿<sup>どの</sup>みならば子<sup>こ</sup>らよ束<sup>つか</sup>の間<sup>ま</sup>老<sup>お</sup>いな

Весна не старіє.  
Гліцинії цвіт уночі,  
дівчата на сцені  
танцюють рядочком.  
І ти не старій ні намить.

Гліцинія (вістерія) – ліаноподібна дерев'яниста рослина, поширена в країнах Східної Азії. Має гарний цвіт довжиною 10-18 см, переважно бузкового, рожевого або білого кольорів. «Фуджі-мусуме» або «Дівчина-гліцинія» – популярний танок театру Кабукі, який часто зображають на традиційних малюнках. Такі малюнки часто продають у якості оберега до весілля.

35. <sup>あめ</sup>雨みゆるうき <sup>は</sup>葉しら <sup>はすえし</sup>蓮絵師の <sup>きみ</sup>君に <sup>かさ</sup>傘まゐらす <sup>さんじゃく</sup>三尺の <sup>ふね</sup>船

Дощу краплини  
на білий лотос впали.  
Тобі, мій художнику,  
відкрию парасольку  
над човником в три шяку.

*Шяку* – японська міра довжини. 1 шяку = 30, 3 см. Таким чином, 3 шяку – це приблизно 90 см.

Білий лотос – рослина, що вкорінюється в ґрунт водойми, а листя плаває на поверхні. Квітка підіймається на товстому стеблі на декілька сантиметрів над поверхнею води. Листя може досягати 1 м 20 см в діаметрі, а сніжно-біла квітка – більше 60 см в діаметрі.

36. <sup>みそう</sup>御相いと <sup>な</sup>どした <sup>な</sup>しみ <sup>な</sup>やす <sup>な</sup>つ <sup>な</sup>かし <sup>な</sup>き <sup>わかば</sup>若葉 <sup>こだち</sup>木立 <sup>なか</sup>の中の <sup>るしゃなぶつ</sup>廬遮那仏

Святе обличчя  
серцю миле.  
У листі молодому, у гаю  
самотня постать Будди  
спогади навіє.

У вірші йдеться про храм *Тодай-джі* – старовинний буддійських храм у м. Нара, в якому знаходиться величезна бронзова статуя Будди Вайрочани. Храмовий комплекс оточений великим парком.

37. <sup>せ</sup>さて <sup>たか</sup>責む <sup>な</sup>高 <sup>きみ</sup>きに <sup>あけ</sup>のぼり <sup>なみだ</sup>君み <sup>ようごう</sup>ずや <sup>な</sup>紅 <sup>な</sup>の <sup>な</sup>涙 <sup>な</sup>の <sup>な</sup>永劫

Не дорікай мені!  
З такої висоти  
тобі не видно  
жіночих сліз багряних  
нескінченнії сліди.

38. <sup>はるさめ</sup>春雨に <sup>みや</sup>ゆふべの <sup>で</sup>宮を <sup>こひつじきみ</sup>まよひ <sup>われ</sup>出でし <sup>な</sup>小羊 <sup>な</sup>君を <sup>な</sup>の <sup>な</sup>ろ <sup>な</sup>は <sup>な</sup>しの <sup>な</sup>我 <sup>な</sup>れ

Під весняним дощем  
ти, мов ягня,  
що ввечері від дому  
геть відбилось.  
Проклята доля це моя.

39. <sup>いずみ</sup>ゆ <sup>そこ</sup>あ <sup>さ</sup>み <sup>さ</sup>する <sup>さ</sup>泉 <sup>は</sup>の <sup>な</sup>底 <sup>な</sup>の <sup>な</sup>小 <sup>な</sup>百合 <sup>な</sup>花 <sup>な</sup>二十 <sup>な</sup>の <sup>な</sup>夏 <sup>な</sup>を <sup>な</sup>う <sup>な</sup>つ <sup>な</sup>つく <sup>な</sup>し <sup>な</sup>と <sup>な</sup>見 <sup>な</sup>ぬ

Купаючись  
в глибинах джерела,  
лілеї квітка  
у двадцять літ свої  
така прекрасна.

Вірш присвячений поетесі Ямакава Томіко, яку Йосано Теккан називав «Білою лілеєю».

40. みだれごこちまどひごこちぞ<sup>しきり</sup>頻<sup>ゆり</sup>なる百合<sup>かみ</sup>ふむ<sup>ちい</sup>神に乳おほひあへず

Сплутані почуття,  
змішані почуття.  
Від бога,  
що лілеї квіт зім'яв,  
не приховаю груди.

41. くれなゐの<sup>ぼら</sup>薔薇<sup>くちびる</sup>のかさねの<sup>れい</sup>唇<sup>か</sup>に<sup>うた</sup>霊<sup>うた</sup>の香<sup>うた</sup>のなき歌<sup>うた</sup>のせますな

Твої вуста,  
мов пелюстки  
троянд червоних.  
Не змушуй їх читати  
вірші, несповнені душі.

42. 旅<sup>たび</sup>のやど<sup>みず</sup>水<sup>はしる</sup>に<sup>そう</sup>端居<sup>きみ</sup>の僧<sup>な</sup>の君<sup>なつ</sup>を<sup>よる</sup>い<sup>つき</sup>み<sup>つき</sup>じ<sup>つき</sup>と<sup>つき</sup>泣<sup>つき</sup>き<sup>つき</sup>ぬ<sup>つき</sup>夏<sup>つき</sup>の夜<sup>つき</sup>の月<sup>つき</sup>

Придорожній готель –  
біля краю води.  
Ти настільки прекрасний, ченцю,  
що я плачу  
під місяцем літньої ночі.

43. 春<sup>はる</sup>の夜<sup>よ</sup>の闇<sup>やみ</sup>の中<sup>なか</sup>くる<sup>なか</sup>あ<sup>なか</sup>ま<sup>なか</sup>き<sup>なか</sup>風<sup>なか</sup>しば<sup>なか</sup>しか<sup>なか</sup>の<sup>なか</sup>子<sup>なか</sup>が<sup>なか</sup>髪<sup>なか</sup>に<sup>なか</sup>吹<sup>なか</sup>か<sup>なか</sup>ざ<sup>なか</sup>れ

У темряві весняної ночі  
хоч недовго,  
легкий вітерцю,  
не розвівай  
волосся дівчини цієї.

44. 水<sup>みず</sup>に<sup>う</sup>飢<sup>もり</sup>ゑ<sup>もり</sup>て<sup>もり</sup>森<sup>もり</sup>を<sup>もり</sup>さま<sup>もり</sup>よ<sup>もり</sup>ふ<sup>もり</sup>小<sup>こ</sup>羊<sup>ひつじ</sup>の<sup>ひつじ</sup>その<sup>ひつじ</sup>ま<sup>ひつじ</sup>な<sup>ひつじ</sup>ざ<sup>ひつじ</sup>し<sup>ひつじ</sup>に<sup>ひつじ</sup>似<sup>ひつじ</sup>た<sup>ひつじ</sup>ら<sup>ひつじ</sup>ず<sup>ひつじ</sup>や<sup>ひつじ</sup>君<sup>ひつじ</sup>



Ягнятко спрагле,  
що в лісі заблукало.  
На його погляд  
хіба не схожий  
погляд твій?

45. 誰<sup>だれ</sup>ぞ夕<sup>ゆうべ</sup>ひがし生駒<sup>いこま</sup>の山<sup>やま</sup>の上<sup>うえ</sup>のまよひの雲<sup>くも</sup>にこの子<sup>こ</sup>うらなへ

Хто-небудь, у цей вечір  
на хмарах, що пливуть  
понад гори Ікома  
східним схилом,  
дівчині цій поворожіть.

Гора *Ікома*, висотою 642 м, з давнини була важливим об'єктом поклоніння. На її східному схилі знаходиться храм гори Ікома, відомий ще з V ст.

46. 悔<sup>く</sup>いますなおさへし袖<sup>そで</sup>に折れ<sup>お</sup>し劍<sup>つるぎ</sup>つひの理想<sup>おもい</sup>の花<sup>はな</sup>に刺<sup>とげ</sup>あらじ

Не жалій меча,  
якого ти зламав  
об мій рукав.  
Шипів не мають  
ідеальні квіти.

47. 額<sup>ぬか</sup>ごしに暁<sup>あけ</sup>の月<sup>つき</sup>みる加茂<sup>かも</sup>川の浅<sup>あきみず</sup>水色<sup>いろ</sup>のみだれ藻<sup>も</sup>染<sup>ぞめ</sup>よ

З-під лоба я дивлюсь  
на місяць на світанку.  
Світло-блакитні води  
річки Камогава  
водоростями поросли.

Берег річки Камогава («качиної річки») – одне з улюблених місць прогулянок японців. Річка досить мілка, тому місцями поросла водоростями.

48. 御袖<sup>みそで</sup>くくりかへりますかの薄闇<sup>うすやみ</sup>の欄干<sup>おぼしまなつ</sup>夏<sup>か</sup>の加茂<sup>かも</sup>川の神<sup>かみ</sup>

Тримаюсь за його рукав.  
«Ну що ж, підемо?» –  
мене біля перил  
на літньому світанку  
бог річки Камогава запитав.

49. なほ<sup>ゆる</sup>許<sup>みくにとお</sup>せ御国遠くば夜<sup>よ</sup>の御神紅盃船<sup>みかみべにざらふね</sup>に送<sup>おく</sup>りまゐらせむ

Дозволь мені,  
якщо твій край далеко,  
о, боже ночі,  
відправити тебе туди  
в човні – червоній чарочці sake.

50. 狂<sup>くる</sup>ひの子<sup>こ</sup>われに焰<sup>ほのお</sup>の翅<sup>はね</sup>かろき百三十里<sup>ひゃくさんじゅうり</sup>あわただしの旅<sup>たび</sup>

Дитя безумне.  
Крила вогняні  
такі легкі.  
На них дорогу у сто тридцять рі  
я поспіхом здолаю.

«Вранішня зірка», липень, 1901 р.

里 (ri) – японська міра довжини, що дорівнює 3, 927 км.

У цьому вірші очевидно йдеться про омріяну подорож Акіко із Осаки до Токіо, коли вона втекла з дому до свого майбутнього чоловіка – Йосано Теккана. Друзі Теккана дуже негостинно прийняли поетесу, тому пізніше вона відчує, що її приїзд був занадто поспішним.

51. 今<sup>いま</sup>ここにかへりみすればわがなさけ闇<sup>やみ</sup>をおそれぬめしひに似<sup>に</sup>たり

Тепер, поглянувши назад  
на власні почуття,  
вони, я бачу,  
не боялись тьми,  
подібно до сліпця.

Цей вірш став відповіддю Акіко на вірш Теккана та його фразу «Я не забуду» під час їхньої зустрічі 15 серпня 1900 року.

52. うつくしき命<sup>いのち</sup>を惜<sup>お</sup>しと神<sup>かみ</sup>のいひぬ願<sup>ねが</sup>ひのそれは果<sup>はた</sup>してし今<sup>いま</sup>

«Було б шкода  
цього прекрасного життя!» –  
так бог сказав  
тепер, коли бажання  
вже здійснилось.

53. わかき小指<sup>おゆび</sup>胡紛<sup>ごふん</sup>をとくにまどひあり夕<sup>ゆう</sup>ぐれ寒<sup>さむ</sup>き木蓮<sup>もくれん</sup>の花<sup>はな</sup>

Немов дівча  
мізинчиком в білилах  
намалювало нерішуче  
в холодний вечір цей  
магнолій квіт.

54. ゆるされし朝<sup>あさ</sup>よそほひのしばらくを君<sup>きみ</sup>に歌<sup>うた</sup>へな山<sup>やま</sup>の鶯<sup>うぐいす</sup>

Поки вдягаюся  
я зранку,  
соловейко в горах  
нехай для тебе  
пісню заспіває.

鶯 («угуісу») – *Cettia diphone* – очеретянка. Маленька сіра пташка з родини Славкових. Поширена практично по всій території Японії. Відома своїм чудовим співом, за що часто порівнюється із «соловейком».

55. ふしませとその間<sup>ま</sup>さがりし春<sup>はる</sup>の宵衣<sup>よいいこう</sup>桁<sup>か</sup>にかけし御袖<sup>みそで</sup>かづきぬ

«Добраніч», – я сказала  
і з кімнати вийшла  
у весняну ніч,  
твое вбрання  
накинувши на плечі.

56. みだれ髪<sup>がみ</sup>を京<sup>きょう</sup>の島田<sup>しまだ</sup>にかへし朝<sup>あさ</sup>ふしてゐませ<sup>いませ</sup>の君<sup>きみ</sup>ゆりおこす

Розпущене волосся  
я в зачіску шімада  
ранком укладу  
й тебе, що ничком спиш,  
я розштовхаю.

Зачіска «шімада» – японська жіноча зачіска, що виглядає, як зачеплений вгорі пучок волосся. До початку ХХ ст. зачіску носили лише незаміжні дівчата 15-20 років.

57. しのび足<sup>あし</sup>に君<sup>きみ</sup>を追<sup>お</sup>ひゆく薄月<sup>うすづき</sup>夜<sup>よ</sup>右<sup>みぎ</sup>のたもとの文<sup>ふみ</sup>がらおもき

Навшпиньки за тобою  
слідом йду  
під місяцем блідим вночі.

Правий рукав кімоно  
важкий від старих листів.

58. 紫<sup>むらさき</sup>に小草<sup>おぐさ</sup>が上<sup>うへ</sup>へ影<sup>かげ</sup>おちぬ野<sup>の</sup>の春<sup>はる</sup>かぜに髪<sup>かみ</sup>けづる朝<sup>あさ</sup>

Тінь пурпурова  
на трави впала.

У полі, де  
весняний вітерець

мені розчісує волосся зранку.

59. 絵日傘<sup>えひがさ</sup>をかなたの岸<sup>きし</sup>の草<sup>くさ</sup>になげわたる小川<sup>おがわ</sup>よ春<sup>はる</sup>の水<sup>みず</sup>ぬるき

Яскраву парасольку  
на протилежнім березі

в траву поклала  
і через річку йду,

промокнувши в весняних водах.

60. しら壁<sup>かべ</sup>へ歌<sup>うた</sup>ひとつ染<sup>そ</sup>めむねがひにて笠<sup>かさ</sup>はあらざりき二百里<sup>にひゃくり</sup>の旅<sup>たび</sup>

На білій стіні

вірша написати –

моє бажання єдине.

Без солом'яного капелюха

подорож у двісті рі.

里 (рі) – японська міра довжини, що дорівнює 3,927 км. Двісті рі – це приблизно 785 км.

61. 嵯峨<sup>さが</sup>の君<sup>きみ</sup>を歌<sup>うた</sup>に仮<sup>か</sup>せなの朝<sup>あさ</sup>のすさびすねし鏡<sup>かがみ</sup>のわが夏姿<sup>なつすがた</sup>

За те, що було в Сага  
тебе пробачу у віршах.

З ранкових втіх –

моє насуплене

у дзеркалі обличчя.

62. ふさひ知らぬ新婦<sup>し</sup>かざすしら萩<sup>にひびと</sup>に今宵<sup>はぎ</sup>の神<sup>こよい</sup>のそと片笑<sup>かみ</sup>みし

Розгублена наречена

в прикрасах

із білих квітів хагі.

Вечірній бог усміхнений  
стоїть надворі.

*Харі* – рослина з сімейства бобових, характерна для субтропічних регіонів. Має білі або жовті квіточки, має вигляд невеликого куща. У японській поезії ця рослина є одним з найпоширеніших символів осені.

63. ひと<sup>えだ</sup>枝<sup>の</sup>野<sup>の</sup>梅<sup>うめ</sup>を<sup>あし</sup>らば<sup>あし</sup>足りぬべしこれ<sup>あし</sup>かりそめ<sup>あし</sup>の<sup>あし</sup>かりそめ<sup>あし</sup>の<sup>あし</sup>別<sup>わか</sup>れ

Зламаю гілочку одну  
зі сливи в полі –  
і досить буде.  
Лиш тимчасова,  
ця розлука – тимчасова.

Цей вірш був написаний у відповідь на вірш Йосано Теккана: «Я не можу вирішити/ чи це тимчасово?/ Я не можу вирішити,/ чи це назавжди?/ Чи завжди я пам'ятатиму?».

64. 鶯<sup>うぐいす</sup>は<sup>きみ</sup>君<sup>ゆめ</sup>が<sup>ゆめ</sup>夢<sup>みどり</sup>よ<sup>みどり</sup>とも<sup>み</sup>ど<sup>み</sup>き<sup>み</sup>な<sup>み</sup>が<sup>み</sup>ら<sup>み</sup>緑<sup>み</sup>の<sup>み</sup>と<sup>み</sup>ば<sup>み</sup>り<sup>み</sup>そ<sup>み</sup>と<sup>み</sup>か<sup>み</sup>か<sup>み</sup>げ<sup>み</sup>見<sup>み</sup>る

Подумавши,  
що уві сні  
почула соловейка,  
зелену занавіску підняла  
й назовні виглядаю.

Цей вірш був написаний у відповідь на вірш Йосано Теккана у новому стилі: «Здіймався дим над джерелом у горах./ Камелій цвіт на перила опадає./ Ти лиш завісу підійми:/ звідкіль той голос соловейка долинає?».

65. 紫<sup>むらさき</sup>の<sup>にじ</sup>紅<sup>したよ</sup>の<sup>はな</sup>滴<sup>な</sup>り<sup>な</sup>花<sup>な</sup>に<sup>な</sup>お<sup>な</sup>ち<sup>な</sup>て<sup>な</sup>成<sup>な</sup>り<sup>な</sup>し<sup>な</sup>か<sup>な</sup>ひ<sup>な</sup>な<sup>な</sup>の<sup>な</sup>夢<sup>ゆめ</sup>う<sup>な</sup>た<sup>な</sup>が<sup>な</sup>ふ<sup>な</sup>な

З веселки пурпурової  
на квіти впали  
крапельки води –  
моїми руками стали.  
Повір у мрії свої!

66. ほと<sup>さ</sup>と<sup>が</sup>ぎ<sup>が</sup>す<sup>が</sup>嵯<sup>い</sup>峨<sup>ち</sup>へ<sup>り</sup>は<sup>き</sup>一<sup>さん</sup>里<sup>り</sup>京<sup>みづ</sup>へ<sup>さん</sup>三<sup>き</sup>里<sup>よ</sup>水<sup>よ</sup>の<sup>あ</sup>清<sup>あ</sup>瀧<sup>あ</sup>夜<sup>あ</sup>の<sup>あ</sup>明<sup>あ</sup>け<sup>あ</sup>やす<sup>あ</sup>き

Співає соловейко.  
До Сага – один рі.  
Три рі – до Кіото.  
Над водами Кійотаки

так швидко сутеніє.

67. 紫<sup>むらさき</sup>の理想<sup>りそう</sup>の雲<sup>くも</sup>はちぎれちぎれ仰<sup>あお</sup>ぐわが空<sup>そら</sup>それはた消<sup>き</sup>えぬ

Ці ідеальні  
пурпурові хмари  
розпорошились  
і ген погасли,  
коли я в небо очі підняла.

68. 乳<sup>ち</sup>ぶさおさへ神秘<sup>しんぴ</sup>のとばりそとけりぬこなる花<sup>はな</sup>の紅<sup>くれなゐ</sup>ぞ濃<sup>こ</sup>き

Стиснувши груди,  
завісу таємниці  
відкидаю геть.  
І квітки колір тут  
темно-багряний.

69. 神<sup>かみ</sup>の背<sup>せな</sup>にひろきながめをねがはずや今<sup>いま</sup>かたかたの袖<sup>そで</sup>こむらさき

Така широка  
спина бога.  
Чому б не помолитись?  
О ви, рукава  
темно-пурпурові.

70. とや心<sup>こころ</sup>朝<sup>あさ</sup>の小<sup>お</sup>琴<sup>ごと</sup>の四<sup>よつ</sup>つの緒<sup>お</sup>のひとつを永<sup>と</sup>久<sup>わ</sup>に神<sup>かみ</sup>きりすてし

Цим ранком моє серце,  
мов маленьке кото,  
чую струну,  
одну із чотирьох,  
мій бог навіки обірвав.

71. ひく袖<sup>そで</sup>に片<sup>かた</sup>笑<sup>えみ</sup>もらす春<sup>はる</sup>ぞわかき朝<sup>あさ</sup>のうしほの恋<sup>こい</sup>のたはぶれ

Рукав я приберу,  
що усмішку приховує твою.  
Весняним ранком  
на узбережжі  
бавляться кохані.

72. くれの春隣すむ画師うつくしき今朝山吹に声わかかりし

Кінець весни.

Сусід-художник мій – такий вродливий.

Цим ранком його голос

із-за квітів ямабукі

так молодод звучав.

73. 郷人にとなり邸のしら藤の花はとのみに問ひもかねたる

В господаря сусіднього маєтку

лиш про гліциній білий цвіт

я запитаю.

Про інше говорити

ніяк не зважусь я.

74. 人にそひて櫛ささぐるこもり妻母なる君を御墓に泣きぬ

З ним разом

на могилу матері

анісу квіти покладу

й заплачу,

хоч йому ще не дружина.

75. なにとなく君に待たるるこちして出でし花野の夕月夜かな

Якось відчула,

що мене чекаєш,

тому і вийшла

в квітуче поле

місячної ночі.

Танка була визнана найкращою в вересневому випуску журналу «Мьодзьо» 1900 року. Цей вірш і в подальшому був до вподоби поетесі, тоді як про інші вірші цієї збірки вона говорила як про такі, стиль яких вона переросла.

76. おばしまにおもひはてなき身をもたせ小萩をわたる秋の風見る

Схилившись на перила

у думках нескінченних,

дивлюся, як колише

кущ хагі

осінній вітер.

77. ゆあみして泉<sup>いづみ</sup>を出<sup>い</sup>でしわがはだにふるるはつらき<sup>ひと</sup>人の世<sup>よ</sup>のきぬ

Омившись,  
вийшла зі струмка.  
До шкіри ніжної  
жорсткий відчула дотик  
одежі зі світу людей.

78. 売りし<sup>う</sup>琴<sup>こと</sup>にむつびの<sup>きよく</sup>曲<sup>きよく</sup>をのせしひびき<sup>おおま</sup>逢魔<sup>おおま</sup>がどきの<sup>くろ</sup>黒<sup>くろ</sup>百合<sup>ゆり</sup>折れぬ<sup>お</sup>

Те кото, що продала я,  
мелодію знайому грає.  
У сутінків вечірніх час  
лілею чорну  
я зламала.

79. うすものの<sup>にしゃく</sup>二尺<sup>にしゃく</sup>のたもとすべり<sup>ほたる</sup>おちて<sup>ほたる</sup>蛍<sup>ほたる</sup>ながるる<sup>よかぜ</sup>夜風<sup>よかぜ</sup>の<sup>あお</sup>青<sup>あお</sup>き<sup>なつ</sup>

Рукав з тонкого полотна  
в два шяку довжиною.  
З нього зісковзнув і поплив  
з нічним блакитним  
вітром світлячок.

80. 恋<sup>こい</sup>ならぬ<sup>な</sup>ねざめた<sup>な</sup>た<sup>な</sup>た<sup>な</sup>ず<sup>な</sup>む<sup>な</sup>野<sup>の</sup>のひろさ<sup>な</sup>名<sup>な</sup>なし<sup>おがわ</sup>小川<sup>おがわ</sup>の<sup>なつ</sup>うつく<sup>なつ</sup>し<sup>なつ</sup>き<sup>なつ</sup>夏<sup>なつ</sup>

Я не закохана.  
Прокинувшись – стою.  
Широке поле,  
річка безіменна –  
такі прекрасні влітку.

81. このおもひ<sup>なに</sup>何<sup>なに</sup>とならむ<sup>な</sup>の<sup>な</sup>ま<sup>な</sup>ど<sup>な</sup>ひ<sup>な</sup>もち<sup>な</sup>し<sup>な</sup>その<sup>な</sup>昨日<sup>きのふ</sup>すら<sup>な</sup>さ<sup>な</sup>び<sup>な</sup>し<sup>な</sup>かり<sup>な</sup>し<sup>な</sup>我<sup>わ</sup>れ<sup>わ</sup>

Що буде  
з цим коханням?  
Навіть вчора  
з тобою наодинці  
я спокій не знайшла.



82. おりたちてうつつなき身<sup>み</sup>の牡丹<sup>ぼたん</sup>見ぬそぞろや夜<sup>よる</sup>を蝶<sup>ちょう</sup>のねにこし

У маренні неначе,  
вийшла в сад  
півоніями милуватись.  
Під вечір мимоволі тут  
метелик задрімав.

83. その涙<sup>なみだ</sup>のごふえにしは持たざりきさびしの水<sup>みづ</sup>に見し二十日月<sup>はつかづき</sup>

Я твої сльози витираю –  
не спілкуватись  
більше нам.  
Над одинокою водою  
старий вже місяць.

84. 水<sup>みづ</sup>十里<sup>ゆうり</sup>ゆふべの船<sup>ふね</sup>をあだにやりて柳<sup>やなぎ</sup>による子<sup>こ</sup>ぬかうつくしき (をとめ)

Водою десять рі  
пливе вечірній човен.  
Не відвертаючи очей,  
схилилось до верби дівча,  
з чолом прекрасним.

[Дівчина]

85. 旅<sup>たび</sup>の身<sup>み</sup>の大河<sup>おほかは</sup>ひとつまどはむや徐<sup>しづ</sup>かに日記<sup>にき</sup>の里<sup>さと</sup>の名<sup>な</sup>けしぬ (旅<sup>たび</sup>びと)

Дорогою велику річку перетнув.  
Вагаючись,  
в щоденнику неспішно  
твого села  
я назву стер.

[Мандрівник]

86. 小傘<sup>をかき</sup>とりて朝<sup>あさ</sup>の水<sup>みづ</sup>くみ我<sup>われ</sup>とこそ穂<sup>ほむぎ</sup>麦<sup>むぎ</sup>あをあを小雨<sup>こさめ</sup>ふる里<sup>さと</sup>

Маленьку парасольку взявши,  
я ранком  
воду набираю.  
Зелені в полі колоски.

В селі дрібний йде дощ.

87. おとに<sup>た</sup>立ちて<sup>おがわ</sup>小川をのぞく<sup>うば</sup>乳母が<sup>こまど</sup>小窓<sup>こさめ</sup>小雨のなかに<sup>やまぶき</sup>山吹のちる

Почувши шум струмка,  
з маленького віконця  
няня виглядає.  
Цвіт ямабукі опадає  
під дрібним дощем.

88. 恋<sup>こい</sup>か<sup>ち</sup>血<sup>ち</sup>か<sup>ぼたん</sup>牡丹に<sup>つ</sup>つきし<sup>はる</sup>春のおも<sup>い</sup>ひとの<sup>い</sup>みの<sup>よい</sup>宵のひとり<sup>うた</sup>歌なき

Кохання це чи кров?  
Півонії горять,  
мов пристрасті весняні –  
надвечір при дворі одна  
не склала я вірша.

89. 長<sup>なが</sup>き<sup>うた</sup>歌を<sup>ぼたん</sup>牡丹にあ<sup>れ</sup>の<sup>よい</sup>宵の<sup>おとどつま</sup>殿妻<sup>み</sup>となる<sup>み</sup>身の<sup>わ</sup>我れ<sup>い</sup>ぬけ<sup>い</sup>出でし

«Чи можете Ви нам подарувати  
про сад півоній довгого вірша?» –  
мене в той вечір запитали.  
І я, що скоро заміж вийти маю,  
мусила втекти.

Вірші №88 та 89 були опубліковані в журналі «Вранішня зірка» разом у липні 1901 року.  
Поетеса зберегла цей порядок при укладанні збірки.

90. 春<sup>はる</sup>三月<sup>みつ</sup>柱<sup>ち</sup>お<sup>か</sup>か<sup>ね</sup>ぬ<sup>こと</sup>琴<sup>おと</sup>に<sup>おと</sup>音<sup>た</sup>て<sup>ぬ</sup>ふ<sup>れ</sup>し<sup>そ</sup>ぞ<sup>ろ</sup>の<sup>よい</sup>宵<sup>みだ</sup>の<sup>が</sup>乱<sup>れ</sup>髪

Весна вже третій місяць.  
Надвечір задзвеніло щось –  
то зазвучало без підставки кото,  
пробуджене пасмом  
мого волосся.

91. いづ<sup>き</sup>こ<sup>かえ</sup>まで<sup>き</sup>君<sup>の</sup>は<sup>そ</sup>帰<sup>そ</sup>ると<sup>は</sup>ゆ<sup>は</sup>ふ<sup>ね</sup>べ<sup>の</sup>野<sup>に</sup>わ<sup>が</sup>が<sup>そ</sup>袖<sup>ひ</sup>き<sup>ぬ</sup>ぬ<sup>は</sup>ね<sup>ある</sup>翅<sup>わ</sup>ら<sup>は</sup>童

«Як далеко ти  
від дому свого?» –  
у сутінках на полі

крилатий хлопчик  
мене потягнув за рукав.

«Крилатий хлопчик» - образ купідона.

92. ゆふぐれの戸に倚り君がうたふ歌『うき里去りて往きて帰らじ』

Над вечір ти,  
на двері спершись,  
співаєш пісню:  
"Свій дім залишивши,  
я більш не хочу повертатись".

Вірш належить до циклу спогадів поетеси про серпень 1900 року та подорож до гори Авата.

93. さびしさに百二十里をそぞろ来ぬと云ふ人あらばあらば如何ならむ

Якби був тут,  
був тут ти і сказав:  
"Я сумував,  
тож непомітно пролетіли  
ці двісті рі".

Вірш до Йосано Теккана.

94. 君が歌に袖かみし子を誰と知る浪速の宿は秋寒かりき

Хто дівчина, що слухає,  
рукав свій прикусивши,  
твої вірші?  
В осінню ніч так холодно  
спинитись у готелі в Наніва.

Вірш-спогад про зустріч з Йосано Текканом.

95. その日より魂にわかれし我れむくろ美しと見ば人にとぶらへ

Із того дня  
моя душа  
розсталась з тілом,  
твою красу побачивши  
до тебе полетіла.

96. <sup>いま</sup>今の<sup>われ</sup>我に<sup>うた</sup>歌の<sup>と</sup>ありやを<sup>と</sup>問ひます<sup>な</sup>柱<sup>な</sup>なき<sup>ほそいと</sup>織<sup>ほそいと</sup>絃<sup>これ</sup>これ<sup>にじゅうごげん</sup>二十五<sup>絃</sup>絃

Ти не питай

тепер мене,

де мої вірші?

Що без підставки кото?

Лиш 25 струн.

Цікаво, що традиційно японське *кото* мало 13 струн. У 1969 році Носака Кейко додала струни і створила 20-ти струнне кото, а у 1991 році додала ще 5 струн. Проте, Акіко опублікувала цей вірш ще 1901 року.

97. <sup>かみ</sup>神の<sup>さだめ</sup>さだめ<sup>いのち</sup>命<sup>の</sup>の<sup>ひびき</sup>ひびき<sup>つひ</sup>終<sup>の</sup>の<sup>わがよこと</sup>我<sup>おの</sup>世<sup>おと</sup>琴<sup>き</sup>に<sup>おと</sup>斧<sup>き</sup>う<sup>き</sup>つ<sup>きた</sup>音<sup>たま</sup>き<sup>たま</sup>き<sup>たま</sup>きた<sup>ま</sup>たまへ

Це воля Божа.

Звук, з яким кінчається

моє життя.

Послухай,

як сокира кото розбиває.

98. <sup>ひと</sup>人<sup>ふたり</sup>ふたり<sup>ぶさい</sup>無<sup>に</sup>才<sup>じ</sup>の<sup>うた</sup>二<sup>え</sup>字<sup>こひにまんねん</sup>を<sup>な</sup>歌<sup>が</sup>に<sup>な</sup>笑<sup>み</sup>み<sup>ぬ</sup>ぬ<sup>こひにまんねん</sup>恋<sup>に</sup>二<sup>な</sup>万<sup>なが</sup>年<sup>き</sup>な<sup>み</sup>が<sup>か</sup>き<sup>き</sup>短<sup>き</sup>き

Ми вдвох над віршем сміємось –

там пара символів бездарних.

А років двадцять тисяч

це коротко чи довго,

щоб кохати?

### 蓮の花船 – Човен з квітів лотоса

99. <sup>こ</sup>漕<sup>ぎ</sup>か<sup>へ</sup>る<sup>ゆふぶね</sup>夕<sup>お</sup>船<sup>そ</sup>お<sup>そ</sup>そ<sup>き</sup>き<sup>き</sup>僧<sup>の</sup>の<sup>きみぐれん</sup>君<sup>お</sup>紅<sup>お</sup>蓮<sup>はす</sup>や<sup>お</sup>多<sup>お</sup>き<sup>き</sup>し<sup>ら</sup>ら<sup>蓮</sup>や<sup>多</sup>多<sup>き</sup>き

О, мій ченцю,

що пізньою порою

вертаєшся додому на човні,

багато лотосів червоних –

серед білих.

100. <sup>あ</sup>あ<sup>づ</sup>ま<sup>や</sup>に<sup>みず</sup>水<sup>の</sup>の<sup>お</sup>お<sup>と</sup>と<sup>き</sup>き<sup>く</sup>く<sup>ふじ</sup>藤<sup>の</sup>の<sup>ゆ</sup>夕<sup>は</sup>は<sup>づ</sup>づ<sup>し</sup>し<sup>ま</sup>ま<sup>す</sup>す<sup>な</sup>な<sup>の</sup>の<sup>ひ</sup>ひ<sup>く</sup>く<sup>き</sup>き<sup>まくら</sup>枕<sup>よ</sup>よ

Альтанка.

Чутно шум води.

Гліцинії цвітуть надвечір.

Подушка наша

трохи занизька.

101. 御袖<sup>みそで</sup>ならず御髮<sup>みぐし</sup>のたけときこえたり七尺<sup>ななしやく</sup>いづれしら藤<sup>ふじ</sup>の花<sup>はな</sup>

"Не як рукав,

а як твоє волосся довжиною" - почула я.

Це, мабуть, хтось

про білий цвіт гліцинії

в сім шяку довжиною.

102. 夏花<sup>なつはな</sup>のすがたは細<sup>ほそ</sup>きくれなゐに真昼<sup>まひる</sup>いきむの恋<sup>こい</sup>よこの子<sup>こ</sup>よ

Мов квітки літньої

тендітна постать

у багряних барвах.

Під полуденним сонцем

я житиму й моє кохання.

103. 肩<sup>かた</sup>おちて経<sup>きよう</sup>にゆらぎのそぞろ髮<sup>かみ</sup>をとめ有心<sup>うしん</sup>者<sup>やはる</sup>春<sup>くも</sup>の雲<sup>くも</sup>こき

З плеча упавши,

над сутрою схилилось

пасмо неслухняного волосся.

Дівча чуттєве,

хмар весняних подих.

104. とき髮<sup>かみ</sup>を若枝<sup>わかえ</sup>にからむ風<sup>かぜ</sup>の西<sup>にし</sup>よ二尺<sup>にしゃく</sup>に足<sup>たら</sup>らぬうつくしき虹<sup>にじ</sup>

Розпущене волосся

за гілку молоденьку зачепив

західний вітер.

Наче веселка

у два шяку довжиною.

105. うながされて汀<sup>みぎは</sup>の闇<sup>やみ</sup>に車<sup>くるま</sup>おりぬほの紫<sup>むらさき</sup>の反橋<sup>そりはし</sup>の藤<sup>ふぢ</sup>

Увагу звернувши,

з екіпажу вийшла –  
у темряві берега  
на арковому мості  
гліцинія ніжно-лілова.

106. われとなく<sup>をさ</sup>梭<sup>て</sup>の手とめし<sup>かど</sup>門<sup>うたあね</sup>の唄姉<sup>そこ</sup>がゑまひの底はづかしき

Під час ткання  
спинились мимоволі руки –  
біля воріт співає хтось –  
сестра собі всміхнулась нишком  
і зникла я чогось.

107. ゆあがりのみじまひなりて<sup>すがたみ</sup>姿見<sup>え</sup>に<sup>きのふ</sup>笑みし<sup>な</sup>昨日の無きにしもあらず

Із ванни вийшла  
і, вдягаючись,  
до дзеркала всміхаюся –  
все те, що було вчора,  
пригадавши.

108. 人<sup>ひと</sup>まへを<sup>たもと</sup>袂すべりしきぬでまり<sup>し</sup>知らずと<sup>い</sup>云ひてかかへてにげぬ

У всіх перед очима  
шовковий м'ячик  
випав з мого рукава.  
"Не знаю, що це" – я сказала й,  
його схопивши, утекла.

109. ひとつ<sup>はこ</sup>篋にひひなをさめて<sup>ふた</sup>蓋とちて<sup>なき</sup>何となき<sup>いきもも</sup>息桃にはばかり

У коробку одну  
поскладавши ляльок,  
я кришкою їх закриваю.  
Під персика цвітом соромлюсь того,  
про що ненароком зітхаю.

*Хинамацури* (день дівчат) святкують 3-го березня. Спеціальну ступінчасту вітрину-підставку вкривають червоною і тканиною й виставляють на ній родинну колекцію ляльок, яких передають із покоління в покоління. Ляльки зображають імператорський двір: імператора, імператрицю, придворних та предмети інтер'єру. Персик цвіте в цей період, тому його квіт часто стає частиною оздоблення святкової композиції та їжі.

110. ほの<sup>み</sup>見<sup>し</sup>は<sup>なら</sup>奈良のはづれの<sup>わかばやど</sup>若葉宿うすまゆずみのなつかしかりし

Ледь видно  
на околицях Нара  
в готелі, що у листі молодім,  
тонко наведені брови –  
щастя бачити знову.

111. 紅<sup>あけ</sup>に<sup>な</sup>名<sup>し</sup>の<sup>し</sup>知ら<sup>はな</sup>ぬ<sup>はな</sup>花<sup>さく</sup>さく<sup>の</sup>野<sup>こみち</sup>の<sup>こみち</sup>小<sup>い</sup>道<sup>い</sup>い<sup>そぎ</sup>たま<sup>ふな</sup>ふ<sup>な</sup>な<sup>をがさ</sup>小<sup>ひとり</sup>傘<sup>の</sup>の<sup>ひとり</sup>一人

Червоні безіменні квіти  
біля стежини  
в полі розцвіли.  
Під парасолькою одна я  
і вперед не варто поспішати.

112. くだり<sup>ぶね</sup>船<sup>よ</sup>昨夜<sup>べつき</sup>月<sup>かげ</sup>かげ<sup>うた</sup>に<sup>うた</sup>歌<sup>そめ</sup>そ<sup>め</sup>し<sup>みどう</sup>御<sup>かべ</sup>堂<sup>み</sup>の<sup>み</sup>壁<sup>み</sup>も<sup>み</sup>見<sup>み</sup>え<sup>み</sup>ず<sup>み</sup>見<sup>み</sup>え<sup>み</sup>ず<sup>なり</sup>なり<sup>ぬ</sup>ぬ

Човен пливе.  
Той вірш, що вечором вчорашнім  
на храмовій стіні  
я в місячному світлі написала,  
зникає, тане в далині.

Спогади про зустріч Акіко з Йосано Текканом у серпні 1900 року.

113. 師<sup>し</sup>の<sup>きみ</sup>君<sup>め</sup>の<sup>め</sup>目<sup>や</sup>を<sup>や</sup>病<sup>み</sup>み<sup>ませ</sup>ませ<sup>る</sup>る<sup>いほ</sup>庵<sup>にわ</sup>の<sup>にわ</sup>庭<sup>へう</sup>へ<sup>う</sup>う<sup>つ</sup>つ<sup>しま</sup>しま<sup>み</sup>み<sup>らす</sup>らす<sup>しらぎく</sup>白<sup>はな</sup>菊<sup>の花</sup>の花

Мій вчителю,  
болять у тебе очі.  
Біля будиночку  
в твоїм саду  
я хризантеми білі посаджу.

Білі та жовті хризантеми японці відварюють, щоб зробити солодкий напій або прикладають до очей у вигляді компреса.

114. 文字<sup>もじ</sup>ほ<sup>そく</sup>そ<sup>く</sup>君<sup>きみ</sup>が<sup>うた</sup>歌<sup>ひとつ</sup>ひとつ<sup>つ</sup>染<sup>め</sup>め<sup>つけ</sup>つけ<sup>ぬ</sup>ぬ<sup>たまむし</sup>玉<sup>ひめ</sup>虫<sup>ひめ</sup>ひ<sup>め</sup>め<sup>し</sup>し<sup>こぼこ</sup>小<sup>ふた</sup>篋<sup>の</sup>の<sup>ふた</sup>蓋<sup>に</sup>に

Тонкими літерами  
я твого вірша  
на кришці написала

коробочки, в яку  
яскравого жука впіймала.

*Tamamushi* («жук-дорогоцінний камінчик») – жук різновиду *Chrysochroa fulgidissima* має крильця з зеленувато-металевим блиском.

115. ゆふぐれを籠へ鳥よふいもうとの爪先ぬらす海棠の雨

Надвечір в клітку  
зве курчат  
моя сестра молодша.  
Змочив їй пальці на ногах  
із квіту яблунь дощ.

116. ゆく春をえらびよしある絹袷衣ねびのよそめを一人に問ひぬ

Наприкінці весни  
шовкове кімоно обрала,  
що до лиця мені.  
Тепер в людей питаю,  
чи в ньому я дорослішою стала.

117. ぬしいはずとれなの筆の水の夕そよ墨足らぬ撫子がさね

Немає значення,  
чий пензлик у цей вечір,  
я над водою взяла.  
У рожевім кімоно я,  
і закінчується туш.

118. 母よびてあかつき問ひし君といはれそむくる片頬柳にふれぬ

Покликавши, мене про тебе  
мати запитала  
й про нашу зустріч на світанку.  
Я відвернулась і до щік моїх  
торкнулись гілочки верби.

119. のろひ歌かきかさねたる反古とりて黒き胡蝶をおさへぬるかな

Листок паперу на якому  
вірші-прокльони я писала,



рукою притискаю,  
метелик чорний  
щоб не втік.

120. 額ぬかしろき 聖ひじりよ 見みずや 夕ゆうぐれを 海かい棠どうに 立たつ 春はる夢ゆめ見み姿すがた

Ченцю з чолом білосніжним,  
хіба не бачиш ти?  
У сутінках  
під яблуною – постать,  
що мріє про весну.

121. 笛ふえの 音ねに 法ほっ華けき經きょうう つす 手てをと だめひそめし 眉まゆよ まだ うらわかき

Звук флейти  
руку зупинив,  
що Сутру Лотоса писала.  
Нахмури брови він –  
такий ще молодий.

У вірші згадується традиційна японська флейта «*фуге*», яка виготовляється з бамбуку та має високий тон звучання.

122. 白びやく檀だんの けむり こなたへ 絶たえず あふるに ぐき 扇おうぎを うばひぬるかな

Сандала дим до мене  
він постійно направляв  
тим ненависним віялом,  
поки його я,  
врешті, не забрала.

Поезія обрана поетесою з серії віршів, які вона написала в час своєї першої зустрічі з Йосано Текканом на узбережжі Такаші в серпні 1900 року.

123. 母ははなるが 枕まくら經ぎょうよ むかたはらの ちひさき 足あしを うつくしと 見みき

Читає мати сутру  
над померлим.  
Такі прекрасні  
з нею поряд  
ніжки малюка.

*Макураґо* («сутра біля узголів'я») – церемонія, що проводиться одразу після смерті біля ліжка померлого. Вона включає читання сутри, куріння пахоців та читання короткої проповіді. Обличчя померлого вкривають білою тканиною.

124. わが<sup>うた</sup>歌に<sup>ひとみ</sup>瞳のいろをうるませしその<sup>きみ</sup>君去りて<sup>とおか</sup>十日<sup>と</sup>たちにけり

Мій вірш  
тобі на очі  
сльози навернув.  
С тих пір, як ти поїхав  
минуло десять днів.

125. かたみぞと<sup>かぜ</sup>風なつかしむ<sup>こおうぎ</sup>小扇のかなめあやふくなり<sup>な</sup>にけるかな

Річ пам'ятна...  
За вітерцем від віяла  
маленького сумую,  
та вісь у ньому  
зовсім розхиталась.

Після першої зустрічі поетів на узбережжі Такаші у серпні 1900 року, кожен з них підписав 8 віял, щоб залишити пам'ять про цю зустріч. Одне з таких віял мала й Акіко.

126. 春<sup>はる</sup>の川<sup>かわ</sup>のりあひ<sup>ぶね</sup>舟のわかき<sup>こ</sup>子が<sup>よ</sup>昨夜<sup>とまり</sup>の泊<sup>うた</sup>の唄<sup>な</sup>ねたましき

Весняна річка.  
У нашому човні  
юнак наспівує пісні  
про ніч вчорашню.  
Заздрісно мені!

127. 泣<sup>な</sup>か<sup>いそ</sup>で急げやは<sup>て</sup>手には<sup>と</sup>ばき<sup>と</sup>解くえにし<sup>も</sup>えにし<sup>こ</sup>持つ<sup>ゆうべ</sup>子の夕<sup>ま</sup>を待たむ

За доторком рук ніжних,  
що взуття з тебе знімають,  
ти не жалій – іди.  
Ця дівчина, немов прив'язана до тебе,  
й до ночі зачекає.

128. 燕<sup>つばめ</sup>なく<sup>あさ</sup>朝をは<sup>ひも</sup>ばきの<sup>やなぎ</sup>紐ぞゆるき<sup>や</sup>柳<sup>や</sup>かすむやその<sup>や</sup>家のめぐり

Співає ластівка.

Колишуться в тумані верби.  
 На ранок я  
 зав'язую тобі взуття,  
 із мого дому проводжаючи в дорогу.

129. 小川<sup>おがわ</sup>われ<sup>むら</sup>村のはづれの<sup>やなぎ</sup>柳かげに<sup>き</sup>消えぬ<sup>すがた</sup>姿を<sup>な</sup>泣く<sup>こ</sup>子朝<sup>あさ</sup>見し

Маленька річечко,  
 в околицях села  
 у тіні верб  
 ти постать дівчини впізнала.  
 Там ранком плакала вона.

130. 鶯<sup>うぐいす</sup>に<sup>あさきむ</sup>朝寒<sup>きょう</sup>からぬ<sup>やま</sup>京の<sup>つばき</sup>山<sup>ひと</sup>おち<sup>む</sup>椿<sup>つ</sup>ふむ<sup>ま</sup>人<sup>ま</sup>むつまじき

Не холодно цим ранком  
 співати соловейку.  
 У горах Кіото  
 по камеліях зів'ялих  
 закохані ідуть.

131. 道<sup>みち</sup>た<sup>れんげつ</sup>また<sup>いおり</sup>ま<sup>い</sup>蓮<sup>うめ</sup>月<sup>あいゆ</sup>が<sup>にし</sup>庵<sup>きょう</sup>の<sup>やま</sup>あと<sup>に</sup>に出<sup>し</sup>で<sup>し</sup>ぬ<sup>し</sup>梅<sup>し</sup>に<sup>し</sup>相<sup>し</sup>行<sup>し</sup>く<sup>し</sup>西<sup>し</sup>の<sup>し</sup>京<sup>し</sup>の<sup>し</sup>山

Нас до хатиночки Ренгецу  
 раптово стежка привела,  
 коли ми квітом сливи  
 йшли помилуватись  
 на схили західні кіотських гір.

Ренгецу (1791–1875) – жінка-поетеса, яка жила в Кіото. Її справжнє ім'я було Нобу, однак після смерті свого чоловіка вона постриглась у черниці і змінила ім'я. Була відома своїми гончарними виробами, які прикрашала авторськими віршами.

132. 君<sup>きみ</sup>が<sup>まえ</sup>前<sup>りせいれんと</sup>に<sup>こ</sup>李<sup>すみ</sup>青<sup>うめ</sup>蓮<sup>うめ</sup>説<sup>うめ</sup>く<sup>うめ</sup>この<sup>うめ</sup>子<sup>うめ</sup>なら<sup>うめ</sup>ず<sup>うめ</sup>よ<sup>うめ</sup>き<sup>うめ</sup>墨<sup>うめ</sup>な<sup>うめ</sup>き<sup>うめ</sup>を<sup>うめ</sup>梅<sup>うめ</sup>に<sup>うめ</sup>か<sup>うめ</sup>こ<sup>うめ</sup>つ<sup>うめ</sup>な

Перед тобою я  
 не в змозі говорити про  
 Лі Бо.  
 Не можу вірш хороший написати.  
 У цьому сливи цвіт не винувать.

Лі Бо (701–762) – китайський поет періоду династії Тан. Разом із Ду Фу вважається одним з найвидатніших поетів в історії китайської літератури.

133. あるときはねたしと見たる友の髪に香の煙のはひかかるかな

Колись із заздрістю дивилась  
на подруги волосся,  
що тепер  
дим ритуального  
куріння огортає.

134. わが春の二十姿と打ぞ見ぬ底くれなゐのうす色牡丹

На двадцятву весну  
свого життя  
такою я була.  
Бліда півонія –  
багряна вглибині.

135. 春はただ盃にこそ注ぐべけれ智慧あり顔の木蓮や花

Весна того варта,  
щоб чаші  
наповнить sake.  
Під погляди мудрі  
магнолії квітів.

136. さはいへど君が昨日の恋がたりひだり枕の切なき夜半よ

Хоч і сказав,  
що це історія  
минулого кохання,  
на подушці своїй до опівночі  
так і не заснула я.

137. 人そぞろ宵の羽織の肩うらへかきしは歌か芙蓉といふ文字

На рукаві того хаорі,  
що ти надвечір одягнув,  
хтось зі звороту непомітно написав  
чи то вірші,  
чи то коханої ім'я.

На звороті *хаорі* було написано «*фуйо*» – «гібіскус». Таким прізвиськом називав Теккан свою першу дружину – Такіно.

138. 琴<sup>こと</sup>の上<sup>うえ</sup>に梅<sup>うめ</sup>の実<sup>み</sup>おつる宿<sup>やど</sup>の昼<sup>ひる</sup>よちかき清水<sup>しみず</sup>に歌<sup>うた</sup>ずする君<sup>きみ</sup>

Із дерева на кото  
слива впала.  
Ти по обіді край води  
в готельчику, що при дорозі,  
читав вірші.

139. うたたねの君<sup>きみ</sup>がかたへの旅<sup>たび</sup>つつみ恋<sup>こい</sup>の詩集<sup>あししゅう</sup>の古<sup>ふる</sup>きあたらしき

Ти задрімав.  
Дорожній вузлик  
поряд із тобою.  
Це збірка віршів про кохання  
колишне чи нове?

140. 戸<sup>と</sup>に倚<sup>よ</sup>りて菖蒲<sup>あやめう</sup>売<sup>う</sup>る子<sup>こ</sup>がひたひ髪<sup>がみ</sup>にかかる薄靄<sup>うすもや</sup>にほひある朝<sup>あさ</sup>

До двері прихилилась  
дівчина, що іриса продає.  
Волосся над її чолом  
туманом оповите.  
Так ранок пахне.

141. 五月<sup>さみだれ</sup>雨<sup>あめ</sup>もむかしに遠<sup>とお</sup>き山<sup>やま</sup>の庵<sup>いおつ</sup>通夜<sup>や</sup>する人<sup>ひと</sup>に卯<sup>う</sup>の花<sup>はな</sup>いけぬ

І літній дощ  
давно не йшов  
над хижкою у горах.  
На панахиду я нічну  
квіт білий наламанала.

142. 四十八<sup>しじゅうはち</sup>寺<sup>じ</sup>そのひと寺<sup>てら</sup>の鐘<sup>かね</sup>なりぬ今<sup>いま</sup>し江<sup>え</sup>の北<sup>きた</sup>雨<sup>あま</sup>雲<sup>ぐも</sup>ひくき

Сорок вісім храмів:  
в одному з них  
лунає дзвін.  
На півночі над річкою  
сьогодні хмари низько.

143. 人<sup>ひと</sup>の子<sup>こ</sup>にかせしは罪<sup>つみ</sup>かわがかひな白<sup>しろ</sup>きは神<sup>かみ</sup>になどゆづるべき

Людському сину  
чи гріх дозволити  
спочити на моїх руках?  
Чи білосніжність їх  
лише для богів дана?

144. ふりかへり<sup>ゆる</sup>許したまへの<sup>そで</sup>袖だ<sup>やみ</sup>たみ<sup>かぜ</sup>聞<sup>はる</sup>くる風<sup>はる</sup>に春ときめきぬ

Я озирнулася:  
"Дозволь твоє  
вбрання складу".  
Від вітру в темряві весняного  
тремтить моє серденько.

145. <sup>ゆう</sup>夕ふるはな<sup>あめ</sup>さけの雨よ<sup>たび</sup>旅の<sup>きみ</sup>君<sup>みち</sup>ちか<sup>やど</sup>道とはで宿とり<sup>たまへ</sup>たまへ

Спадає вечір  
і, на щастя, накрапає дощ.  
Ти, подорожній, не питай  
про шлях короткий –  
заночуй у мене.

146. <sup>いは</sup>巖<sup>たに</sup>をはなれ<sup>ついで</sup>谿<sup>みやこ</sup>をくだりて<sup>えし</sup>躑躅<sup>みず</sup>をりて都<sup>わか</sup>の<sup>えし</sup>絵師と<sup>みず</sup>水に<sup>わか</sup>別れぬ

Зі скелями прощаючись,  
в долину я пішла,  
азалій квіт зламавши по дорозі,  
з художником столичним, з водою зі струмка  
розсталась я сьогодні.

147. <sup>はる</sup>春の<sup>ひ</sup>日<sup>こい</sup>を<sup>だ</sup>恋<sup>よ</sup>に<sup>かべ</sup>誰<sup>う</sup>れ<sup>たび</sup>倚<sup>こ</sup>る<sup>こ</sup>しら<sup>こ</sup>壁<sup>こ</sup>ぞ<sup>こ</sup>憂<sup>こ</sup>きは<sup>こ</sup>旅<sup>こ</sup>の子<sup>こ</sup>藤<sup>こ</sup>た<sup>こ</sup>そ<sup>こ</sup>がる<sup>こ</sup>る

Хто цей закоханий,  
що в день весняний  
схиляється до білої стіни?  
Сумує мандрівник  
у сутінках гліциній.

148. <sup>あぶら</sup>油<sup>しまだ</sup>の<sup>きょうし</sup>あと<sup>かべ</sup>島田<sup>すもい</sup>のか<sup>はな</sup>たと<sup>はな</sup>今日<sup>はな</sup>知<sup>はな</sup>り<sup>はな</sup>し<sup>はな</sup>壁<sup>はな</sup>に<sup>はな</sup>李<sup>はな</sup>の<sup>はな</sup>花<sup>はな</sup>ち<sup>はな</sup>り<sup>はな</sup>か<sup>はな</sup>かる

Олії слід

від зачіски шімада.  
 Пізнала я сьогодні,  
 як осипається на стіну  
 сливовий цвіт.

149. うなじ<sup>て</sup>手にひくきささやき<sup>ふじ</sup>藤の朝<sup>あさ</sup>をよしなやこの子<sup>こ</sup>行くは<sup>ゆ</sup>旅<sup>たび</sup>の君<sup>きみ</sup>

Твоя рука на моїй шиї.  
 Гліциній шепіт зранку  
 ледь чутний.  
 Тебе не в змозі я, мандрівнику,  
 спинити на твоїм шляху.

150. まどひなくて<sup>きょう</sup>経ずする<sup>われ</sup>我と<sup>み</sup>見たま<sup>げぼん</sup>ふか<sup>ほとけじょうぼん</sup>下品の<sup>ほとけ</sup>仏上品の<sup>ほとけ</sup>仏

Не сумніваючись,  
 що дивитесь на мене,  
 читаю сутри я...  
 О, нижчі будди  
 й будди вищі!

151. ながしつる<sup>よ</sup>四つの<sup>さいぶねこうばい</sup>笹舟紅梅<sup>の</sup>を載せしがことにおく<sup>ゆ</sup>れて往きぬ

Чотири човники  
 з бамбукового листя  
 пливуть за течією.  
 На тому, що позаду –  
 сливи пелюстки.

152. 奥<sup>おく</sup>の室<sup>ま</sup>のうらめづらしき<sup>うぶごゑ</sup>初声<sup>ち</sup>に<sup>け</sup>血の<sup>おも</sup>気のぼりし<sup>わか</sup>面<sup>わか</sup>まだ若き

В кімнаті дальній  
 почувся раптом  
 дитини перший крик.  
 Твоє, ще таке юне,  
 розчервонілося обличчя.

Вірш присвячений народженню сина Теккана його першою дружиною Такіно 23-го вересня 1900 року.

153. 人の<sup>ひと</sup>歌<sup>うた</sup>をくちずさみつつ<sup>ゆうべ</sup>夕<sup>はしら</sup>よる<sup>あき</sup>柱<sup>あめ</sup>つめたき<sup>あめ</sup>秋<sup>あめ</sup>の雨<sup>あめ</sup>かな

Цитуючи подумки  
цим вечором його вірші,  
спираюсь на перила.  
Вони холодні  
від осіннього дощу.

154. 小百合さゆりさく 小草おぐさが なかに 君きみ まで ば 野末のずえ に ほひて 虹にじ あら はれぬ

Дрібні лілеї квітнуть  
серед трав.  
Край поля,  
де тебе чекала, –  
веселки слід.

155. かしこしといなみにいひて 我われ とこそその 山坂やまさか を 御手みて に 倚よらざりし

"Пусте, не варто", –  
я відповіла.  
А потім по горах і схилах,  
за руку не тримаючись,  
я поруч з ним ішла.

156. 鳥辺野とりべの は 御親みおや の 御墓みはか あるところ 清水坂きよみづざか に 歌うた は なかりき

На Торібено,  
що на схилах Кійомідзу,  
твоїх батьків могили.  
Віршів не здатна я  
складати там.

Торібено – старе місце поховання, відоме ще з період Хейан (794–1185) в районі Хігашіяма біля гори Амідгамінеін в Кіото. Зараз це великий цвинтар поряд із храмом Кійомідзу-дера.

157. 御親みおや まつる 墓はか の しら 梅中うめなか に 白しろ く 熊笹くまざさ 小笹こざさ たそ がれそめぬ

Квіт сливи білої,  
що на могилі  
твоїх батьків,  
серед бамбуку низькорослого  
у сутінках втопає.



158. 男<sup>をとこ</sup>きよし載<sup>の</sup>するに僧<sup>そう</sup>のうらわかき月<sup>つき</sup>にくらしの蓮<sup>はす</sup>の花船<sup>はなぶね</sup>

І молодий весляр,  
й ченець ще зовсім юний  
під місяцем блідим  
між лотосів  
на човнику пливуть.

159. 経<sup>きょう</sup>にわかき僧<sup>そう</sup>のみこゑの片<sup>かた</sup>明<sup>あか</sup>り月<sup>つき</sup>の蓮船<sup>はすぶね</sup>兄<sup>あに</sup>こぎかへる

Ченця юного голос,  
що сутру промовляє  
під місяцем блідим,  
мій брат почув,  
коли у човнику між лотосів пливли.

160. 浮葉<sup>うきは</sup>きるとぬれし袂<sup>たもと</sup>の紅<sup>あけ</sup>のしづく蓮<sup>はす</sup>にそそぎてなさけ教<sup>おし</sup>へむ

Коли листка зривала –  
рукав змочила я.  
Багрові краплі з нього  
на білий лотос впали.  
Він теж пізнав кохання.

161. こころみにわかき唇<sup>くちびる</sup>ふれて見れば冷<sup>ひや</sup>かなるよしら蓮<sup>はす</sup>の露<sup>つゆ</sup>

Білого лотоса торкнутись  
вуста ці юні  
спробували лиш –  
і від роси  
холодні стали.

162. 明<sup>あ</sup>くる夜<sup>よ</sup>の河<sup>かわ</sup>はばひろき嵯峨<sup>さが</sup>の欄<sup>らん</sup>きぬ水色<sup>みずいろ</sup>の二人<sup>ふたり</sup>の夏<sup>なつ</sup>よ

Над річкою широкою  
у Сага, на світанку,  
схилились на перила вдвох.  
У шовк блакитний  
вдягнені цим літом.

163. 藻<sup>も</sup>の花<sup>はな</sup>のしろきを摘<sup>つ</sup>むと山<sup>やま</sup>みづに文<sup>ふみ</sup>がら濡<sup>ひ</sup>ぢぬうすもの袖<sup>そで</sup>

Коли латаття  
білу квітку я зривала,  
в гірський воді  
твої листи намокли  
крізь кімоно рукав тонкий.

164. 牛の子を木かげに立たせ絵にうつす君がゆかたに柿の花ちる

В тіні дерев прив'язане теля  
ти на малюнку зобразив.  
На літнє кімоно твоє  
квіток хурми  
пелюстки облітають.

165. 誰が筆に染めし扇ぞ去年までは白きをめでし君にやはあらぬ

Хто ці слова  
на віялі твоєму написав?  
В минулім році  
хіба не ти його  
так білий колір цінував?

166. おもぎしの似たるにまたもまどひけりたはぶれますよ恋の神々

Обличчям так  
на нього схожий –  
знов обізналась я.  
Ви так шуткуєте,  
кохання боги.

167. 五月雨に築土くづれし鳥羽殿のいぬめの池におもだかさきぬ

А на початку літа, під дощем  
руйнується стіна  
палацу Тоба.  
Ставок північно-східний вкрив  
стрілиці квіт.

Палац Тоба – віддалений палацовий комплекс, будівництво якого після відходу від державних справ розпочав імператор Шіракава у 1086 році на південь від Кіото.

168. つばくらの羽にしたたる春雨をうけてなでむかわが朝寝髪

З крил ластівки  
весняного дощу краплини  
чи не зібрать мені,  
щоб зранку сплутане  
волосся розпрямити?

169. しら<sup>ぎく</sup>菊<sup>お</sup>を折<sup>り</sup>て<sup>あ</sup>ゑ<sup>ま</sup>ひ<sup>し</sup>朝<sup>あ</sup>すが<sup>た</sup>垣<sup>か</sup>間<sup>い</sup>み<sup>し</sup>つと<sup>ひ</sup>人<sup>ひと</sup>の<sup>き</sup>書<sup>き</sup>こ<sup>し</sup>

"Зломивши хризантему білу,  
посміхнулась ти.  
Тебе тим ранком  
я мигцем побачив" –  
читаю у листі.

170. や<sup>ぐち</sup>八<sup>つ</sup>口<sup>ぐち</sup>を<sup>む</sup>ら<sup>さ</sup>き<sup>お</sup>緒<sup>も</sup>て<sup>わ</sup>れ<sup>と</sup>め<sup>じ</sup>ひ<sup>か</sup>ば<sup>あ</sup>た<sup>へ</sup>む<sup>さん</sup>三<sup>やく</sup>尺<sup>の</sup>袖<sup>そで</sup>

Під пахвами у кімоно  
шнурок пурпурний  
я в'язати перестала.  
Якщо потягнеш –  
дам тобі рукав, три шяку довжиною.

171. は<sup>る</sup>春<sup>か</sup>ぜ<sup>に</sup>さ<sup>くら</sup>花<sup>ち</sup>る<sup>そう</sup>層<sup>た</sup>塔<sup>の</sup>ゆ<sup>ふ</sup>べ<sup>を</sup>は<sup>と</sup>鳩<sup>の</sup>は<sup>は</sup>羽<sup>に</sup>う<sup>た</sup>歌<sup>そ</sup>め<sup>む</sup>

Із вишні пелюсток,  
що на веснянім вітрі облітають,  
вже утворилась пагода.  
На пір'ї голуба  
я вірша напишу.

172. 憎<sup>に</sup>から<sup>ぬ</sup>ね<sup>た</sup>み<sup>も</sup>つ<sup>こ</sup>子<sup>と</sup>き<sup>き</sup>し<sup>こ</sup>子<sup>の</sup>垣<sup>か</sup>の<sup>か</sup>山<sup>や</sup>ま<sup>ぶ</sup>吹<sup>き</sup>歌<sup>う</sup>て<sup>す</sup>過<sup>ぎ</sup>ぬ

Та дівчина, що ревнощів  
до мене має трохи,  
повз мій паркан  
із ямабукі,  
наспівуючи пісеньку, пройшла.

173. お<sup>ば</sup>し<sup>ま</sup>の<sup>そ</sup>の<sup>か</sup>片<sup>た</sup>袖<sup>そ</sup>ぞ<sup>お</sup>も<sup>か</sup>り<sup>し</sup>鞍<sup>くら</sup>馬<sup>に</sup>を<sup>し</sup>西<sup>な</sup>へ<sup>な</sup>流<sup>れ</sup>に<sup>し</sup>霞<sup>かすみ</sup>

А на перилах рукава  
такі важкі.

На захід  
від гори Курама  
стелиться туман.

Гора Курама – гора на північному-заході від міста Кіото. Місце зародження практики Рейкі. Вважається, що на горі живе Содзьобо – король *тенгу* (міфічних створінь), який навчив мистецтву меча самого Мінамото Йошіцуне (1159–1189).

174. ひとたびは神より更さらにたかにほひ高あさき朝ねりをつつみし練したがさねの下襲

Той раз навіть тебе,  
мій боже, ранковий  
затмарив аромат  
вбрання шовкового,  
в яке я одяглася.

白百合 – Біла лілея

175. 月の夜よの蓮はすのおばしま君きみうつくしうら葉はの御歌みうたわすれはせずよ

У сяйві місячному  
лотос на перилах  
і твою вроду, і твої вірші  
на листі лотоса  
ніколи не забуду.

Вірш адресовано «Білій лілеї» – поетесі Ямакава Томіко. Згадується її спільні з Акіко і Текканом відвідини храму Суміное, де вони писали вірші на листі лотоса.

176. たけの髪かみをとめふたり二人つきに月うすき今宵こよいしら蓮色はすいろまどはずや

Дві дівчини,  
з волоссям в повний зріст,  
причарували навіть лотос білий  
під місяцем блідим  
цієї ночі.

Спогад Акіко про відвідини храму Суміное з Текканом та Томіко 9-го серпня 1900 року.

177. 荷葉はすなかば誰だれにゆるすの上かみの御句みくぞ御袖みそでかたと片取るわかき師しの君きみ

У центрі лотоса листка  
перші рядки його вірша –

кому довірить він його –  
 мій вчитель молодий стоїть,  
 рукава підбравши.

У вірші описується традиційна поетична розвага, коли першу частину вірша танка (5-7-5) складала одна людина, а другу (7-7) випадало скласти іншій. В цю гру Акіко, Томіко та Теккан грали 9-го серпня 1900 року під час відвідин храму Суміное. А вірші свої вони писали на листі лотоса.

178. おもひおもふ<sup>いま</sup>今の<sup>わか</sup>ここに<sup>わ</sup>分ち<sup>きみ</sup>分かず<sup>はぎ</sup>君<sup>はぎ</sup>やし<sup>はぎ</sup>ら萩<sup>はぎ</sup>われ<sup>はぎ</sup>やし<sup>はぎ</sup>ろ百合<sup>ゆり</sup>

Думки, думки, що у серцях.  
 Ними поділишся,  
 а може – ні.  
 Лілея біла – я,  
 ти – білий цвіт хагі.

Теккан дав своїм подругам-поетесам імена. Томіко він називав «білою лілеєю», а Акіко – «білим цвітом хагі».

179. いづれ<sup>きみ</sup>君<sup>きみ</sup>ふる<sup>きみ</sup>さと<sup>きみ</sup>遠<sup>きみ</sup>き<sup>きみ</sup>人の<sup>きみ</sup>世<sup>きみ</sup>ぞ<sup>きみ</sup>と<sup>きみ</sup>御<sup>きみ</sup>手<sup>きみ</sup>は<sup>きみ</sup>な<sup>きみ</sup>ち<sup>きみ</sup>し<sup>きみ</sup>は<sup>きみ</sup>昨<sup>きみ</sup>日<sup>きみ</sup>の<sup>きみ</sup>夕<sup>きみ</sup>

"І все ж  
 маленька Батьківщина –  
 інший світ", –  
 ти вчора ввечері сказав,  
 мою пустивши руку.

180. み<sup>み</sup>三<sup>み</sup>たり<sup>み</sup>を<sup>み</sup>ば<sup>み</sup>世<sup>み</sup>に<sup>み</sup>う<sup>み</sup>ら<sup>み</sup>ぶ<sup>み</sup>れ<sup>み</sup>し<sup>み</sup>は<sup>み</sup>ら<sup>み</sup>か<sup>み</sup>ら<sup>み</sup>と<sup>み</sup>わ<sup>み</sup>れ<sup>み</sup>先<sup>み</sup>づ<sup>み</sup>云<sup>み</sup>ひ<sup>み</sup>ぬ<sup>み</sup>西<sup>み</sup>の<sup>み</sup>京<sup>み</sup>の<sup>み</sup>宿<sup>み</sup>

"Нас троє жалюгідних  
 у цім світі:  
 дві сестри і брат" –  
 в готельчику на захід від Кіото  
 свої слова я з цього почала.

5-7-го листопада 1900 року Акіко, Томіко та Теккан подорожували до гори Авата, щоб помилуватися червоними кленами. У цьому вірші поетеса натякає на те, що кожен з них пішов у цю подорож з важким тягарем: Акіко мріяла якнайшвидше покинути отчий дім, Томіко не хотіла одружуватися з чоловіком, якого обрав її батько, а тєсть Теккана хотів, щоб його донька розлучилася з поетом і, забравши їх спільного сина, повернулася додому.

181. こよひ<sup>こよひ</sup>今<sup>こよひ</sup>宵<sup>こよひ</sup>ま<sup>こよひ</sup>く<sup>こよひ</sup>ら<sup>こよひ</sup>神<sup>こよひ</sup>に<sup>こよひ</sup>ゆ<sup>こよひ</sup>づ<sup>こよひ</sup>ら<sup>こよひ</sup>ぬ<sup>こよひ</sup>や<sup>こよひ</sup>は<sup>こよひ</sup>手<sup>こよひ</sup>な<sup>こよひ</sup>り<sup>こよひ</sup>た<sup>こよひ</sup>が<sup>こよひ</sup>は<sup>こよひ</sup>せ<sup>こよひ</sup>ま<sup>こよひ</sup>さ<sup>こよひ</sup>じ<sup>こよひ</sup>白<sup>こよひ</sup>百<sup>こよひ</sup>合<sup>こよひ</sup>の<sup>こよひ</sup>夢<sup>こよひ</sup>

Цим вечором моєму богу

я спочивати не дозволю  
на своїй руці.  
Все через вас,  
сни про лілею білу.

182. 夢ゆめにせめてせめてと思おもひその神かみに小百合さゆりの露つゆの歌うたささやきぬ

У снах хоча б  
чи може у думках  
до бога  
в росі лілея  
вірші прошепоче.

183. 次つぎのまのあま戸どそとくるわれをよびて秋あきの夜よいかに長ながきみぢかき

В кімнату поряд,  
фусума відкривши, зайшла.  
Мене спитав він:  
довга чи коротка  
для мене ніч осіння ця була.

Вірш-спогад про подорож поетеси разом із Йосано Текканом та поетесою Ямакава Томіко до гори Авата 5-7-го листопада 1900 року.

184. 友とものあしのつめたかりきと旅たびの朝あさわかきわが師しに心こころなくいひぬ

"Цієї ночі  
замерзли ніжки  
моєї подруги" –  
своєму молодому вчителю  
сказала ненароком я.

185. ひとまおきてをりをりもれし君きみがいきその夜よしら梅うめだくと夢ゆめみし

З сусідньої кімнати  
я зрідка чую подих твій.  
У снах цієї ночі  
я білий цвіт  
сливовий обіймаю.

Йосано Теккан дуже любив білий цвіт сливи. Поетеса посилається на нього за допомогою цього образу.

186. いはず<sup>き</sup>聴か<sup>わ</sup>ずた<sup>ひ</sup>だ<sup>むい</sup>う<sup>か</sup>な<sup>ふ</sup>づ<sup>たり</sup>きて<sup>ひとり</sup>別れ<sup>ひ</sup>け<sup>むい</sup>り<sup>か</sup>そ<sup>ふ</sup>の<sup>たり</sup>日<sup>ひとり</sup>は<sup>ひとり</sup>六<sup>ひとり</sup>日<sup>ひとり</sup>二<sup>ひとり</sup>人<sup>ひとり</sup>と<sup>ひとり</sup>一<sup>ひとり</sup>人

Не кажучи  
і не питаючи нічого,  
лише кивнувши головою,  
ми розсталися.  
Нас двоє, й ти – одна.

187. もろ<sup>は</sup>羽<sup>お</sup>か<sup>お</sup>は<sup>か</sup>し<sup>い</sup>掩<sup>か</sup>ひ<sup>い</sup>し<sup>い</sup>そ<sup>い</sup>れ<sup>い</sup>も<sup>い</sup>甲<sup>い</sup>斐<sup>い</sup>な<sup>い</sup>か<sup>い</sup>り<sup>い</sup>き<sup>い</sup>う<sup>い</sup>つ<sup>い</sup>く<sup>い</sup>し<sup>い</sup>の<sup>い</sup>友<sup>い</sup>西<sup>い</sup>の<sup>い</sup>京<sup>い</sup>の<sup>い</sup>秋<sup>い</sup>の<sup>い</sup>声<sup>い</sup>

Крилами обома  
вкривали ми  
прекрасну подругу свою,  
та не було з того пуття  
цією осінню на схід від Кіото.

Ще один вірш із серії про подорож до гори Авата. Акіко і Теккан хочуть захистити свою подругу від небажаного шлюбу, але не в змозі це зробити.

188. 星<sup>ほし</sup>とな<sup>あ</sup>り<sup>あ</sup>て<sup>あ</sup>逢<sup>おも</sup>は<sup>い</sup>む<sup>い</sup>そ<sup>い</sup>れ<sup>い</sup>ま<sup>い</sup>で<sup>い</sup>思<sup>い</sup>ひ<sup>い</sup>出<sup>い</sup>で<sup>い</sup>な<sup>い</sup>一<sup>い</sup>つ<sup>い</sup>ふ<sup>い</sup>す<sup>い</sup>ま<sup>い</sup>に<sup>い</sup>聞<sup>き</sup>き<sup>い</sup>し<sup>い</sup>秋<sup>あき</sup>の<sup>い</sup>声<sup>こえ</sup>

Допоки, ставши зорями  
ми не зустрілись знову,  
не згадуй голос осені,  
що ми почули  
за дверима.

189. 人<sup>ひと</sup>の<sup>い</sup>世<sup>よ</sup>に<sup>い</sup>才<sup>さい</sup>秀<sup>ひ</sup>で<sup>い</sup>た<sup>い</sup>る<sup>い</sup>わ<sup>い</sup>が<sup>い</sup>友<sup>とも</sup>の<sup>い</sup>名<sup>な</sup>の<sup>い</sup>末<sup>すえ</sup>か<sup>い</sup>な<sup>い</sup>し<sup>い</sup>今<sup>き</sup>日<sup>ょう</sup>秋<sup>あき</sup>く<sup>い</sup>れ<sup>い</sup>ぬ

В людському світі  
талановиту подругу мою  
чекала слава.  
Сьогодні я сумна  
у сутінках осінніх.

190. 星<sup>ほし</sup>の<sup>い</sup>子<sup>こ</sup>の<sup>い</sup>あ<sup>い</sup>ま<sup>い</sup>り<sup>い</sup>に<sup>い</sup>よ<sup>い</sup>わ<sup>い</sup>し<sup>い</sup>袂<sup>たもと</sup>あ<sup>ま</sup>げ<sup>ま</sup>て<sup>ま</sup>魔<sup>ま</sup>に<sup>お</sup>も<sup>お</sup>鬼<sup>おに</sup>に<sup>か</sup>も<sup>か</sup>勝<sup>か</sup>た<sup>い</sup>む<sup>い</sup>と<sup>い</sup>云<sup>い</sup>へ<sup>い</sup>な

Дитя зорі,  
занадто ти слабке.  
Рукава засукавши, скажи:  
«Ні демону, ні дияволу  
не здолати мене».

Вірш присвячений подрузі поетеси – Ямакава Томіко, яку батько проти її волі збирався видати заміж.

191. 百合の花わざと魔の手ゆり はな ま て おに折らせおきて拾ひろひてだかむ神かみのころか

Якщо лілеї квітку  
навмисно зломить  
диявола рука,  
може, її підніме  
й приголубить серце Бога.

192. しろ百合ゆりはそれその人ひと たかの高たかきおもひおもわは艶におふ紅芙蓉べにふようとこそ

Лілеє біла,  
твої думи  
піднесені над всім мирським.  
Обличчя ж аромат –  
гібіскуса червоні квіти.

193. さはいへどそのひととき時ときよまばゆかりなつき夏なつの野のしめししらゆりはな白百合しらゆり はなの花

Що б не казали  
вони тоді –  
така сліпуча  
на полі літньому  
лілеї квітка біла.

194. 友ともは二十はたちふたつこしたる我身わがみなりふさはずこいあらし恋こいと伝つたへむ

Подрузі двадцять літ,  
я – на два роки старша.  
Однак, для мене  
вже не сором  
заговорити про любов.

195. その血潮ちしょうふたりは吐はかぬちぎりはるなりき春はるを山蓼やまたでたづねきみますな君

Зв'язок цей наш  
удвох не розірвати.  
І обіцянка була дана.  
Гірчак квітучий  
по весні тобі шукать не варто.



196. 秋<sup>あき</sup>を三人<sup>みたりしい</sup>椎<sup>み</sup>の実<sup>こい</sup>なげし鯉<sup>いけ</sup>やいづこ池<sup>あさ</sup>の朝<sup>て</sup>かぜ手<sup>て</sup>と手<sup>て</sup>つめたき

На тім ставку,  
де восени ми втрюх  
каштани коропам кидали,  
від вітру вранішнього  
мерзнуть руки.

197. かの空<sup>そら</sup>よ若狭<sup>わかさ</sup>は北<sup>きた</sup>よわれ載<sup>の</sup>せて行く<sup>ゆ</sup>雲<sup>くも</sup>なきか西<sup>にし</sup>の京<sup>きょう</sup>の山<sup>やま</sup>

О небо, там,  
на півночі, лежить Вакаса!  
Невже нема хмаринки,  
щоб на ній туди дістатись  
від західних кіотських гір.

198. ひと花<sup>はな</sup>はみづから溪<sup>たに</sup>にもとめきませ若狭<sup>わかさ</sup>の雪<sup>ゆき</sup>に堪<sup>た</sup>へむ紅<sup>くれなみ</sup>

Квітки єдиної,  
яка сама в долині,  
залишитись схотіла,  
в снігах Вакаса  
багрянець не зтьмянів.

199. 『筆<sup>ふで</sup>のあとに山居<sup>やまゐ</sup>のさまを知<sup>し</sup>りたまへ』人<sup>ひと</sup>への人<sup>ひと</sup>の文<sup>ふみ</sup>さりげなき

"Із почерку мого  
ви уявити можете  
моє життя у горах" –  
до мене надіслав ти  
байдужого листа.

200. 京<sup>きょう</sup>はものつらきところと書<sup>か</sup>きさして見<sup>み</sup>おろしませる加茂<sup>かも</sup>の河<sup>かわ</sup>しろき

"Гіркі для мене  
спогади про Кіото" –  
він написав і, зупинившись,  
поглянув вниз  
на сиву річку Камо.

201. 恨<sup>うら</sup>みまつる湯<sup>ゆ</sup>におりしまの一人<sup>ひとり</sup>居<sup>ゐ</sup>を歌<sup>うた</sup>なかりきの君<sup>きみ</sup>へだてあり

Так гірко  
вийти з ванної  
в самотнім домі.  
Немає віршів  
і далеко ти.

202. 秋<sup>あき</sup>の衾<sup>ふすま</sup>あしたわびし身<sup>み</sup>うらめしきつめたきたためし春<sup>はる</sup>の京<sup>きょう</sup>に得<sup>え</sup>ぬ

Осіння ковдра.  
Завтра – лиш  
печаль і гіркота.  
Холодний досвід їх  
я в Кіото навесні пізнала.

203. わすれては谿<sup>たに</sup>へおりますうしろ影<sup>かげ</sup>ほそき御肩<sup>みかた</sup>に春<sup>はる</sup>の日<sup>ひ</sup>よわき

Забувши все,  
спускаєшся в долину.  
Позаду тінь.  
Тонких твоїх плечей  
не гріє сонце весняне.

204. 京<sup>きょう</sup>の鐘<sup>かね</sup>この日<sup>ひ</sup>このとき我<sup>われ</sup>れあらずこの日<sup>ひ</sup>このとき人<sup>ひと</sup>と人<sup>ひと</sup>を泣<sup>な</sup>きぬ

У Кіото – дзвони.  
У цей день і час  
мене тут не було.  
У цей день і час  
ми плакали за нею.

205. 琵琶<sup>びわ</sup>の海山<sup>うみやま</sup>ごえ行<sup>ゆ</sup>かむいざと云<sup>と</sup>ひし秋<sup>あき</sup>よ三人<sup>みたり</sup>よ人<sup>ひと</sup>そぞろなりし

"Ходім до Біва-озера  
стежиною гірською" –  
казали ми  
тієї осені у трьох.  
Тепер ми – кожен сам по собі.

206. 京<sup>きょう</sup>の水<sup>みず</sup>の深<sup>ふか</sup>み見<sup>み</sup>おろし秋<sup>あき</sup>を人<sup>ひと</sup>の裂<sup>さ</sup>きし小指<sup>をゆび</sup>の血<sup>ち</sup>のあと寒<sup>さむ</sup>き

На воду в Кіото

я дивлюсь глибоку.  
 На тім мізинці,  
 що восени порізала,  
 засох вже крові слід.

207. 山<sup>やまたで</sup>蓼<sup>れう</sup>のそれよりふかきくれなゐは梅<sup>うめ</sup>よはばかれ神<sup>かみ</sup>にとがおはむ

Червоніший  
 від квітів гірчаку,  
 сливовий квіт.  
 Не звинуватить бог мене,  
 якщо скромніша буду.

Цього вірша Акіко надіслала у своєму листі до Теккана у вересні 1900 року з побажаннями найшвидшого одужання. У ньому ми бачимо одне з питань, з яким поетеса зверталася до свого вчителя: «Чи варто писати у віршах про свої справжні почуття?»

208. 魔<sup>ま</sup>のまへに理想<sup>おもひ</sup>くたきしよわき子<sup>こ</sup>と友<sup>とも</sup>のゆふべをゆびさしますな

Перед лицем диявола  
 розбились ідеали  
 слабкої дівчини.  
 За це в цей вечір,  
 подрузі моїй не дорікай.

У цьому вірші Акіко описує трагічну долю своєї близької подруги – Ямакава Томіко. Вона змушена було покинути свої прагнення стати поетесою, коли погодилася вийти заміж за того, кого обрав для неї батько.

209. 魔<sup>ま</sup>のわざを神<sup>かみ</sup>のさだめと眼<sup>め</sup>を閉ぢし友<sup>とも</sup>の片手<sup>かたて</sup>の花<sup>はな</sup>あやぶみぬ

Діяння це диявола.  
 Вона ж вважає,  
 що веління Бога.  
 Закрила очі подруга моя,  
 а я за квіти у її руках хвилююсь.

Квітка у руках подруги – символізує великий поетичний талант Ямакава Томіко.

210. 歌<sup>うた</sup>をかぞへその子<sup>こ</sup>この子<sup>こ</sup>にならふなのまだ寸<sup>すん</sup>ならぬ白<sup>しら</sup>百合<sup>ゆり</sup>の芽<sup>め</sup>よ

Повторюють вірші свої  
 то той, то інший.  
 Та вони й на сун

до пагонів лілеї білої  
не дорівнялись.

Сун – японська міра вимірювання довжини, що приблизно дорівнює 3, 03 см.

はたち妻 – Двадцятирічна дружина

211. 露つゆにさめて 瞳ひとみもたぐる野のの色いろよ夢ゆめのただちの 紫むらさきの虹にじ

Від рос прокинулась  
й, піднявши очі,  
я поля колір вгледіла  
й, немов у сні моїм,  
веселку пурпурову.

212. やれ壁かべにチチアンなが名なはつらかりき湧わく酒さけがめを 夕ゆうべに秘ひめな

Боляче дивитись  
на велич Тиціана  
на облупленій стіні.  
В цей вечір не ховай  
глечик, наповнений sake.

213. 何なにとなきただ一ひとひらの雲くもに見みぬみちびきさとし聖歌せいかのにほひ

Раптом побачила  
одну хмаринку,  
що, наче гімн,  
мені на вірний  
шлях вказала.

214. 神かみにそむきふたたびきみここに君みと見わかぬ別れわかの別れみだれさいへ 乱れじ

Ослухалась богів  
й тебе у друге  
сюди побачити прийшла.  
І розставаннями  
мене не налякати.

215. 淵ふちの水みずになげし聖書せいしょを又またもひろひ空そら仰あおぎ泣なくわれまどひの子こ

В глибокі води кинуте

свѣте письмо піймала я  
 й в безмежне небо,  
 плачучи, дивлюсь.  
 Дитина, що згубила шлях.

216. 聖書せいしょだく子人こひとの御親みおやの墓はかに伏ふして弥勒みろくの名なをば夕ゆうべに喚よびぬ

Святе Письмо тримаючи,  
 перед могилою батьків коханого  
 схилилась дівчина,  
 до Мартрея-Бодхісаттви  
 звертаючись в цей вечір.

Бодхісаттва Мартрея – святий, який за буддійським віруванням з’явиться на землі, щоб принести просвітлення, коли Дхарма (закон чи природній порядок) буде забута.

217. 神かみここに力ちからをわびぬとき紅べにのほひ興きようがるめしひの少女をとめ

І Богу тут  
 не стане сили,  
 коли кохання аромат  
 приваблює  
 засліплене дівча.

218. 瘦やせにたれかひなもる血ちぞ猶なおわかき罪つみを泣なく子こと神かみよ見みますな

Змарніла так,  
 та кров, що у руках тече,  
 і досі молода.  
 Що плачу я через гріхи свої,  
 не думай, Боже.

219. おもはずや夢ゆめねがはずや若人わこうどよもゆるくちびる君きみに映うつらずや

Чи мимоволі це?  
 Чи у непроханому сні?  
 Юначе, у твоїх очах  
 невже свої  
 палаючі вуста я бачу?

220. 君きみさらば巫山ふざんの春はるのひと夜妻よづままたの世よまでは忘わすれみたまへ

Прощаємось.  
Весною на Фудзан  
на одну ніч дружиною я стала.  
Допоки не зустрінємось на світі тім,  
мене не згадуй.

Вірш, який Акіко написала Йосано Теккану в своєму листі 2-го лютого 1901 року.

221. あまきにかき<sup>あじ</sup>味<sup>うた</sup>うたがひぬ<sup>われ</sup>我<sup>み</sup>を見てわかき<sup>なが</sup>ひじりの<sup>なみだ</sup>流しにし<sup>涙</sup>

Солодкі чи гіркі  
були ті сльози,  
що пролив,  
мене побачивши,  
послушник юний?

222. うた<sup>うた</sup>に<sup>な</sup>名<sup>あひと</sup>は<sup>あひと</sup>相問<sup>あひと</sup>はざり<sup>ひとよ</sup>き<sup>ひとよ</sup>さいへ<sup>ひとよ</sup>—<sup>ひとよ</sup>夜<sup>ひとよ</sup>ゑ<sup>ひとよ</sup>にし<sup>ひとよ</sup>の<sup>ひとよ</sup>ほか<sup>ひとよ</sup>の<sup>ひとよ</sup>—<sup>ひとよ</sup>夜<sup>ひとよ</sup>とおぼ<sup>ひとよ</sup>す<sup>ひとよ</sup>な

Віршами обмінялись ми,  
не знаючи імен,  
але прошу,  
не згадуй ніч цю,  
як одну лиш з інших.

223. みず<sup>みず</sup>か<sup>か</sup>水の<sup>か</sup>香<sup>か</sup>を<sup>か</sup>き<sup>か</sup>ぬ<sup>か</sup>にお<sup>か</sup>ほ<sup>か</sup>ひ<sup>か</sup>ぬ<sup>か</sup>わか<sup>か</sup>き<sup>か</sup>神<sup>か</sup>草<sup>か</sup>には<sup>か</sup>見<sup>か</sup>え<sup>か</sup>ぬ<sup>か</sup>風<sup>か</sup>の<sup>か</sup>ゆる<sup>か</sup>ぎ<sup>か</sup>よ

Води простої аромат  
цей юний бог  
під шовковим вбранням сховав.  
І вітру подих  
непомітним став у травах.

224. ゆ<sup>みず</sup>く<sup>か</sup>水<sup>か</sup>の<sup>か</sup>ざ<sup>か</sup>れ<sup>か</sup>言<sup>か</sup>き<sup>か</sup>か<sup>か</sup>す<sup>か</sup>神<sup>か</sup>の<sup>か</sup>笑<sup>か</sup>ま<sup>か</sup>ひ<sup>か</sup>御<sup>か</sup>齒<sup>か</sup>あ<sup>か</sup>ぎ<sup>か</sup>や<sup>か</sup>か<sup>か</sup>に<sup>か</sup>花<sup>か</sup>の<sup>か</sup>夜<sup>か</sup>あ<sup>か</sup>け<sup>か</sup>ぬ

Біля потічка  
ми шуткуємо —  
сміється бог.  
Від посмішки яскравої його —  
нічні розкрились квіти.

225. ゆ<sup>ゆり</sup>り<sup>あめ</sup>百合<sup>こちよう</sup>に<sup>あめ</sup>やる<sup>こちよう</sup>天<sup>こちよう</sup>の<sup>こちよう</sup>小<sup>こちよう</sup>蝶<sup>こちよう</sup>の<sup>こちよう</sup>み<sup>こちよう</sup>づ<sup>こちよう</sup>いろ<sup>こちよう</sup>の<sup>こちよう</sup>翅<sup>こちよう</sup>にし<sup>こちよう</sup>つけ<sup>こちよう</sup>の<sup>こちよう</sup>糸<sup>こちよう</sup>をと<sup>こちよう</sup>る<sup>こちよう</sup>神

Ліляю щоб подарувати  
метелика з небес,  
з блакитних крилець  
богиня виймає  
ниточку намітки.

226. ひとつ<sup>ち</sup>血<sup>むね</sup>の胸<sup>はる</sup>くれなみの春<sup>かみ</sup>のいのちひれふすかを<sup>かみ</sup>り神<sup>かみ</sup>もとめよる

Та кров  
багряна в грудях –  
весняний аромат життя.  
Саме його я  
так бажаю, боже!

227. わが<sup>かみ</sup>い<sup>み</sup>だ<sup>はる</sup>くお<sup>きぐも</sup>も<sup>きぐも</sup>かけ<sup>きぐも</sup>君<sup>きぐも</sup>はそこ<sup>きぐも</sup>に見<sup>きぐも</sup>む<sup>きぐも</sup>春<sup>きぐも</sup>のゆ<sup>きぐも</sup>ふ<sup>きぐも</sup>べ<sup>きぐも</sup>の<sup>きぐも</sup>黄<sup>きぐも</sup>雲<sup>きぐも</sup>の<sup>きぐも</sup>ち<sup>きぐも</sup>ぎ<sup>きぐも</sup>れ

У своїй душі  
твій образ бережу,  
щоб повесні надвечір  
його побачити  
в обривках золотих хмарок.

228. む<sup>しみず</sup>ね<sup>しみず</sup>の<sup>しみず</sup>清<sup>しみず</sup>水<sup>しみず</sup>あ<sup>しみず</sup>ふ<sup>しみず</sup>れ<sup>しみず</sup>て<sup>しみず</sup>つ<sup>しみず</sup>ひ<sup>しみず</sup>に<sup>しみず</sup>濁<sup>しみず</sup>り<sup>しみず</sup>け<sup>しみず</sup>り<sup>しみず</sup>君<sup>しみず</sup>も<sup>しみず</sup>罪<sup>しみず</sup>の<sup>しみず</sup>子<sup>しみず</sup>我<sup>しみず</sup>も<sup>しみず</sup>罪<sup>しみず</sup>の<sup>しみず</sup>子

Вода джерельна груди  
сповнила до краю.  
Та каламутна,  
бо я і ти –  
діти гріха.

229. う<sup>そう</sup>ら<sup>そう</sup>わ<sup>そう</sup>か<sup>そう</sup>き<sup>そう</sup>僧<sup>そう</sup>よ<sup>そう</sup>び<sup>そう</sup>さ<sup>そう</sup>ま<sup>そう</sup>す<sup>そう</sup>春<sup>そう</sup>の<sup>そう</sup>窓<sup>そう</sup>ふ<sup>そう</sup>り<sup>そう</sup>袖<sup>そう</sup>ふ<sup>そう</sup>れ<sup>そう</sup>て<sup>そう</sup>経<sup>そう</sup>く<sup>そう</sup>づ<sup>そう</sup>れ<sup>そう</sup>き<sup>そう</sup>ぬ

Прокинувся від оклику  
послушник молодий –  
з весняного вікна  
рукава довгі її кімоно  
розсипали стоси сутр.

230. 今日<sup>きょう</sup>を<sup>し</sup>知<sup>ち</sup>ら<sup>ち</sup>ず<sup>ち</sup>智<sup>ち</sup>慧<sup>ち</sup>の<sup>ち</sup>小<sup>ち</sup>石<sup>ち</sup>は<sup>ち</sup>問<sup>ち</sup>は<sup>ち</sup>で<sup>ち</sup>あ<sup>ち</sup>り<sup>ち</sup>き<sup>ち</sup>星<sup>ち</sup>の<sup>ち</sup>お<sup>ち</sup>き<sup>ち</sup>て<sup>ち</sup>と<sup>ち</sup>別<sup>ち</sup>れ<sup>ち</sup>に<sup>ち</sup>し<sup>ち</sup>朝<sup>ち</sup>

Сьогодні й крихти мудрості

не здатна я пізнати,  
й спитати я не здатна у зірок,  
що за закон такий,  
що з ранком їм приносить розставання.

У вірші йдеться про традиційне японське свято Танабата, яке святкують 7-го липня. За легендою прекрасна ткачиха Оріхіме (зірка Вега у сузір'ї Ліри) та волопас Хікобоші (зірка Альтаїр і сузір'ї Орла) покохали один одного. Проте, батько дівчини, невдоволений тим, що дівчина покинула свою роботу, розлучив закоханих, розмістивши по різні боки Чумацького шляху і дозволив зустрічатися лише одну ніч на рік. На честь свята японці влаштовують великі фестивалі.

231. 春<sup>はる</sup>に<sup>ば</sup>が<sup>いた</sup>き<sup>ら</sup>貝<sup>ら</sup>多<sup>よう</sup>羅<sup>な</sup>葉<sup>な</sup>の名<sup>な</sup>を<sup>な</sup>き<sup>ぎ</sup>て<sup>て</sup>堂<sup>どう</sup>の<sup>ゆう</sup>夕<sup>ひ</sup>日<sup>とも</sup>に<sup>よ</sup>友<sup>な</sup>の<sup>な</sup>世<sup>な</sup>泣<sup>な</sup>き<sup>ぬ</sup>ぬ

Гірка весна.  
Почувши слово "байтарайо",  
надвечір поряд з храмом  
над друга долею чернечою  
все плачу я.

*Байтарайо* – термін, що походить від давн. індійського слова «*pattra*» і означає листок віяльної пальми. Буддійські ченці голкою писали сутри на цих листках.

232. ふ<sup>つき</sup>た<sup>う</sup>月<sup>た</sup>を<sup>う</sup>歌<sup>た</sup>に<sup>だ</sup>ただ<sup>あ</sup>る<sup>る</sup>三<sup>さん</sup>本<sup>ぼん</sup>樹<sup>ぎ</sup>加<sup>か</sup>茂<sup>も</sup>川<sup>が</sup>千<sup>ち</sup>鳥<sup>う</sup>恋<sup>こ</sup>は<sup>な</sup>な<sup>き</sup>子<sup>こ</sup>ぞ

Два місяці  
для мене є лиш вірші.  
У Санбонгі  
на річці Камо – кулики  
і дівчина, яка не знає кохання.

233. わ<sup>こ</sup>か<sup>ち</sup>き<sup>か</sup>子<sup>か</sup>が<sup>は</sup>乳<sup>る</sup>の<sup>は</sup>香<sup>る</sup>ま<sup>じ</sup>る<sup>る</sup>春<sup>はる</sup>雨<sup>さめ</sup>に<sup>う</sup>上<sup>わ</sup>羽<sup>ば</sup>を<sup>そ</sup>染<sup>め</sup>む<sup>む</sup>白<sup>しら</sup>き<sup>は</sup>鳩<sup>と</sup>われ

Аромат молока  
з грудей дівочих  
змішався з весняним дощем.  
У ньому крила  
я, білий голуб, пофарбую.

234. 夕<sup>ゆう</sup>ぐ<sup>は</sup>れ<sup>な</sup>を<sup>な</sup>花<sup>は</sup>に<sup>か</sup>か<sup>る</sup>る<sup>る</sup>小<sup>こ</sup>狐<sup>ぎつね</sup>の<sup>に</sup>こ<sup>げ</sup>毛<sup>け</sup>に<sup>ひ</sup>び<sup>く</sup>く<sup>く</sup>北<sup>きた</sup>嵯<sup>さ</sup>峨<sup>が</sup>の<sup>か</sup>鐘<sup>かね</sup>

На заході сонця  
квіти сховали  
мале лисеня.  
У хутрі м'якому його



ДЗВОНЯТЬ ДЗВОНИ ПІВНІЧНОЇ Сага.

Вірш є алюзією на поезію Шімадзакі Тосона (1872–1943).

235. <sup>み</sup>見<sup>みどり</sup>し<sup>ゆめ</sup>は<sup>ゆめ</sup>それ<sup>ゆめ</sup> 緑<sup>ゆめ</sup> の<sup>ゆめ</sup> 夢<sup>ゆめ</sup> の<sup>ゆめ</sup> ほ<sup>ゆめ</sup> そ<sup>ゆめ</sup> き<sup>ゆめ</sup> 夢<sup>ゆめ</sup> ゆ<sup>ゆめ</sup> る<sup>ゆめ</sup> せ<sup>ゆめ</sup> 旅<sup>ゆめ</sup> 人<sup>ゆめ</sup> か<sup>ゆめ</sup> たり<sup>ゆめ</sup> 草<sup>ゆめ</sup> な<sup>ゆめ</sup> き

Той сон, що бачила,  
зеленим був  
і не яскравим.  
Пробач, мандрівнику,  
не маю, що тобі сказати.

236. <sup>むね</sup>胸<sup>むね</sup> と<sup>むね</sup> 胸<sup>むね</sup> と<sup>むね</sup> お<sup>むね</sup> も<sup>むね</sup> ひ<sup>むね</sup> こ<sup>むね</sup> とな<sup>むね</sup> る<sup>むね</sup> 松<sup>むね</sup> の<sup>むね</sup> か<sup>むね</sup> ぜ<sup>むね</sup> 友<sup>むね</sup> の<sup>むね</sup> 頬<sup>むね</sup> を<sup>むね</sup> 吹<sup>むね</sup> き<sup>むね</sup> ぬ<sup>むね</sup> 我<sup>むね</sup> 頬<sup>むね</sup> を<sup>むね</sup> 吹<sup>むね</sup> き<sup>むね</sup> ぬ

У двох серцях  
різняться почуття.  
Та з сосен вітер дме  
на щоки подруги  
і на мої.

237. <sup>のぼら</sup>野<sup>のぼら</sup> 茨<sup>のぼら</sup> を<sup>のぼら</sup> り<sup>のぼら</sup> て<sup>のぼら</sup> 髪<sup>のぼら</sup> に<sup>のぼら</sup> も<sup>のぼら</sup> か<sup>のぼら</sup> ざ<sup>のぼら</sup> し<sup>のぼら</sup> 手<sup>のぼら</sup> に<sup>のぼら</sup> も<sup>のぼら</sup> と<sup>のぼら</sup> り<sup>のぼら</sup> 永<sup>のぼら</sup> き<sup>のぼら</sup> 日<sup>のぼら</sup> 野<sup>のぼら</sup> 辺<sup>のぼら</sup> に<sup>のぼら</sup> 君<sup>のぼら</sup> ま<sup>のぼら</sup> ち<sup>のぼら</sup> わ<sup>のぼら</sup> び<sup>のぼら</sup> ぬ

Шипшини квіточку зірвала –  
одну в волосся почепила,  
в руках тримаю іншу.  
Весь довгий день тебе  
чекала з нетерпінням в полі.

238. <sup>はる</sup>春<sup>はる</sup> を<sup>はる</sup> 説<sup>はる</sup> く<sup>はる</sup> な<sup>はる</sup> そ<sup>はる</sup> の<sup>はる</sup> 朝<sup>はる</sup> か<sup>はる</sup> ぜ<sup>はる</sup> に<sup>はる</sup> ほ<sup>はる</sup> こ<sup>はる</sup> ろ<sup>はる</sup> び<sup>はる</sup> し<sup>はる</sup> 袂<sup>はる</sup> だ<sup>はる</sup> く<sup>はる</sup> 子<sup>はる</sup> に<sup>はる</sup> 君<sup>はる</sup> こ<sup>はる</sup> こ<sup>はる</sup> ろ<sup>はる</sup> な<sup>はる</sup> き

Не говори зі мною  
про весну життя.  
До дівчини, чиї рукава довгі  
цим ранком вітер розвивав,  
жалю не маєш ти.

239. <sup>はる</sup>春<sup>はる</sup> を<sup>はる</sup> お<sup>はる</sup> な<sup>はる</sup> じ<sup>はる</sup> 急<sup>はる</sup> 瀬<sup>はる</sup> さ<sup>はる</sup> ば<sup>はる</sup> し<sup>はる</sup> る<sup>はる</sup> 若<sup>はる</sup> 鮎<sup>はる</sup> の<sup>はる</sup> 釣<sup>はる</sup> 緒<sup>はる</sup> の<sup>はる</sup> 細<sup>はる</sup> 緒<sup>はる</sup> く<sup>はる</sup> れ<sup>はる</sup> な<sup>はる</sup> み<sup>はる</sup> なら<sup>はる</sup> ぬ

Так кожної весни:  
в швидкім струмку  
форелі молодій  
рибальська тонка ліска

червоним мотузком не стане.

Вочевидь, у вірші йдеться про старовинну китайську легенду, згідно з якою пари, яким судилося бути разом пов'язані між собою «червоним мотузком долі». Молода форель не може поєднатися навесні зі своєю другою половиною, оскільки рибальська сітка зловить її.

240. くろかみ だ ひごい うめ はな  
 240. みな ぞこ に け ぶ る 黒 髪 ぬ し や 誰 れ 緋 鯉 の せ な に 梅 の 花 ち る

Хто та, чиє волосся чорне  
 гойдається на дні  
 неначе дим?

На спини коропів червоних  
 зі сливи осипаються квітки.

あき ひと はしら うめ うた  
 241. 秋 を 人 の よ り し 柱 に と が め あ り 梅 に こ と か る き ぬ ぎ ぬ の 歌

А восени тоді  
 вона спиралась на перила.  
 У серці докори моїм.  
 Про сливи квіт твій вірш  
 на ранок нашого прощання.

Йосано Теккан написав вірш про дівчину на ім'я Масато, яку сам Теккан називав «квітом сливи», що викликало ревнощі Акіко.

きょう やま うめ ひと ゆめ はる し  
 242. 京 の 山 の こ ぞ め し ら 梅 人 ふ た り お な じ 夢 み し 春 と 知 り た ま へ

У горах Кіото  
 сливи квіт – червоний, білий.  
 Одні на двох ми там дивились сні.  
 І я прошу тебе, мій милий,  
 не забувай цієї ти весни.

ゆ かう め か や ま や ど いた ど ひと や み  
 243. な つ か し の 湯 の 香 梅 が 香 山 の 宿 の 板 戸 に よ り て 人 ま ち し 閨

Навіяв спогади  
 джерел і сливи аромат.  
 У готельчику в горах,  
 на дерев'яні двері спершись,  
 чекаю в темряві на тебе.

こと ば う た ひ む ね む ね  
 244. 詞 に も 歌 に も な さ じ わ が お も ひ そ の 日 そ の と き 胸 よ り 胸 に

Ні словом,

а ні піснею  
не передати почуття  
в той день, той час  
з душі моєї до твоєї.

245. うた 歌にねて よ 昨夜 べかじ 梶の は 葉の さくしゃみ 作者見ぬ うつくし かりき くろかみ 黒髪 いろ の色

Учора ввечері  
над збіркою віршів заснула.  
І в сні побачила  
їх авторки  
волосся колір дивовижний.

У вірші йдеться про Гіон Каджіко (祇園梶子) відому як дама з «Шовкового листа» – чайного будиночку в районі Гіон в Кіото, де любили збиралися творчі люди. Каджіко була поетесою, чия збірка віршів *танка* «Листя шовковиці» вийшла в 1704-1710-х роках. Збірка значно вплинула на творчість Акіко.

246. しもぎょう 下京 べにや や かど 紅屋 かど が おとこ 門 はる を よ ぐ つき ぐりたる おとこ 男 はる か よ は つき ゆし つき 春の夜の月

У районі Шімогьо  
із лавки косметичної  
він вийшов –  
вродливий чоловік  
під місяцем в весняну ніч.

Шімогьо – одна з одинадцяти варт міста Кіото. Була засновано у 1879 році.

247. しおりど 枝折戸 こうばい あり みず 紅梅 た さ こ けり え 水 え ゆ え けり え 立つ え 子 え わ え れ え より え 笑 え み え う え つ え く え し え き

Біля хвіртки з лози,  
де сливи рожевої квіт,  
де біжить потічок,  
стоїть дівчина  
чия усмішка прекрасніша ніж моя.

248. うめ し そで ら ゆ 梅 か は した 袖 した に き 湯 き の き 香 き は き 下 き の き き き ぬ き に き かり き そ き め き な き が き ら き 君 き さ き ら き ば き さ き ら き ば

Сливових білих квітів аромат  
й води джерельної на рукавах  
шовкового вбрання.  
Тобі лиш ненадовго

я скажу: "Бувай!".

249. <sup>は た</sup>二十とせの<sup>わがよ</sup>我世の<sup>さち</sup>幸はうすかりきせめて<sup>いまみ</sup>今見る<sup>ゆめ</sup>夢やすかれな

Всі двадцять літ  
у моїм світі щастя  
було примарним, тож тепер  
той сон, що бачу я  
хай безтурботним буде.

250. <sup>は た</sup>二十とせの<sup>うすき</sup>うすきいの<sup>ち</sup>の<sup>ひびき</sup>ひびきありと<sup>な</sup>浪華の<sup>なつ</sup>夏の<sup>うた</sup>歌に<sup>な</sup>泣き<sup>きみ</sup>し君

Ці двадцять літ  
примарного життя  
звучали у моїх віршах  
тим літом в Наніва.  
Їх слухаючи – плакав ти.

251. <sup>か</sup>かづく<sup>き</sup>きぬに<sup>その</sup>その<sup>ま</sup>間の<sup>とこ</sup>床の<sup>うめ</sup>梅<sup>ぞ</sup>ぞにく<sup>き</sup>き<sup>むかし</sup>昔<sup>が</sup>が<sup>たり</sup>たりを<sup>ゆめ</sup>夢<sup>よ</sup>に<sup>きみ</sup>寄する君

Шовкове кімоно на плечах.  
У ніші у кімнаті цій –  
сливовий квіт.  
Мені ненависні історії минулі,  
які зібрав ти в снах своїх.

252. <sup>つ</sup>それ<sup>い</sup>終に<sup>ゆめ</sup>夢<sup>には</sup>には<sup>あ</sup>あら<sup>ぬ</sup>ぬ<sup>そ</sup>そ<sup>ら</sup>ら<sup>が</sup>語り<sup>な</sup>中の<sup>きみ</sup>きみ<sup>え</sup>えし

Це, врешті-решт  
не снилося мені.  
Пусті розмови.  
А коли ж  
ти світло загасив?

253. <sup>き</sup>君<sup>ゆ</sup>く<sup>と</sup>と<sup>その</sup>その<sup>ゆ</sup>夕<sup>ぐ</sup>ぐ<sup>れ</sup>れ<sup>に</sup>に<sup>ふ</sup>二人<sup>して</sup>して<sup>は</sup>柱<sup>に</sup>に<sup>そ</sup>め<sup>し</sup>し<sup>し</sup>白<sup>は</sup>萩<sup>の</sup>の<sup>う</sup>歌

З тобою розставались ми  
й у сутінках удвох  
ми на колоні  
вірші написали  
про білий квіт хагі.

Вірш присвячений зустрічі Йосано Теккана, Акіко та Ямакава Томіко в готельчику поблизу Осака. Після від'їзду Теккана дві поетеси лишилися вдвох та писали вірші.

254. なさけあせし<sup>ふ</sup>文<sup>や</sup>みて病<sup>ひと</sup>みておと<sup>な</sup>ろへてかくても人<sup>おこ</sup>を猶恋ひわたる

Листа читаючи,  
в яким твої  
поблідли почуття,  
я все ще відчуваю,  
як кохаю.

255. 夜<sup>よ</sup>の神<sup>かみ</sup>のあともとめよるしら<sup>あや</sup>綾<sup>びん</sup>の鬢<sup>かあさ</sup>の香<sup>はる</sup>朝<sup>さめ</sup>の春<sup>やど</sup>雨<sup>り</sup>の宿

Сліди бога ночі.  
На білім кімоно, яке вдягали  
лишився ще волосся аромат.  
На ранок у готельчику  
під весняним дощем.

256. その子<sup>こ</sup>ここに夕<sup>ゆ</sup>片<sup>ふ</sup>笑<sup>かた</sup>みの二十<sup>は</sup>びと虹<sup>にじ</sup>のはしらを説<sup>と</sup>くに隠<sup>かく</sup>れぬ

Ця дівчина сміється  
у темряві вечірній.  
Їй двадцять літ.  
Як про кохання з нею заговориш –  
її розтане й слід.

257. このあ<sup>き</sup>した君<sup>み</sup>があ<sup>こ</sup>げたるみどり子<sup>こ</sup>のや<sup>え</sup>がて得<sup>こ</sup>む恋<sup>こ</sup>うつくしかれな

Цим ранком  
народилося твоє дитя.  
Кохання те,  
яке воно пізнає скоро,  
нехай прекрасним буде.

23-го вересня 1900 року Такіно, дружина Йосано Теккана, народила йому сина, якого назвали Ацуму. Акіко надіслала Теккану цей вірш у знак привітання.

258. 恋<sup>こい</sup>の神<sup>かみ</sup>にむくいまつりし今日<sup>きょう</sup>の歌<sup>うた</sup>糸<sup>かみ</sup>にし<sup>う</sup>の神<sup>かみ</sup>はいつ受<sup>う</sup>けまさむ

Боже кохання,  
сьогоднішні вірші

тобі возношу.  
Коли ж вірші  
про наші почуття ти приймеш?

259. かくてなほあくがれますか<sup>しんぜんび て はな きみ</sup>真善美わが手の花はくれなゐよ君

Ти все ще  
правди прагнеш,  
доброти й краси?  
Для тебе у руках моїх –  
багрова квітка.

260. くる髪<sup>かみ</sup>の千すぢ<sup>ち</sup>の髪<sup>かみ</sup>のみだれ<sup>かみ</sup>髪<sup>かみ</sup>かつおもひみだれおもひみだるる

Волосся смоляного  
волосинок тисячі  
заплутались.  
Так сплутались  
думки і почуття мої.

261. そよ理想<sup>りそう</sup>おもひにうすき<sup>み</sup>身なればか朝<sup>あさ</sup>の露<sup>つゆくさ</sup>草<sup>ひと</sup>人ねたかりし

Хоч нереальні  
квітки вранішньої  
мрії про кохання,  
я все ж так, люди,  
заздрю вам.

Згадана у вірші квітка це «комеліна звичайна». Однорічна трав'яниста рослина, яка має досить велике жолобчате листя та дрібні блакитні квіти, що квітнуть тільки один день.

262. とどめあへぬそぞろ<sup>ごころ</sup> 心<sup>ひと</sup>は人<sup>ぼたん</sup>しらむくづれし牡丹<sup>あか</sup>さぎぬに紅<sup>き</sup>き

Нестримні почуття –  
в моєму серці,  
і про них ти знаєш.  
Півонія осипалась червоним  
на шовкове вбрання.

263. 『あらざりき』そは<sup>のち</sup>後<sup>ひと</sup>の人のつぶやき<sup>われ</sup>し我<sup>とは</sup>には永久<sup>ゆめ</sup>のうつくしの夢

"Ти помиляєшся!" –

навколо кажуть люди.

Однак, для мене  
прекрасна й вічна  
мрія ця.

264. 行く春の一絃一柱におもひありさいへ火かげのわが髪ながき  
ゆ はる ひとをひとち ほ かみ

Весна минає.

У струні й колодці кожній  
кото – спогади мої.  
У світлі ламп –  
моє волосся довге.

265. のらす神あふぎ見するに 瞼 おもきわが世の闇の夢の小夜中  
かみ み まぶた よ やみ ゆめ さよなか

Говорить бог.

До нього очі підіймаю –  
але повіки вже важкі.  
Мій світ – у темряві,  
й це сон – посеред ночі.

266. そのわかき 羊 は誰に似たるぞの 瞳 の御色野は夕なりし  
ひつじ だれ に ひとみ みいろの ゆう

«На кого схоже  
це ягня маленьке?» –  
мене питають твої очі.  
На поле вечір  
вже спадає.

267. あえかなる白きうすものまなじりの火かげの栄の詛はしき君  
しろ ほ はえ のろ きみ

Такий тендітний  
у білосніжному вбранні.  
У кутиках очей моїх ти –  
відблиск світла,  
хоч тебе і проклинаю.

268. 紅梅にそぞろゆきたる 京 の山叔母の尼すむ寺は訪はざりし  
こうばい きょう やまおば あま てら と

Під сливами червоними  
гуляю в горах Кіото.

Та в храм  
до тітоньки-черниці  
не заходжу.

269. くさぐさの色<sup>いろ</sup>ある花<sup>はな</sup>によそはれし<sup>ひつぎ</sup> 棺<sup>ひつぎ</sup>のなかの友<sup>とも</sup>うつくしき

У різнобарв'ї квітів  
у труні  
померла подруга моя  
лежить  
така прекрасна.

270. 五つとせは夢<sup>ゆめ</sup>にあらずよみそなはせ<sup>はる</sup> 春<sup>はる</sup>に色<sup>いろ</sup>なき草<sup>くさ</sup>ながき<sup>さと</sup>里

П'ять років  
не було у снах.  
Поглянь, весною у селі  
безбарвними стоять  
високі трави.

271. すげ<sup>がさ</sup>笠<sup>がさ</sup>にあるべき<sup>うた</sup> 歌<sup>うた</sup>と強<sup>し</sup>ひゆき<sup>わかば</sup> ぬ<sup>かを</sup> 若<sup>わかば</sup>葉<sup>かを</sup>よ<sup>いこま</sup> 薫<sup>ま</sup>れ<sup>かつらぎ</sup> 生<sup>ま</sup>駒<sup>かつらぎ</sup>葛<sup>かつらぎ</sup>城<sup>かつらぎ</sup>

Вірші  
і капелюх з соломи.  
Негадано прийшла  
на запах листя молодого  
в Ікома й Кацурагі.

272. 裾<sup>すそ</sup>たるる<sup>むらさき</sup> 紫<sup>むらさき</sup> ひく<sup>ね</sup>き<sup>ぐもぼたん</sup> 根<sup>ね</sup>なし<sup>ゆめ</sup> 雲<sup>ぐもぼたん</sup>牡丹<sup>ゆめ</sup>が<sup>まひる</sup> 夢<sup>ゆめ</sup>の<sup>まひる</sup> 真<sup>ま</sup>昼<sup>まひる</sup>しづ<sup>まひる</sup>け<sup>まひる</sup>き

Подолом низько нависають  
хмари пурпурові,  
що і коріння втратили своє.  
Сни про півонії  
посеред дня я бачу.

273. 紫<sup>むらさき</sup> の<sup>よ</sup> わ<sup>こい</sup> が<sup>こい</sup> 世<sup>よ</sup> の<sup>こい</sup> 恋<sup>こい</sup> の<sup>こい</sup> あ<sup>もろで</sup> さ<sup>もろで</sup> ぼ<sup>もろで</sup> ら<sup>もろで</sup> け<sup>もろで</sup> 諸<sup>もろで</sup> 手<sup>もろで</sup> の<sup>もろで</sup> か<sup>おひかせ</sup> を<sup>おひかせ</sup> り<sup>おひかせ</sup> 追<sup>おひかせ</sup> 風<sup>おひかせ</sup> な<sup>おひかせ</sup> が<sup>おひかせ</sup> き

У моєму світі – пурпуровий  
кохання світанок.  
Пахощі від рук.



Здійнявся вітерець –  
він лине мені услід.

274. このおもひ真昼の夢と誰か云ふ酒のかをりのなつかしき春

"Ці почуття –  
як полуденний сон" –  
так хтось сказав.  
Як аромат sake з весни,  
що серцю мила.

275. みどりなるは学びの宮とさす神にいらへまつらで摘む夕すみれ

"Зеленим став  
храм знань" –  
мені мій бог сказав.  
Його не слухаю –  
фіалки рву вечірні.

276. そら鳴りの夜ごとのくせぞ狂ほしき汝よ小琴よ片袖かきむ (琴に)

Від вітру кожну ніч співати  
ти маєш звичку,  
о, моє безумне кото.  
Дозволь тобі запропоную  
свої рукава я для сну.

(до кото)

277. ぬしえらばず胸にふれむの行く春の小琴とおぼせ眉やはき君 (琴のいらへて)

Господаря не обираю.  
Він – той, до серця хто візьме.  
Весною, що минає,  
про ніжні твої брови  
я, кото, думаю лише.

(кото відповідає)

278. 去年ゆきし姉の名よびて夕ぐれの戸に立つ人をあはれと思ひぬ

Сестру, що рік тому померла,  
покликав на ім'я.

Він в сутінках  
коло дверей стоїть.  
Мені його так шкода.

У вірші йдеться про зведену сестру Акіко – Хана. Двоюрідний брат, що був закоханий у неї ще до її одруження – це чоловік, про якого згадується в поезії.

279. 十九のわれすでに 堇を白く見し水はやつれぬはかなかるべき

Мені дев'ятнадцять.  
Та фіалки вже  
для мене побілили.  
Пересихає річка –  
життя таке мінливе це.

280. ひととせをこの子のすがた絹に成らず画の筆すてて詩にかへし君

Ти намагався рік  
цю дівчину  
на шовку зобразити.  
Та пензля викинув –  
й натомість вірша склав.

281. 白きちりぬ紅きくづれぬ床の牡丹五山の僧の口おそろしき

І білі облетіли,  
й червоні осипалися  
півонії на підлогу  
від суперечок голосних  
монахів із п'яти монастирів.

«П'ять монастирів» (五山 – «годзан») – це система п'яти найважливіших дзен-буддійських монастирів, які фінансувалися державою. Система була створена в епоху Камакура (1185–1333). В Японії десять основних храмів, які належать до «П'яти гір» (п'ять в м. Кіото и п'ять в м. Камакура).

282. 今日の身に我をさそひし中の姉小町のはてを祈れと去にぬ

Такою, як сьогодні є  
мене зробила  
середульша сестра,  
що за красу в кінці життя  
молитися просила.

283. 秋あきもろし春はるみじかしをまどひなく説とく子こありなば我れ道わきかむ

Тендітна осінь,  
коротка весна.  
Того шлях оберу,  
цього причини хто  
мені хтось пояснить.

284. さそひ入れてさらばと我手わがてはらひます御衣みけしのやみにほひ闇やみやはらかき

Привабивши мене,  
ти мою руку  
відкидаєш геть.  
Твій аромат на одязі  
у темряві м'якій.

285. 病やみてこもる山やまの御堂みどうに春はるくれぬ今日きょう文ふみながき絵筆えふでとる君きみ

Хворіючи, я усамітнілась  
в гірському храмі.  
Кінчається весна.  
Від тебе довгий лист прийшов,  
написаний художнім пензлем.

286. 河かわぞひの門かど小雨こさめふる柳やなぎはら二人ふたりの一人ひとりめす馬うましろき

Ворота біля річки.  
У вербовім полі – двоє.  
Із них один  
на білому коні.  
Дрібний йде дощ.

287. 歌うたは斯かくよ血ちぞゆらぎしと語かたる友ともに笑えまひを見みせしさびしき思おもい

"Вірш має  
хвилювати кров" –  
мій друг сказав.  
А я йому  
самотньо посміхнулась.

288. とおもへばかきぞ垣かきをこえたる山やまひつじとおもへばはなぞの花はなよわりなの

Думки про те,  
як перестрибують  
паркан зелений  
гірські овечки –  
нам, квіткам, зів'янути не дасть.

289. 庭下駄に水をあやぶむ花あやめ 鋏にたらぬ力をわびぬ  
にわげた みず はな はさみ ちから

Боялась, що в садових гета  
я в воду упаду.  
Тому іриса квітку  
ножицями зрізати  
мені не стало сили.

290. 柳ぬれし今朝門すぐる文づかひ青貝ずりのその箱ほそき  
やなぎ け さかど ふみ あをがひ はこ

Намоклі верби.  
Ранком цим –  
біля воріт посильний.  
Він лист приніс в коробочці  
із візерунком з перламутром.

Мова йде не про сучасних поштарів. Згадана у вірші особа доставляла лист від однієї знатної персони іншій у коробочці з багатим оздобленням.

291. 『いまさらにそは春せまき御胸なり』われ眼をとちて御手にすがりぬ  
はる みむね め み て

"Ти знов мені  
про час весни короткий,  
будь чуйним, не кажи" –  
я закриваю очі  
і тебе беру за руку.

292. その友はもだえのはてに歌を見ぬわれを召す神きぬ薄黒き  
とも うた み め かみ うすぐろ

Сказала подруга, що  
на краю страждань  
поезію знайшла:  
«Мене до себе бог покликав,  
він носить чорний шовк».

293. そのなさけかけますな君罪の子が狂ひのはてを見むと云ひたまへ  
きみつみ こ くる み い

Немає в тебе  
співчуття до мене.  
Коли дівчини грішної  
скінчиться божевілля?  
Прошу, скажи.

294. いさめますか道<sup>みち</sup>ときますかさとしますか宿世<sup>すくせ</sup>のよそに血<sup>ち</sup>を召<sup>め</sup>しませな

Що ти порадиш?  
Який укажеш шлях?  
Застережеш від чого?  
Забудь минуле наше  
й кров мою візьми.

295. もろかりしはかなかりしと春<sup>はる</sup>のうた焚<sup>た</sup>くにこの子<sup>こ</sup>の血<sup>ち</sup>ぞあまり若<sup>わか</sup>き

Тендітний, ефемерний  
цей весняний вірш.  
Для того, щоб згоріти,  
цієї дівчини  
занадто юна кров.

296. 夏<sup>なつ</sup>やせの我<sup>われ</sup>やねたみの二十妻里居<sup>はたちづまさとみ</sup>の夏<sup>なつ</sup>に京<sup>きょう</sup>を説<sup>と</sup>く君<sup>きみ</sup>

Від спеки худну літньої.  
Ревнива жінка я  
двадцяти літ,  
яка в селі все літо,  
поки лекції читаєш в Кіото.

297. こもり居<sup>い</sup>に集<sup>しゅう</sup>の歌<sup>うた</sup>ぬくねたみ妻<sup>づまさ</sup>五月<sup>つき</sup>のやどの二人<sup>ふたり</sup>うつくしき

Я, усамітнівшись,  
вірші для збірки обираю  
Така ревнива я дружина.  
І у травневім домі нашім –  
ми такі прекрасні.

舞姫 - Танцівниця

298. 人<sup>ひと</sup>に侍<sup>はべ</sup>る大堰<sup>おほみ</sup>の水<sup>みず</sup>のおばしまにわかきうれひの袂<sup>たもと</sup>の長<sup>なが</sup>き

Людям прислужуємо  
біля містку  
на річці Оі.  
Юна печаль.  
Рукава довгі в кімоно.

299. くれなゐの扇<sup>おおぎ</sup>に惜<sup>お</sup>しき涙<sup>なみだ</sup>なりき嵯峨<sup>さが</sup>のみじか夜<sup>よ</sup>暁<sup>あけ</sup>寒<sup>さむ</sup>かりし

На віялі багрянім сльози  
мого жалю.  
У Сага ніч наша була  
така коротка  
і холодна.

300. 朝<sup>あさ</sup>を細<sup>ほそ</sup>き雨<sup>あめ</sup>に小鼓<sup>こつづみ</sup>おほひゆくだんだら染<sup>ぞめ</sup>の袖<sup>そで</sup>ながき君<sup>きみ</sup>

На ранок  
під дрібним дощем  
ти йдеш,  
маленький барабан прикривши  
смугастим рукавом.

301. 人<sup>ひと</sup>にそひて今日<sup>きょう</sup>京<sup>きょう</sup>の子<sup>こ</sup>の歌<sup>うた</sup>をきく祇園<sup>ぎをん</sup>清<sup>きよ</sup>水<sup>みづ</sup>春<sup>はる</sup>の山<sup>やま</sup>まるき

Я за людьми іду  
сьогодні в Кіото  
послухати вірші  
у Кійомідзу в район Гіон.  
Весняні ніжні гори.

302. くれなゐの襟<sup>えり</sup>にはさめる舞<sup>まひ</sup>扇<sup>おふぎ</sup>酔<sup>よ</sup>のすさびのあととめられな

Сховала за червоний комір  
для танців віяло,  
аби чоловіки, що захмеліли,  
задля розваги  
на ньому напис не лишили.

303. 桃<sup>もも</sup>われの前<sup>まえ</sup>髪<sup>がみ</sup>ゆへるくみ紐<sup>ひも</sup>やときいろなるがことたらぬかな

Щоб в зачіску-момоваре  
волосся прядки зав'язати,  
цього шнурка  
рожевий колір  
блідий занадто.

304. 浅黄地に扇 <sup>あさぎじ おおぎ</sup> <sup>みやこぞめくしゃく</sup> <sup>そで</sup> <sup>なが</sup>  
ながしの都 染九尺のしごき袖よりも長き

На блідо-жовтім фоні  
"за течією віяла пливуть" –  
столичний візерунок  
на поясі у дев'ять шяку.  
Він довший за мої рукава.

305. 四条橋おしろいあつき舞姫のぬかさ <sup>しじょうばし</sup> <sup>まいひめ</sup> <sup>う</sup> <sup>ゆう</sup>  
やかに撲つ夕あられ

На містку Шідзьо  
на лоб в білилах  
танцівниці молодії  
в цей вечір  
градинки упали.

306. さしかざす小傘に紅 <sup>をがさ</sup> <sup>あか</sup> <sup>あげはちょうこづま</sup> <sup>て</sup> <sup>ゆき</sup>  
き揚羽蝶小褌とる手に雪ちりかかる

Вона тримає парасольку,  
на якій  
метелик червоніє.  
На поділ кімоно у руках  
сипле сніг.

307. 舞姫のかりね <sup>まいひめ</sup> <sup>すがた</sup> <sup>あさきょう</sup> <sup>はる</sup> <sup>かわぶね</sup>  
姿ようつくしき朝京くたる春の川舟

Прекрасна танцівниці постать,  
яка дрімає по весні  
на річковім човні,  
що ранком цим  
пливе до Кіото.

308. 紅梅に金糸のぬひの菊 <sup>こうばい</sup> <sup>きんし</sup> <sup>きく</sup> <sup>ごまい</sup> <sup>えり</sup>  
づくし五枚かさねし襟なつかしき

Нитками золотими

на червонім тлі  
вишиті хризантеми.  
Це комір у п'ять шарів,  
що спогади нав'яв.

309. 舞まいぎぬたもとのこえ 袂たもとにこえ 声こえをおほひけりやみ 此はるこのみわたどの 闇やみの春はるの廻廊わたどの

Я рукавом  
вбрання для танцю  
стримую свій зойк  
у темряві весняній  
у монастирській галереї.

310. まひとことう 人ひとを打たれむものかたもと ぶりあげしよ 袂たもと このままま 夜よをまなにま 舞まはむ

Чи нікого не вдарю випадково  
я рукавом,  
змахнувши так?  
Що ж маю я  
в цей вечір танцювати?

311. 三みたびよ 四よたびおなじきょう しらべしきのきみ 京きょう の四季しきおとどきみの君きみをつらしおもと思ひぬ

Не пам'ятаю:  
три, чотири рази?  
Одна лунає пісня раз у раз.  
"Кіото, пори року", – знать благає.  
"Жорстокі ви", – я думаю про вас.

312. あてびみひざとの御膝みひざへおぞみゆきげんじやおとしまきゑ けりをぐし 行幸源氏まきゑの卷絵をぐしの小櫛をぐし

На коліна знатного мужа  
я випадково  
вронила гребінь  
з малюнком  
з "Повісті про принца Генджі".

Пізніше Йосано Акіко перекладе повну версію «Повісті про принці Генджі» Мурасакі Шікібу сучасною японською мовою. Ще дитиною поетеса часто читала цей твір. Одного разу вона почала писати по віршу *танка* до кожного розділу і була здивована тим, як легко це виходило. Це наштовхнуло її на думку про те, що вона сама може писати вірші.

313. しろまいがねはなぐしの舞まいの花はなぐし櫛はなぐしおもくしてかへたもとす 袂たもとのままならぬかな



Цей срібний гребінь  
з візерунком із квітів  
важкий занадто,  
щоб у танці  
змахнути рукавом.

314. 四<sup>よ</sup>とせまへ<sup>つづみ</sup> 鼓<sup>て</sup> うつ手にそそがせし<sup>なみだ</sup> 涙<sup>あ</sup> のぬしに逢<sup>われ</sup>はれむ我か

Чотири роки вже пройшло,  
як його сльози  
на руки падали мої,  
що били в барабан.  
Як можу з ним зустрітись?

315. おほつづみ<sup>かい</sup>抱<sup>ころ</sup>へかねたるその頃<sup>よ</sup>よ<sup>きぬ</sup>美<sup>おも</sup>き衣<sup>おも</sup>きるをうれしと思ひし

У дні, коли  
в прекрасне вдягнена вбрання,  
тримала на колінах  
великий барабан –  
щасливою була.

316. われなれぬ<sup>ちどり</sup>千鳥<sup>よ</sup>なく<sup>かわ</sup>夜<sup>つづみびょうし</sup>の川<sup>ゆ</sup>かぜに<sup>ゆ</sup>鼓<sup>ゆ</sup>拍<sup>ゆ</sup>子<sup>ゆ</sup>をと<sup>ゆ</sup>りて行くまで

До співу кулика вночі  
і вітрів над рікою  
вже звикла я  
й у барабана такт,  
вслухаючись, іду.

317. いもうとの<sup>こと</sup>琴<sup>むかし</sup>には<sup>よ</sup>惜<sup>よ</sup>しき<sup>きょう</sup>おぼろ<sup>こ</sup>夜<sup>こ</sup>よ<sup>つづみ</sup>京<sup>て</sup>の子<sup>て</sup>こひし<sup>て</sup>鼓<sup>て</sup>のひと手

Сестри молодшої  
на кото недолуга гра.  
Чудово так в туманну ніч  
з Кіото дівчина  
на барабані грала.

318. よそほひし<sup>きょう</sup>京<sup>こ</sup>の子<sup>きぬ</sup>すゑ<sup>え</sup>て<sup>ぐ</sup>絹<sup>よ</sup>のべて<sup>はる</sup>絵<sup>あめ</sup>の具<sup>あめ</sup>とく<sup>あめ</sup>夜<sup>あめ</sup>を<sup>あめ</sup>春<sup>あめ</sup>の<sup>あめ</sup>雨<sup>あめ</sup>ふる

У найкраще вдягнена вбрання

дівчина з Кіото  
розстелила шовк.  
Він ночі кольору,  
що тане у дощі веснянім.

319. そのな<sup>きょうまひめ</sup>さ<sup>し</sup>け今日舞姫に強ひますか西<sup>にし</sup>の秀才<sup>すさい</sup>が眉<sup>まゆ</sup>よやつれし

Чи вже сьогодні ти  
тягар своїх чуттів обрушиш  
на танцівницю цю?  
Талант із заходу  
з бровами, мов шнурок.

### 春思 – Весняне серце

320. いとせめてもゆるがままにもえしめよ斯<sup>か</sup>くぞ覚<sup>おぼ</sup>ゆる暮<sup>く</sup>れて行く春<sup>ゆ</sup>はる

Доки горять  
мої чуття –  
нехай палають.  
Так, пам'ятаю я –  
скінчається весна.

321. 春<sup>はる</sup>みじかし何<sup>なに</sup>に不滅<sup>ふめつ</sup>の命<sup>いのち</sup>ぞとちからある乳<sup>ち</sup>を手<sup>て</sup>にさぐらせぬ

«Весна коротка.  
Та нащо ж мені  
життя безсмертне?».  
Тобі свої налиті перса  
к руки взяти дозволяю.

322. 夜<sup>よ</sup>の室<sup>むろ</sup>に絵<sup>え</sup>の具<sup>ぐ</sup>かぎよる懸想<sup>けさう</sup>の子太古<sup>こ</sup>の神<sup>かみ</sup>に春<sup>はる</sup>似たらずや

У кімнату вночі,  
почувши фарби запах, вийшла.  
Дівча, кохання спрагле,  
чи на богів прадавніх  
не схожа ти?

323. その<sup>なに</sup>は<sup>と</sup>て<sup>と</sup>に<sup>とも</sup>の<sup>うた</sup>こ<sup>ついで</sup>る<sup>じゅうじか</sup>は何<sup>なに</sup>と問<sup>と</sup>ふ<sup>と</sup>な<sup>とも</sup>説<sup>うた</sup>くな<sup>ついで</sup>友<sup>とも</sup>よ歌<sup>うた</sup>あれ終<sup>ついで</sup>の<sup>じゅうじか</sup>十字架<sup>じゅうじか</sup>

Що під кінець лишиться?  
 Ти, друже, не кажи  
 і не питай.  
 Вірші залишаться  
 і хрест вкінці.

324. わかき<sup>こ</sup>子が<sup>むね</sup>胸の<sup>おごと</sup>小琴の<sup>ね</sup>音を知る<sup>し</sup>や<sup>たび</sup>旅ねの<sup>きみ</sup>君よ<sup>たま</sup>たくら<sup>か</sup>かさむ

Чи знайомі тобі  
 звуки кото  
 у грудях дівочих?  
 Замість них ти під голову руки,  
 у дорозі спинившись, кладеш.

325. まつ<sup>まつ</sup>かげに<sup>また</sup>またも<sup>あい</sup>相見<sup>きみ</sup>る君と<sup>われ</sup>われ<sup>かみ</sup>ゑにし<sup>かみ</sup>の神を<sup>にく</sup>にくし<sup>とお</sup>とおぼす<sup>な</sup>な

У тіні сосен  
 знов зустрілись –  
 я і ти.  
 Богів, що поєднали нас,  
 за це ти не вини.

25-го серпня 1900 року Акіко та Йосано Теккан зустрілися на узбережжі Такаші разом з групою інших письменників. Ця поезія – вірш-відповідь на поезію Теккана «Я не забуду...». Акіко позичила декілька слів з танки Теккана, де звучали слова про дружбу, щоб перетворити їх на вірш про кохання.

326. き<sup>ち</sup>の<sup>ち</sup>ふ<sup>ま</sup>を<sup>え</sup>ば<sup>よ</sup>千と<sup>おも</sup>せ<sup>みて</sup>の<sup>かた</sup>前の<sup>あ</sup>世<sup>おも</sup>とも<sup>おも</sup>思<sup>おも</sup>ひ<sup>おも</sup>御<sup>おも</sup>手<sup>おも</sup>な<sup>おも</sup>ほ<sup>おも</sup>肩<sup>おも</sup>に<sup>おも</sup>有<sup>おも</sup>り<sup>おも</sup>とも<sup>おも</sup>思<sup>おも</sup>ふ

Неначе від учора вже тисячу  
 пройшло років –  
 та на плечі моїм  
 я ще руки твоєї  
 дотик відчуваю.

327. うた<sup>うた</sup>は<sup>き</sup>君<sup>き</sup>酔<sup>き</sup>ひ<sup>き</sup>の<sup>き</sup>す<sup>き</sup>さ<sup>き</sup>び<sup>き</sup>と<sup>き</sup>墨<sup>き</sup>ひ<sup>き</sup>か<sup>き</sup>ば<sup>き</sup>さ<sup>き</sup>ても<sup>き</sup>消<sup>き</sup>ゆ<sup>き</sup>べ<sup>き</sup>し<sup>き</sup>さ<sup>き</sup>ても<sup>き</sup>消<sup>き</sup>ぬ<sup>き</sup>べ<sup>き</sup>し

Цей вірш ти, випивши,  
 задля розваги написав.  
 Якщо закреслиш його тушшю,  
 то забудеш,  
 однак, навряд забуду я.

328. 神かみよとはにわかきまどひのあやまちとこの子この悔くゆる歌うたききますな

О, боже!

За провини молодості  
дівчина кається постійно,  
однак, її віршів,  
чомусь не чуєш ти!

329. 湯ゆあがりみかぜを御風めすなのわが上衣うはぎゑんじむらさき人ひとうつくしき

Аби не застудився  
ти після купання раптом,  
своє пальто пурпурне  
на тебе одягла.  
У нім чарівний ти.

330. さればとておもにうすぎぬかづきなれず春はるゆるしませ中なかの小屏風こびょう

Обличчя шовком  
закривати ще не звикла,  
однак, весни цієї,  
нехай між нами  
ширмою він стане.

331. しら綾あやに鬢びんの香かしみし夜着よぎの襟えそむるに歌うたのなきにしもあらず

Це біле візерунчасте  
вбрання нічне  
просякнуте твого волосся ароматом.  
Хіба я втримаюсь  
на комірці його вірша не написати?

332. 夕ゆうぐれの霧きりのまがひもさとしなりき消えしともしび神かみうつくしき

У сутінках – туман,  
і це для мене  
знаком стало.  
Вогні погасли й ти,  
мій бог, такий вродливий.

333. もゆる口くちになにをふく含まむぬれといひし人ひとのをゆびちの血かは潤れはてぬ

Мої спрагли вуста  
чим маю я змочити?  
Ти обіцяв,  
та на твоїм мізинці кров  
вже висохла давно.

У вересневому номері журналу «Вранішня зірка» Теккан опублікував вірш, який мав підзаголовком «До Акіко»: «Помада з Кіото / не личить тобі. / Я прокушу свого мізинця / і своєю кров'ю / пофарбую твої вуста». Вірш-відповідь Акіко написала трьома місяцями пізніше, у грудні 1900 року.

334. 人の子の恋をもとむる 唇に毒ある蜜をわれぬらむ願ひ  
ひと こ こい くちびる どく みつ ねが

Дитя людське,  
яке кохання прагне,  
твої вуста  
отруйним медом  
хочу я змастити.

335. ここに三とせ人の名を見ずその詩よまず過ごすはよわきよわき 心なり  
み ひと な み し す ころ

Я імені твого не бачила три роки  
і не читала віршів я твоїх.  
Та час безсилим  
лиш зробив  
перед тобою душу.

336. 梅の溪の靄くれなゐの朝すがた山うつくしき我れうつくしき  
うめ たに もや あさ やま われ

В долині слив  
багряний стелиться  
туман ранковий.  
Такі прекрасні гори  
і прекрасна – я.

337. ぬしや誰れねぶの木かげの釣床の網のめもるる水色のきぬ  
だれ き つりどこ あみ みずいろ

Хто може бути це?  
У тіні старих дерев  
крізь сітку гамака  
шовк кольору води  
додолу струмениться.

Вірш було написано Акіко 6-го серпня 1900 року на поетичній зустрічі на узбережжі Такаші. Вірш на задану тему – «одяг».

338. 歌うたにこえ声のうつくしかりし旅たび人びとの行手ゆくての村むらの桃ももしろかれな

Мандрівнику, що голосом чарівним  
пісні співаєш,  
нехай у селах  
на твоїм шляху  
лиш білим персик квітне.

339. 朝あさの雨あめにつばさしめりし鶯うぐいすを打うたむの袖そでのさだすぎし君きみ

Під вранішнім дощем  
намокли крила солов'я.  
Та зачепити  
рукавом його  
тобі не вдалось.

340. 御手みてづからの水みずにうがひしそれよ朝あさかりし紅筆べにふで歌かきてやまむ

Води візерунок  
на твоїх руках.  
Цим ранком  
багряний пензлик я позичила,  
лише щоб вірші написати.

341. 春寒はるさむのふた日ひを京きょうの山やまごもり梅うめにふさはぬわが髪かみの乱れみだ

Холодною весною  
два дні в горах Кіото  
ми наодинці провели.  
На фоні слив  
моє скуйовджене волосся не до речі.

39-го по 11-те січня 1901 року Акіко та Теккан ще раз повернулися на гору Авата вдвох і спинились у готелі, де восени спинялися разом зі своєю подругою Томіку.

342. 歌筆うたふでを紅べににかりたる尖凍さきいてぬ西にしのみやこの春はるさむき朝あさ

Я пензлик взяла для письма  
щоб ним пофарбувати губи,  
та кінчик пензлика замерз

ХОЛОДНИМ РАНКОМ ВЕСНЯНИМ  
у західній столиці.

343. 春の宵をちひさく撞きて鐘を下りぬ二十七段堂のきざはし

Весняний вечір.  
Під дзвонів тихий звук  
спустилась я  
по двадцяти семи  
храмових сходах.

344. 手をひたし水は昔にかはらずとさけぶ子の恋われあやぶみぬ

Вона у воду  
руку опустила  
і скрикнула:  
*"Вода із того часу не змінилась!"*  
Одначе, сумніваюсь я.

345. 病むわれにその子五つのをととなりつたなの笛をあはれと聞く夜

Я захворіла,  
та п'ятирічного хлоп'яти  
на флейті неуміла гра  
мене розчулила  
в той вечір.

346. とおもひてぬひし春着の袖うらにうらみの歌は書かさせますな

Про тебе думала,  
коли весняне вбрання шила.  
На рукава звороті  
не дай мені про це  
сумного вірша написати.

347. かくて果つる我世さびしと泣くは誰ぞしろ桔梗さく伽藍のうらに

Так і скінчилося  
моє життя –  
та хто ж це плаче одиноко?  
Дзвіночки білі

за храмом розцвіли.

348. 人とわれおなじ十九のおもかげをうつせし水よ石津川の流れ  
ひと ゆうく みず いしづがわ なが

Тобі й мені  
 по дев'ятнадцять.  
 Лиш віддзеркалення води  
 в текучих водах  
 річки Ішідзу.

349. 卵の花を小傘にそへて褌とりて五月雨わぶる村はづれかな  
う はな をがき つま さみだれ むら

І квіти дейції, і парасольку  
 в одну взявши руку,  
 подоли одягу я іншою тримаю,  
 аби не змокли в літньому дощі,  
 поки села околицями я гуляю.

350. 大御油ひひなの殿にまみらすわが前髪に桃の花ちる  
おほみあぶら との まえがみ もも はな

Коли до скрині  
 з ляльками  
 лампадку я піднесла,  
 пелюстки персика  
 мені упали на волосся.

351. 夏花に多くの恋をゆるせしを神悔い泣くか枯野ふく風  
なつばな おお こい かみく な かれの かぜ

Квіт літній.  
 Чи шкодують боги,  
 що стільки нам  
 кохання дарували?  
 Дме вітер у полях сухих.

352. 道を云はず後を思はず名を問わずここに恋ひ恋ふ君と我と見る  
みち と のち おも な と こい こい きみ われ み

Мені байдужі заповіді,  
 думи про прийдешне  
 і слава від людей  
 Тут лиш кохання є,  
 лиш погляд твій і мій.



353. 魔<sup>ま</sup>に向<sup>むこ</sup>ふつるぎの束<sup>つか</sup>をにぎるには細<sup>ほそ</sup>き五<sup>いつ</sup>つの御指<sup>みゆび</sup>と吸<sup>す</sup>ひぬ

Щоб демонам протистояти,  
стискаючи в руках меча,  
тонкі занадто  
твої пальці.  
Їх цілувала я.

354. 消<sup>き</sup>えむものか歌<sup>うた</sup>よむ人の夢<sup>ひと ゆめ</sup>とそはそは夢<sup>ゆめ</sup>ならむさて消<sup>き</sup>えむものか

Чи зникне все?  
Про того сон,  
хто вірші ці читав –  
тепер лиш сон.  
Невже і він зникає?

355. 恋<sup>こい</sup>と云<sup>い</sup>はじそのまぼろしのあまき夢<sup>ゆめ</sup>詩<sup>し</sup>人もありき画<sup>え</sup>だくみもありき

Не називаю це коханням.  
У цих солодких  
снах мрійливих  
був і поет,  
і художник був.

356. 君<sup>きみ</sup>さけぶ道<sup>みち</sup>のひかりの遠<sup>をち</sup>を見<sup>み</sup>ずやおなじ紅<sup>あけ</sup>なる靄<sup>もや</sup>たちのぼる

Ти закликаєш  
до моралі.  
Та хіба не бачиш ти  
туман багрянний,  
що стоїть між нами?

357. かたちの子<sup>こ</sup>春<sup>はる</sup>の子<sup>こ</sup>血<sup>ち</sup>の子<sup>こ</sup>ほのほの子<sup>こ</sup>いまを自在<sup>じざい</sup>の翅<sup>はね</sup>なからずや

Красуня я,  
і діва весняна  
із крові і вогню.  
Хіба тепер не вільні  
мої крила?

358. ふとそれより花<sup>はな</sup>に色<sup>いろ</sup>なき春<sup>はる</sup>となりぬ疑<sup>うたが</sup>ひの神<sup>かみ</sup>まどはしの神<sup>かみ</sup>

Раптово с того часу  
втратили свій колір  
весняні квіти.  
Все через сумніви  
і нерішучість бога.

359. うしや<sup>わ</sup>我れさむるさだめの<sup>ゆめ とは</sup>夢を永久にさめなと<sup>いの ひと こ</sup>祈る人の子におちぬ

Я жалюгідна жінка.  
Прокидаючись від сну,  
про долю з ним молюсь,  
аби лиш вічно  
сон цей споглядати.

360. わかき<sup>こ</sup>子が<sup>かみ</sup>髪<sup>くさ</sup>の<sup>こ</sup>しづく<sup>ちょう</sup>の<sup>はる</sup>草<sup>くに</sup>に<sup>はる</sup>凝り<sup>くに</sup>て<sup>はる</sup>蝶<sup>くに</sup>とう<sup>はる</sup>まれ<sup>くに</sup>し<sup>はる</sup>こ<sup>くに</sup>こ<sup>くに</sup>春<sup>くに</sup>の<sup>くに</sup>国

З волосся  
юної дівчини  
зібрались краплі на траві –  
метеликами стали  
тут, у краю весни.

361. 結願<sup>けちがん</sup>の<sup>あめ</sup>ゆふ<sup>はな</sup>べ<sup>くろ</sup>の<sup>ごしゃく</sup>雨<sup>かみ</sup>に<sup>かみ</sup>花<sup>かみ</sup>ぞ<sup>かみ</sup>黒<sup>かみ</sup>き<sup>かみ</sup>五<sup>かみ</sup>尺<sup>かみ</sup>こ<sup>かみ</sup>ち<sup>かみ</sup>た<sup>かみ</sup>き<sup>かみ</sup>髪<sup>かみ</sup>かる<sup>かみ</sup>う<sup>かみ</sup>なり<sup>かみ</sup>ぬ

У вечір прощення гріхів  
під проливним дощем  
чорніють квіти  
та рідшає волосся  
довжиною у п'ять шяку.

362. 罪<sup>つみ</sup>お<sup>おとこ</sup>ほ<sup>おとこ</sup>き<sup>おとこ</sup>男<sup>おとこ</sup>こ<sup>おとこ</sup>らせ<sup>おとこ</sup>と<sup>おとこ</sup>肌<sup>おとこ</sup>き<sup>おとこ</sup>よく<sup>おとこ</sup>黒<sup>おとこ</sup>髪<sup>おとこ</sup>なが<sup>おとこ</sup>く<sup>おとこ</sup>つ<sup>おとこ</sup>く<sup>おとこ</sup>られ<sup>おとこ</sup>し<sup>おとこ</sup>我<sup>おとこ</sup>れ<sup>おとこ</sup>

«Нехай спокутують чоловіки  
гріхи великі» –  
так створена була я.  
З волоссям довгим чорним  
та шкірою, мов оксамит.

363. そと<sup>もや</sup>ぬ<sup>もや</sup>けて<sup>もや</sup>そ<sup>もや</sup>の<sup>もや</sup>靄<sup>もや</sup>お<sup>もや</sup>ち<sup>もや</sup>て<sup>もや</sup>人<sup>もや</sup>を<sup>もや</sup>見<sup>もや</sup>ず<sup>もや</sup>夕<sup>もや</sup>の<sup>もや</sup>鐘<sup>もや</sup>の<sup>もや</sup>か<sup>もや</sup>た<sup>もや</sup>へ<sup>もや</sup>さ<sup>もや</sup>び<sup>もや</sup>し<sup>もや</sup>き

Назовні вийшла

у тумані, що спустився,  
не видно ні душі.  
В цей вечір біля дзвону  
так самотньо.

364. 春はるの小川おがわうれしの夢ゆめに人ひと遠とおき朝あさを絵えの具ぐの紅あかき流ながさむ

Щасливий сон побачила.  
Хоч ти далеко,  
весняним ранком  
у води річечки  
червону фарбу я пушу.

365. もろにじき虹ななの七こいろ恋ものふるちさき者まがみよめでたからつばさずや魔神つばさの翼

Веселка ніжна.  
У її сім кольорів  
закоханий юнак.  
Хіба не був би щасливішим він,  
натомість крила демона обравши?

366. 酔よいに泣なくをとめに見みませ春はるの神かみ男おとこの舌したのなにかするどき

На бога весни дивлячись,  
дівчина плаче,  
трохи захмелівши.  
Чи не занадто гострим, чоловіче,  
був твій язик?

367. その酒さけの濃こきあぢはひを歌うたふべき身みなり君きみなり春はるのおもひ子こ

Смак цього sake  
вартує того,  
щоб про нього вірша написати.  
І я, і ти –  
улюбленці весни.

368. 花はなにそむきうたダビデじゆの歌うたを誦わかせむにはあまりわがみに若おもき我身わがみとぞ思おもふ

Що лишиться наприкінці?  
Ти, друже, не кажи

і не питай.

Вірші залишаться

і хрест в кінці.

369. みかへりのそれはた更さらにつらかりきやみ闇やまぶきにおぼめく山吹垣根かきね

Було ще важче,

обертаючись назад,

побачити, як

темрява укрила

із керії квітучий живопліт.

370. ゆく水みずに柳やなぎに春はるぞなつかしき思おもはれ人ひとに外ほかならぬ我われ

До верб,

що у текучих водах,

весна прийшла.

І для коханого мого

немає іншої крім мене.

371. その夜よかの夜よよわきためいきせまりし夜琴よことにかぞふる三みとせは長ながき

Ця ніч, та ніч.

Зітхаю слабко я

у ніч тужливу.

На кото відраховую три роки –

занадто довгий час.

372. きけな神恋かみこいはすみれの紫むらさきにゆふべの春はるの讚嘆さんたんのこゑ

Послухай, боже:

"Кохання – це той голос,

що вечором весняним

фіалки колір

пурпуровий прославляє".

373. 病やみませるうなじに織ほそきかひな捲まきて熱ねつにかわける御口みくちを吸すはむ

Ти захворів.

Руками тонкими

твою голівоньку я обійму

і жаром змучені вуста  
я поцілую.

374. <sup>あま</sup>天の<sup>がわ</sup>川そ<sup>とこ</sup>ひねの<sup>ほし</sup>床のと<sup>み</sup>ぼりごしに<sup>ほし</sup>星の<sup>み</sup>わかれを<sup>み</sup>すかし<sup>み</sup>見るかな

Небесна річка.  
Постелі нашої  
завісу відхиливши,  
дивлюсь на розставання  
двох зірок.

У вірші йдеться про традиційне японське свято Танабата, яке святкують 7-го липня.  
«Небесною річкою» («Аманотава») в Японії називають Чумацький шлях.

375. <sup>そ</sup>染めてよと<sup>きみ</sup>君が<sup>おうぎ</sup>みもとへ<sup>かぜあき</sup>おくりやりし<sup>かぜあき</sup>扇か<sup>かぜあき</sup>へらず<sup>かぜあき</sup>風秋<sup>かぜあき</sup>となりぬ

«Прикрась його  
своїм віршем», – сказавши,  
я віяло відправила тобі.  
Назад воно і досі не вернулось –  
вже піднялись осінні вітри.

Вірш з листа Акіко до Їосано Теккана у вересні 1900 року. У той він захворів і перебував у Токіо.

376. <sup>むらさき</sup>たまはりし<sup>な</sup>うす<sup>ぐさ</sup>紫の名なし<sup>なげ</sup>草<sup>し</sup>うすき<sup>なげ</sup>ゆかり<sup>し</sup>を<sup>なげ</sup>歎<sup>し</sup>きつつ<sup>し</sup>死<sup>し</sup>なむ

Подарував мені  
світло-пурпурні безіменні трави.  
Зв'язок між нами  
такий тонкий,  
що помираю я зі смутку.

Вірш із ще одного листа до Теккана у вересні 1900 року.

377. <sup>みあさ</sup>うき<sup>みあさ</sup>身朝<sup>みあさ</sup>をは<sup>ほそばしら</sup>なれ<sup>ほそばしら</sup>が<sup>ほそばしら</sup>た<sup>ほそばしら</sup>なの<sup>ほそばしら</sup>細<sup>ほそばしら</sup>柱<sup>ほそばしら</sup>たま<sup>うめ</sup>は<sup>うた</sup>る<sup>うた</sup>梅<sup>うた</sup>の<sup>うた</sup>歌<sup>うた</sup>こと<sup>うた</sup>たら<sup>うた</sup>ぬ

Так гірко ранком розставатись  
біля струнких колон.  
Одного вірша лиш,  
що написав мені про сливу,  
не достатньо.

378. <sup>よい</sup>さ<sup>ほ</sup>おぼ<sup>ほ</sup>さ<sup>ほ</sup>ず<sup>ほ</sup>や<sup>ほ</sup>宵<sup>ほ</sup>の<sup>ほ</sup>火<sup>ほ</sup>かげ<sup>ほ</sup>の<sup>ほ</sup>長<sup>ほ</sup>き<sup>ほ</sup>歌<sup>ほ</sup>か<sup>ほ</sup>た<sup>ほ</sup>みに<sup>ほ</sup>詞<sup>ほ</sup>あ<sup>ほ</sup>まり<sup>ほ</sup>多<sup>ほ</sup>かり<sup>ほ</sup>き

Чи пам'ятаєш вірші ті,  
що в світлі вечора  
на пам'ять  
один одному написали?  
Не забагато у них було слів?

379. その歌<sup>うた</sup>を誦<sup>ず</sup>します声<sup>こえ</sup>にさめし朝<sup>あさ</sup>なでよの櫛<sup>くし</sup>の人<sup>ひと</sup>はづかしき

Прокинулась під голос,  
що цитував вірші.  
"На, розчешись!" –  
подав мені він гребінь.  
Так соромно мені.

380. 明日<sup>あす</sup>を思<sup>おも</sup>ひ明日<sup>あす</sup>の今<sup>いま</sup>おもひ宿<sup>やど</sup>の戸<sup>と</sup>に倚<sup>よ</sup>る子<sup>こ</sup>やよわき梅<sup>うめ</sup>暮<sup>く</sup>れそめぬ

Про завтра думаю.  
Про завтрашню самотню мить.  
Спираюсь слабко  
на готелю двері.  
Все сливи темрява укрила.

381. 金色<sup>こんじき</sup>の翅<sup>はね</sup>あるわらは躑<sup>つ</sup>躑<sup>つ</sup>くはへ小<sup>を</sup>舟<sup>ぶね</sup>こぎくるうつくしき川<sup>かわ</sup>

Із золотими крилами  
мале хлоп'я,  
тримаючи азалию в зубах,  
на човнику спускається  
по цій прекрасній річці.

382. 月<sup>つき</sup>こよひいたみの眉<sup>まゆ</sup>はてらさざるに琵琶<sup>びわ</sup>だく人<sup>ひと</sup>の年<sup>とし</sup>とひますな

У цей вечір  
брів нахмурених  
місяць не освітив.  
Ти не питай про вік того,  
хто там на біва грає.

383. 恋<sup>こい</sup>をわれもろしと知りぬ別<sup>し</sup>れかねおさへし袂<sup>わか</sup>風<sup>たもとかぜ</sup>の吹<sup>ふ</sup>きし時<sup>とき</sup>

Яке крихке кохання,

знаю я.

У розставання час  
тебе я за рукав тримаю,  
навколо ж вітер дме.

384. 星<sup>ほし</sup>の世<sup>よ</sup>のむくのしらぎぬかばかりに染<sup>そ</sup>めしは誰<sup>だれ</sup>のとがとおぼすぞ

Зірки нічні!  
На чисто-білому  
шовковому вбранні.  
Хто винен,  
що мені його пофарбував?

385. わかき子<sup>こ</sup>のこがれよりしは鑿<sup>のみ</sup>のほひ美<sup>み</sup>妙<sup>みょう</sup>の御<sup>み</sup>相<sup>そう</sup>けふ身にしみぬ

Коли я молода була,  
ім'я лиш скульптора  
мене вражало,  
і лиш тепер мене пронизує  
його творинь краса.

386. 清<sup>きよ</sup>し高<sup>たか</sup>しさはいへさびし白<sup>しろ</sup>銀<sup>がね</sup>のしろきほのほと人<sup>ひと</sup>の集<sup>しゅう</sup>見<sup>み</sup>し

Величний і чистий,  
хоч кажеш ти – самотній,  
мов вогник срібно-білий.  
Такий я віршів  
збірник прочитала.

Вірш-відгук на збірку поета Каваї Суймей (1874–1965) – сучасника Акіко і редактора журналу «Кансай бунгаку».

387. 雁<sup>かり</sup>よそよわがさびしきは南<sup>みなみ</sup>なりのこりの恋<sup>こい</sup>のよしなき朝<sup>あさ</sup>夕<sup>ゆふ</sup>

Курличуть гуси дикі.  
Тепер на півдні десь –  
моя самотність.  
З кохання ж, що лишилося,  
немає користі ні в день, ні у ночі.

388. 来<sup>き</sup>し秋<sup>あき</sup>の何<sup>なに</sup>に似<sup>に</sup>たるのわが命<sup>いのち</sup>せましちひさし萩<sup>はぎ</sup>よ紫<sup>しおん</sup>苑<sup>えん</sup>よ

Що схожим є на осінь,  
яка вже наступає?  
Моє життя –  
коротке і тонке,  
мов айстра і мов гілочка хагі.

389. 柳<sup>やなぎ</sup> あをき 堤<sup>つつみ</sup> にいつか 立つ<sup>た</sup>や我<sup>わ</sup>れ水<sup>みず</sup>はさばかり 流<sup>ながれ</sup> とからず

Зелені верби!  
Чи зможу на цій греблі  
я колись стояти,  
якщо вода  
так сильно не тектиме?

390. 幸<sup>さち</sup>おはせ 羽<sup>はね</sup>やはらかき 鳩<sup>はと</sup>とらへ 罪<sup>つみ</sup>ただしたる 高<sup>たか</sup>き 君<sup>きみ</sup>たち

Ну що ж – щасливі будьте!  
Хто голуба впіймав  
за ніжні крила.  
Достойні ви  
і прощені гріхи.

391. 打<sup>う</sup>ちますにしろがねの 鞭<sup>むち</sup>うつくしき 愚<sup>おろ</sup>かよ 泣<sup>な</sup>くか 名<sup>な</sup>にうとき 羊<sup>ひつじ</sup>

Якщо батіг срібний,  
то невже стає  
биття від того кращим?  
Даремно плакати,  
якщо ти – лиш овечка безіменна.

392. 誰<sup>だれ</sup>に 似<sup>に</sup>むのおもひ 問<sup>と</sup>はれし 春<sup>はる</sup>ひねもすやは 肌<sup>はだ</sup>もゆる 血<sup>ち</sup>のけに 泣<sup>な</sup>きぬ

"Кохання хто твоє?" – себе питаю  
і весь весняний день  
я сльози ллю,  
бо кров під шкірою,  
мов жар палає.

393. 庫裏<sup>くり</sup>の 藤<sup>ふじ</sup>に 春<sup>はる</sup>ゆく 宵<sup>よい</sup>のものぐるひ 御経<sup>みきょう</sup>のいのちうつつをかしき

Під гілками гліциній  
на задвірках храму



весняним вечором  
безумний хтось читає сутру.

І життя її, немов у снах предивних.

394. 春の虹ねりのくけ紐たぐります 差ひ神の暁のかをりよ  
はる にじ ひも はちろ がみ あけ

Веселка весняна.  
Немов шовковий шнур,  
який, соромлячись,  
розв'язують боги,  
впускаючи світанку аромат.

395. 室の神に御肩かけつつひれふしぬゑんじなればの宵の一襲  
むろ かみ みかた よい ひとかさね

О, боже покоїв,  
на плечі тобі  
червоне вечірнє вбрання  
я накину  
і в ноги тобі упаду.

396. 天の才ここにほひの美しき春をゆふべに集ゆるさずや  
あめ さい うつく はる しゅう

Талант дають Небеса.  
Під аромат чудовий  
у вечір весняний  
свої вірші  
зібрала я у збірку.

397. 消えて凝りて石と成らむの白桔梗秋の野生の趣味さて問ふな  
き こ いし なら しろぎきょうあき のおひ しゅみ と

Засохне,  
перетвориться на камінь  
дзвіночок білий у осіннім полі.  
Про пристрасті мої  
ти не питай.

398. 歌の手に葡萄をぬすむ子の髪のはらかいかな虹のあさあけ  
うた て ぶどう こ かみ にじ

Волосся дівчини,  
що крала виноград,  
таке м'яке, мабуть,  
в руці поета.

## Веселка на світанку.

399. そと<sup>ひ</sup>秘めし<sup>はる</sup>春のゆふべのちさき<sup>ゆめ</sup>夢はぐれさせつる<sup>しゅうさんげん</sup>十三絃よ

У вечір весняний,  
надворі причаївшись,  
я задрімала трохи,  
одначе розбудили  
тринадцять струн кото.