Міністерство освіти і науки України
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

КУЗЬМЕНКО ЮЛІЯ СЕРГІЇВНА

УДК 821.521–3.09 Танідзакі Джюн'ічіро

ТРАДИЦІЯ ТА МОДЕРН У ТВОРЧОСТІ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО

10.01.04 – література зарубіжних країн

ДИСЕРТАЦІЯ
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
Рибалкін Валерій Сергійович
доктор філологічних наук
професор

Київ – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП……..4
РОЗДІЛ І. ЯПОНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПОЧАТКУ ХХ СТ.: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОРІЄНТИРИ…….……..……..……14
1.1. Традиція: культурний і літературний аспекти……...15
1.2. Виміри модерного: модерн, модернізм, модерність……28
1.3. Традиція та модерн у процесі оновлення японської літератури початку ХХ ст. ……41
Висновки до розділу І……57
РОЗДІЛ ІІ. ТВОРЧІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО В КОНТЕКСТІ ЯПОНСЬКОГО ЕСТЕТИЗМУ 59
2.1. Витоки та еволюція художньо-естетичної свідомості Танідзакі Джюн'ічіро...……60
2.2. Ґенеза та ідейно-художні засади японського естетизму…….....……..75
2.3. Генераційні відмінності у школі *тамбіха*: від декадентства Наґаї Кафу до модерну Танідзакі Джюн'ічіро.....93
Висновки до розділу ІІ……..……107
РОЗДІЛ ІІІ. МОДЕРНА І ТРАДИЦІЙНА ПАРАДИГМИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО…….……110
3.1. Елементи модерністської естетики в ранніх творах……...111
3.2. *Ніхон-кайкі*, або повернення до Японії, як символ зміни художньо-естетичних парадигм……137
3.2.1. Проблематика та поетика зрілих творів……..137
3.2.2. Символічність образу родини……..154
3.2.3. Діалог і конфлікт західної та східної культур……164
3.3. Психологічні аспекти пізнього періоду творчості……172
Висновки до розділу ІІІ……182
ВИСНОВКИ……185

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….....194

ДОДАТКИ

Додаток А. Оповідання Танідзакі Джюн’ічіро «Таємниця» (*переклад Юлії Кузьменко*)……... 221

ВСТУП

Творчий доробок Танідзакі Джюн'ічіро (1886–1965) пропонує багатий матеріал для вивчення новітньої літератури Японії та естетичної школи *тамбіха* як одного з її проектів. А також його творчість заслуговує на особливу увагу як самобутній феномен японської культури та літератури XX ст.

На початку XX ст. знайомство з провідними філософськими ідеями та художньо-естетичними системами Заходу спонукало японських письменників і поетів до переосмислення своєї культурної спадщини та оновлення власної національної літератури відповідно до вимог часу. Для японської літератури кінця доби Мейджі (1868–1912) та часів Тайшьо (1912–1926) характерні орієнтація на тогочасні західноєвропейські літератури, поступове згасання інтересу до натуралізму – провідного літературного напряму 1900-х рр. і проведення різноманітних художніх експериментів у 10-х рр. XX ст., які отримали в японському літературознавстві назву «антинатуралізм», або *ханшідзеншюгі* (反自然主義). До антинатуралізму відносять різнорідні за ідейним і художньо-естетичним наповненням течії та школи: неогуманізм (спілка «Біла береза» (白樺 – *«Шіракаба»*)), естетизм (耽美派 – *«Тамбіха»*) і символізм (象徴派 – *«Шьочьоха»*).

Японська естетична школа, або *тамбіха* (1908 р. – середина 1910-х рр.), пропонувала альтернативу натуралізмові, відкривала широкі можливості для художніх експериментів і творчої фантазії. Її представники – поети Кітахара Хакушю (1885–1942), Хаґівара Сакутаро (1886–1942), Кіношіта Мокутаро (1885–1945) і Хінацу Коносуке (1890–1971), а також прозаїки Сато Харуо (1892–1964), Наґаї Кафу (1879–1959) і Танідзакі Джюн'ічіро, – у своїй творчості спиралися на основні здобутки англійського та французького естетизму, керувалися його постулатом про красу як вищу цінність у житті та мистецтві, а також дотримувалися гасла «мистецтво для мистецтва» (芸術至上主義 – *«Ґейджюцу*

шіджьо шюгі»). Японським естетам вдалося досягти гармонійного поєднання елементів західноєвропейського декадансу та едоської (доба Едо тривала від 1603 р. по 1868 р.) художньої традиції, коли захоплення богемним життям паризького денді нерідко межувало з ностальгією за японським минулим. Осередками естетизму в Японії стали журнали «Плеяда» (スバル – *«Субару»*) і «Товариство Пана» (パンの会 – *«Пан но кай»*).

Традиційно творчість одного з представників японського естетизму Танідзакі Джюн'ічіро поділяють на два періоди: ранній (1910 р. – початок 1920-х рр.), відзначений впливом західноєвропейської культури та літератури кінця XIX – початку XX ст., і зрілий (1920-ті рр. – 1965 р.), який характеризується захопленням традиційною японською естетикою та класичною літературою. Проте з огляду на самобутній характер творів письменника, написаних після 1955 р., доцільніше виділяти три періоди у його творчості, а саме: ранній, «традиційний» і пізній.

На ранньому етапі творчого становлення Танідзакі долучився до *тамбіха*, чітко заявивши про власну антинатуралістичну позицію. Його перші оповідання (наприклад, «Татуювання» (刺青 – *«Шісей»*, 1910), «Цілінь» (麒麟 – *«Кірін»*, 1910), «Таємниця» (秘密 – *«Хіміцу»*, 1911) та інші) містили елементи естетики модерну (активне міфотворення, переконаність у пріоритетах творчої уяви, посилена увага до підсвідомого та внутрішнього життя людини тощо), які контрастували з фактографічністю реалістично-натуралістичного методу, представленого у творчості Кунікіди Доппо (1871–1908), Шімадзакі Тосон (1872–1943) і Таями Катай (1871–1930).

Твори письменника, написані від 1925 р. по 1955 р., свідчили про зміщення акцентів у системі його художньо-естетичних цінностей із модерну на японську традицію. На зміну яскравій демонічній красі прийшла краса традиційна: аристократична, витончена, тендітна. Модерні експерименти поступилися захопленню японською національною естетикою, культурою та літературою; у творах (наприклад, у повісті «Ашікарі» (蘆刈 – *«Ашікарі»*, 1932) чи оповіданні

«Історія Шюнкін» (春琴抄 – *«Шюнкіншьо»*, 1933) з'явилися численні алюзії та ремінісценції. Автор почав задаватись питанням про співіснування західної та східної культурних моделей у японському суспільстві XX ст. – у повісті «Про смаки не сперечаються» (蓼喰ふ蟲 – *«Таде куу муші»*, 1928–1929) і есе «Хвала тіні» (陰影礼賛 – *«Ін'ей райсан»*, 1933–1934) чітко простежуються просхідні настрої Танідзакі.

Пізня творчість письменника, що охопила період від 1956 р. по 1965 р., відзначена синтезом попереднього творчого досвіду: тут модерне світовідчуття злилось із традиційною естетикою, глибокий психологізм виразився у формі приватних записів, оформлених за допомогою традиційного щоденникового жанру *ніккі*, сучасне життя постійно межувало з минулими спогадами. Іншими словами, більше ніж 50-річна (з 1910 р. по 1965 р.) творчість японського естета містила гармонійно пов'язані між собою елементи двох протилежних світоглядних і художньо-естетичних парадигм: модерної і традиційної. У цілому, вона була своєрідним віддзеркаленням численних суспільних і культурних трансформацій, які відбувались у Японії впродовж трьох епох: доби Мейджі (1868–1912), Тайшьо (1912–1926) і Шьова (1926–1989).

Творчий доробок письменника привертав до себе увагу багатьох його сучасників. Наприклад, кумир освіченої японської молоді початку XX ст. Наґаї Кафу відзначав неповторність авторського стилю та досконалу техніку поєднання історичного матеріалу з сучасним у ранніх творах Танідзакі [249]. Літературний критик і письменник Сато Харуо високо оцінив вміння митця надавати творам завершеної та цілісної форми, порівнюючи його з майстерним оповідачем традиційного комічного жанру *ракуґо* [249]. Представник пролетарської літератури Маедако Хіроічіро (1888–1957) беззаперечно відносив Танідзакі до естетичної течії японської літератури, наголошуючи на таких елементах естетизму в його творах, як сенсуалізм і містицизм [249].

У наш час творчість письменника викликає неабиякий інтерес у дослідників, про що свідчать численні праці сучасних японських літературознавців К.К. Іто [170], Като Шюічі [172], Інадзави Хідео [232], Такади Мідзухо [239], Уеди

Макото [218], Яманоучі Хісаакі [224] та інших. Окремі елементи естетики та художнього стилю, поетика та проблематика тих чи інших творів Танідзакі проаналізовані в публікаціях Ібукати Томоко [234], Ііди Шіо [231], Йомоти Інухіко [328], Йошіди Шіорі [327], Коно Таеко [240], Міядзави Кентаро [321], Моріясу Масафумі [323], Накаджіми Кадзухіро [285], Судзукі Мічіко [206], Таніґави Ацуші [263], Хаяші Такахіро [308], Фукуди Хіронорі [315], Ямане Масахіро [324] тощо. У контексті японського естетизму його творчість розглядають Каратані Коджін [171], Мізута-Ліппіт Норіко [185] та Одзава Ясухіро [238].

Інтересом до творчої особистості та літературної спадщини Танідзакі Джюн'ічіро також відзначені праці англомовних дослідників. Так, Д. Кін пропонує яскравий літературний портрет японського письменника, відзначаючи «неймовірне перевтілення Танідзакі від обожнювача Заходу на цінителя японської спадщини» [176]. Методом біографізму користуються у своїх розвідках Г.Б. Петерсен [192], К.К. Іто [170] та Дж.Т. Рімер [197]. Непрості стосунки Танідзакі з цензурою часів Мейджі і Тайшьо вивчає Дж. Рубін [199]. Л.Г. Голлі звертає особливу увагу на традицію як засіб відродження японської культурної спадщини у творах письменника [167].

Серед російських літературознавців М.Й. Конрад [65], Н.І. Чегодар [145] і К.Г. Саніна [119,120,121,123,125,126] розглядають творчий доробок Танідзакі у неоромантичному ключі. Традиціям японської літератури в системі цінностей автора присвячені розвідки К. Рьохо [115], І.Л. Львової [86] та Т.П. Григор'євої [36]. Крім того, у Росії було захищено дві дисертації на теми, пов'язані з творчістю письменника, а саме: «Особливості художньої майстерності Танідзакі Джюн'ічіро» О.Л. Катасонової (1983) та «Захід і Схід у літературі японського неоромантизму: творчість Наґаї Кафу і Танідзакі Джюн'ічіро» К.Г. Саніної (2004).

В Україні твори Танідзакі Джюн'ічіро розглядалися Н.І. Бернадською [6] у компаративістському аспекті, О.П. Усенко [134] в контексті дослідження кулінарного дискурсу в японській літературі XX ст. та Ю.В. Осадчою в межах

вивчення японської еґо-прози [108]. Іншими словами, творчість естета залишається малодослідженою на теренах України.

Актуальність дослідження зумовлена кількома факторами. По-перше, в українському літературознавстві відсутні ґрунтовні праці, присвячені художньому феноменові японського естетизму *тамбішюгі* і творчості Танідзакі Джюн'ічіро як одного з його представників. По-друге, попри наявність значної кількості зарубіжних розвідок, творчий доробок письменника потребує комплексного опрацювання, уточнення періодизації та нового прочитання з урахуванням культурно-історичного та літературного контекстів. По-третє, окремого дослідження потребує роль західноєвропейської літератури кінця XIX – початку XX ст. та японської класичної у творчості японського естета.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі китайської, корейської та японської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах теми «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (номер державної реєстрації 11БФ044-01). Тема дисертаційної роботи затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології (протокол № 5 від 20 грудня 2010 р.).

Мета дисертації полягає у тому, щоб осмислити літературний доробок Танідзакі Джюн'ічіро крізь призму традиції та модерну як двох парадигм його художнього мислення. Для її досягнення поставлено такі **завдання:**

- розглянути та уточнити визначення понять «традиція» та «модерн» з огляду на їхній літературознавчий і культурологічний аспекти;
- виявити роль національної культурної та художньої традицій у процесі оновлення японської літератури на початку XX ст. і простежити ґенезу японського модерну;
- осмислити витоки й еволюцію художньо-естетичної свідомості Танідзакі Джюн'ічіро;
- проаналізувати ідейно-художні засади японського естетизму на прикладі творів письменника;
- охарактеризувати ранню, зрілу і пізню творчість японського естета;

• встановити особливості модерної і традиційної парадигм художнього мислення Танідзакі Джюн'ічіро та простежити способи їхньої реалізації у всі періоди діяльності.

Об'єктом роботи є ранній, зрілий і пізній періоди творчості письменника, в яких реалізується традиція та модерн як дві парадигми художнього мислення. Зокрема, рання проза представлена у дисертації оповіданнями «Татуювання» (刺青 – *«Шісей»*, 1910), «Цілінь» (麒麟 – *«Кірін»*, 1910), «Дітлахи» (青年 – *«Сейнен»*, 1911), «Таємниця» (秘密 – *«Хіміцу»*, 1911), «Джьотаро» (丈太郎 – *«Джьотаро»*, 1914), «Маленька країна» (小さなお国 – *«Чісана ококу»*, 1918) і «Ніжки Фуміко» (富美子の足 – *«Фуміко но аші»*, 1919). Період захоплення традиційною японською культурою та літературою, або «традиційний» період, розглянуто на матеріалі романів «Любов бовдура» (知人の愛 – *«Чіджін но ай»*, 1924–1925), «Сипучий пісок» (卍 – *«Манджі»*, 1928–1931) і «Дрібний сніг» (細雪 – *«Сасамеюкі»*, 1943–1948), повістей «Про смаки не сперечаються» (蓼喰ふ蟲 – *«Таде куу муші»*, 1928–1929) і «Матір Шіґемото» (少将滋幹の母 – *«Шьошьо Шіґемото но хаха»*, 1949), оповідань «Ліани Йошіно» (吉野葛 – *«Йошіно кудзу»*, 1931) та «Історія Шюнкін» (春琴抄 – *«Шюнкіншьо»*, 1933), а також есе «Хвала тіні» (陰影礼賛 – *«Ін'ей райсан»*, 1933–1934). Пізній період проаналізовано на прикладі двох останніх романів письменника «Ключ» (鍵 – *«Каґі»*, 1956) і «Щоденник божевільного старця» (瘋癲老人日記 – *«Футен роджін но ніккі»*, 1961).

Предметом дослідження є культурна і художня традиції Японії та художній стиль модерн, що знайшли своє відображення в системі художньо-естетичних цінностей Танідзакі Джюн'ічіро.

Теоретико-методологічну основу дисертації складають матеріали лексикографічних джерел [47,63,70,77,82,83,84,104,129,149,276,277,278], дослідження літературної традиції М.М. Бахтіна [1,2], Н.В. Білої [3], Г.В. Казанцевої [54], Г.М. Поспєлова [114], Ю.М. Тинянова [133], а також

присвячені культурній традиції праці Р.Г. Апресяна [149], А. Бенуа [4], А.А. Гусейнова [149], С.П. Іваненкова [50], К.В. Настоящої [103], Е.С. Маркаряна [87], І.Н. Полонської [112,113], О.Г. Шаврової [148], Е. Шилза [204]. Матеріалом для наукового осмислення модерну та похідних від нього понять «модернізм» і «модерність» послужили роботи О. Бульнуа [20], Є. Волощук [27], Ю. Габермаса [135], С. Павличко [109,110], Р. Хукера [169], С. Яковенка [150] та дослідження Т.І. Бреславець [18], М.С. Ліппіта [183] і С. Судзукі [254], присвячені дискурсу модерну в Японії. Огляд культурно-історичного та літературного процесів Японії на початку XX ст. став можливим завдяки роботам із історії японської літератури Т.І. Бреславець [18], Т.П. Григор'євої [35,36], О.А. Доліна [46], К. Каратані [171], Ш. Като [172], Д. Кіна [173,176,177,179,180], М.Й. Конрада [64,65,66,68,69], М.С. Ліппіта [183], Дж. Мюррея [186,187], Я. Одзави [238], Ю.В. Осадчої [105,106,108], Е. Путцара [194], К. Рьохо [115], Дж.Т. Рімера [196,197,198] і Дж. Рубіна [199]. Також у дисертації використано психоаналітичні студії А. Фройд [139], З. Фройда [140,141,142], М. Кляйн [61], К. Меркен [156] і М. Уеди [218].

Мета і завдання дисертації передбачають використання біографічного, контекстно-описового, порівняльного, психоаналітичного **методів**, а також методів критичного та культурно-історичного аналізу.

Наукова **новизна** одержаних результатів полягає у тому, що:

1) уперше в поле українського сходознавства введені матеріали, пов'язані з ґенезою та ідейно-художніми засадами японської естетичної школи *тамбіха*;

2) уперше в українському літературознавстві здійснено комплексне дослідження творчості Танідзакі Джюн'ічіро, запропоновано її періодизацію та класифікацію;

3) запропоновано новий підхід до осмислення прози японського письменника крізь призму модерну і традиції як двох парадигм його художнього мислення.

Практичне значення дисертації пов'язане з можливістю використання одержаних результатів у дослідженнях з історії японської літератури, при

розробці літературних портретів, укладанні антологій, підручників і посібників з літератури Японії XX ст. Крім того, у додатках до роботи запропоновано перший переклад українською мовою одного з ранніх оповідань Танідзакі Джюн'ічіро «Таємниця». Висновки та результати дослідження можуть бути використані як навчальний матеріал у межах спецкурсів із новітньої та сучасної японської літератури.

Положення, що виносяться на захист:

- естетична школа *тамбіха* як один із проектів японського антинатуралізму виникла на знак протесту проти культурно-історичних подій у Японії початку XX ст. і поєднала у собі декадентські та модерні настрої;
- у творчості Танідзакі Джюн'ічіро втілено найсуттєвіші ідейні та художньо-естетичні принципи *тамбіха*: антинатуралізм, антиутилітаризм, гедонізм, культ краси і сенсуалізм;
- традиція та модерн репрезентували дві парадигми художнього мислення Танідзакі Джюн'ічіро: ранній творчості (1910–1924 рр.) притаманна модерна парадигма художнього мислення, «традиційний», або зрілий, період (1925–1955 рр.) відзначений переходом до традиційної парадигми, а пізній (1956–1965 рр.) характеризується синтезом обох парадигм.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалася на розширеному засіданні кафедри китайської, корейської та японської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Її основні положення та результати викладені на десяти конференціях: Третя міжнародна науково-практична конференція «Удосконалення методики викладання японської мови та літератури у контексті входження України у Болонський процес» (Київ, 2011), Друга міжнародна конференція «Китай, Корея, Японія: методологія та практика інтерпретації культур» (Київ, 2011), Четверта міжнародна науково-практична конференція «Системність і спадкоємність у процесі викладання японської мови та літератури в початкових, середніх та вищих навчальних закладах» (Київ, 2012), Всеукраїнська наукова конференція «Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки» (Київ, 2012), Перша

міжнародна конференція країн Східної Азії та Євразії, присвячена питанням японістики (м. Цукуба, Японія, 2012), конференція «Мова і література» імені проф. Сергія Бураго (Київ, 2012), Міжнародна наукова конференція «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (Київ, 2012), Міжнародна наукова конференція «Японська культура в контексті глобалізації: сучасний стан та перспективи» (Київ, 2012), Третя міжнародна конференція «Китай, Корея, Японія: методологія та практика інтерпретації культур» (Київ, 2013), III Міжнародна науково-практична конференція «Пізнання країн світу: історія, культура, досягнення» (Новосибірськ, РФ, 2013), Шоста міжнародна науково-практична конференція «Передові технології у галузі навчання японської мови» (Київ, 2014).

Публікації. Основні теоретичні та практичні результати дослідження представлені у шести публікаціях авторки, п’ять із яких оприлюднені у друкованих фахових виданнях ДАК України і одне – у закордонному періодичному виданні.

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

У **Вступі** обґрунтовується актуальність теми дисертації, визначаються мета, завдання, об’єкт, предмет, новизна та практичне значення роботи, описується теоретико-методологічна база та методи дослідження, розкривається зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

У **Розділі I «Японська література початку XX ст.: соціокультурні орієнтири»** осмислено праці українських і зарубіжних дослідників, присвячені культурній і літературній традиціям, модерну та похідним від нього поняттям «модернізм» і «модерність», охарактеризовано культурно-історичний контекст і літературний дискурс Японії початку XX ст., визначено роль національної культурної та художньої традицій у процесі оновлення японської літератури означеного періоду та простежено ґенезу японського модерну. Особлива увага до традиції та модерну в Розділі I викликана нагальною потребою уточнити

визначення цих понять у зв'язку з наявністю безлічі підходів до їхньої інтерпретації в Європі та Японії.

У **Розділі ІІ «Творчі експерименти Танідзакі Джюн'ічіро в контексті японського естетизму»** проаналізовано витоки й еволюцію художньо-естетичної свідомості письменника, переглянуто загальноприйняту періодизацію його творчості, осмислено ґенезу японського естетизму та простежено його ідейно-художні засади на матеріалі творів Танідзакі Джюн'ічіро і Наґаї Кафу як представників двох різних генерацій митців у естетичній школі *тамбіха* – модерністів і декадентів відповідно. Японський естетизм був головним літературним орієнтиром для Танідзакі Джюн'ічіро у всі періоди його творчості, у зв'язку з чим набуває актуальності дослідження ґенези, умов розвитку та літературної платформи естетичної школи *тамбіха*.

У **Розділі ІІІ «Модерна і традиційна парадигми художнього мислення у творчості Танідзакі Джюн'ічіро»** охарактеризовано ранній, зрілий і пізній періоди творчості письменника. Проаналізовано проблематику та поетику, концепції, мотиви, образи та художні прийоми його ранніх творів. У межах дослідження «традиційного» періоду творчості Танідзакі визначено причини та умови, за яких відбулася зміна світоглядної і творчої позицій митця, розглянуто образ родини як засіб відображення особистих і суспільних трансформацій, а також простежено авторську концепцію Заходу та Сходу в житті японського суспільства першої половини XX ст. Пізня творчість осмислена на матеріалі романів «Ключ» і «Щоденник божевільного старця» з використанням психоаналітичного підходу до образів і символічного наповнення творів.

У **Висновках** наведено основні результати проведеного дослідження, викладено головні висновки роботи та сформульовано рекомендації щодо подальшого використання одержаних результатів.

Додатки представлені українським перекладом оповідання Танідзакі Джюн'ічіро «Таємниця».

Загальний обсяг дисертації – 239 сторінок, з яких основний текст складає 193 сторінки; список використаних джерел містить 328 позицій.

РОЗДІЛ І
ЯПОНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПОЧАТКУ XX СТ.: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОРІЄНТИРИ

Багаторічна творчість Танідзакі Джюн'ічіро (1886–1965) відзначена впливом різнорідних ідейних і художніх тенденцій, притаманних японській літературі першої половини XX ст. Початок письменницької діяльності Танідзакі припав на 10-ті рр. XX ст. – період стрімких культурно-історичних і літературних змін у Японії. Як зазначав Д. Кін, 1905–1915 рр. були «безпрецедентним періодом креативності», коли японці відійшли від сліпого наслідування західноєвропейського ідейного та формального матеріалу, що розпочалось у 70-80-х рр. XIX ст., і почали його переосмислення в контексті власної національної спадщини [176, с.24-25]. У цей період японська та західна культури як уособлення традиційної та модерної світоглядної систем продовжували залишатися двома головними соціокультурними орієнтирами японців.

У дослідженнях, присвячених художній майстерності Танідзакі Джюн'ічіро, неодноразово наголошувалося на впливові західноєвропейської літератури кінця XIX – початку XX ст. на його ранні твори, про що свідчать часті порівняння письменника з Оскаром Уайльдом (наприклад, М.Й. Конрад [68,69] і Н.І. Чегодар [143]) та Едґаром Алланом По (Н. Мізута-Ліппіт [185]). Не меншої уваги приділено зміні художньо-естетичних вподобань Танідзакі та місцю традиції в його творчості (наприклад, у працях Т.П. Григор'євої [36], Д. Кіна [173], Г.Б. Петерсена [189] та ін.). Іноді дослідники (наприклад, М. Уеда [218]) ігнорують культурно-історичну ситуацію в Японії на початку XX ст., що ускладнює осмислення творчості японського естета в контексті доби. Інші ж пропонують докладний огляд культурно-історичних умов у Японії означеного періоду та побіжний аналіз літературної діяльності письменника у світлі тих чи інших явищ (наприклад, Дж. Рубін [199] розглядає творчість Танідзакі у межах ґрунтовного дослідження японського літературно-критичного дискурсу та

цензури часів Мейджі й Тайшьо, а Като Шюічі [172] – у контексті японської естетичної школи).

Отже, відкритою залишається проблема комплексного вивчення творчості Танідзакі Джюн'ічіро в культурно-історичному та літературному контекстах. До того ж, потребують узагальнення фрагментарні дослідження впливу традицій японської літератури і художнього стилю модерн на творчість письменника. У зв'язку з цим у Розділі І запропоновано аналіз сучасних підходів європейських і японських дослідників до інтерпретації традиції та модерну як літературознавчих і культурологічних категорій, стислий огляд основних культурно-історичних і літературних процесів Японії на початку XX ст., розвідку місця національних традицій і стилю модерн в японському літературному дискурсі означеного періоду.

1.1. Традиція: культурний і літературний аспекти

Наукове осмислення традиції ускладнюють відсутність її єдиної теорії та наявність варіативних інтерпретацій поняття в сучасних гуманітарних науках світу. Так, у дослідженнях європейських учених (Е. Шилза, Г.-Ґ. Ґадамера та ін.) простежуються два підходи до традиції – натуралістичний і герменевтичний, а в Японії вона мислиться як квінтесенція національної духовної та матеріальної культур. У зв'язку з великим обсягом теоретичного матеріалу на тему культурної та літературної традицій аналіз наукових джерел у дисертації мав вибірковий характер, а його результати є узагальнюючими.

В Європі поняття «традиція» сягає витоками латинської мови, де дієслово *tradere* (передавати) використовувалось на позначення акту фактичної передачі певного матеріального предмету (наприклад, у Стародавньому Римі традицією було віддавати доньку до родини чоловіка після одруження [60]). З часом слово набуло переносного значення, коли об'єктом передачі почали ставати нематеріальні предмети: практичні навички, вміння, знання чи досвід. Сучасні європейські дослідники визначають культурну традицію як сталі, «інерційні»

моменти у культурі, оформлені у вигляді елементів культурного спадку (наприклад, звичаїв, ідей, обрядів, способів світосприйняття та цінностей), які зберігаються та передаються від покоління до покоління [77, с.68]. Основні функції культурної традиції зводяться до встановлення спадкоємності культури, збереження та передачі інформації та цінностей від покоління до покоління, забезпечення механізму соціалізації та інкультурації людей, відбору належних взірців поведінки та цінностей [70]. Також проаналізовані праці європейських вчених пропонують розрізняти поняття «культура» та «культурна традиція» як особливий спосіб життєдіяльності людини та механізм такої життєдіяльності відповідно [147, с.106]. Підходи до вивчення культурної традиції, що існують у сучасних гуманітарних науках Європи, умовно можна звести до натуралістичного та герменевтичного, з яких у межах натуралістичного підходу виділяється концепція культурної традиції з позицій модернізму та прогресизму.

За *натуралістичним підходом* традиція та культура, в межах якої вона побутує, розглядаються аналогічно до природних об’єктів, які є просторово, темпорально й якісно обмеженими. Звідси, традиція набуває інтерпретації як явище соціокультурної спадкоємності, для якого характерні неперервність і визначеність меж, що аналогічні цілісності та визначеності об’єктів природи [112, с.99]. Основним завданням дослідника, що керується цим підходом, є виявити та описати ті чи інші культурні явища, відокремлюючи новаторські елементи від усталених і визначаючи їхні функції. Це дозволяє говорити про дихотомічну природу культури, що складається з двох невід’ємних частин: інноваційної та традиційної.

Прихильником натуралістичного підходу виступає американський дослідник Е. Шилз (1911–1995), який пропонує інтегральне пояснення традиції як усього, що передається з минулого в сучасне. Дослідник встановлює часові критерії традиційності, заявляючи, що для того, «щоб стати традицією, щось повинно тривати, принаймні, протягом трьох поколінь» [204, с.257-258]. З іншого боку, він наголошує на здатності традиції до розвитку: «Традиція може змінюватись у відповідь на зміну зовнішніх обставин, відображати зміни, що

відбуваються в суспільстві...» [204, с.257-258]. Ідеї Е. Шилза про динаміку традиції поділяє українська дослідниця К.В. Настояща, яка визначає культурну традицію як «трансчасовий, багатолітній, гнучкий, креативний процес, що обумовлює змістову цілісність культури (культурної системи, культурного організму)» [103, с.6]. К.В. Настояща розробляє чітко означену структуру культурної традиції, яка складається з динамічного/функціонального та статичного/змістовного компонентів. Тобто дослідниця виступає проти класичного, за її словами, розуміння культурної традиції крізь призму дихотомії «традиційне суспільство – сучасне суспільство», внаслідок чого традиція тривалий час асоціювалась із поняттям «традиційного суспільства» й отримала конотацію «чогось сталого, консервативного, того, що перешкоджає змінам та інноваціям» [103, с.5].

Вивченням натуралістичного методу займається російська дослідниця І.Н. Полонська. Вона вважає, що натуралістичне розуміння традиції, що почало формуватися ще у XIX ст., є логічним продовженням наївно-реалістичного ставлення до світу й обмежується осмисленням предметності та конкретної корисності речей [112, с.104]. Вивчення традиції в межах натуралістичної парадигми, на її думку, наштовхується на низку складнощів, обумовлених невідповідністю методологічних настанов предметові дослідження. Це пов’язано з тим, що «традиція – це одночасно і продукт, і елемент, і екзистенціальна передумова життєвого світу людини, світу втіленої свідомості, сам спосіб буття якої полягає в розумінні, інтерпретації з одного боку, та в мінливості – з іншого», а розуміння людської свідомості не може бути реалізованим аналогічно до пізнання об’єктів природи [112, с.105]. У зв’язку з цим дослідниця підсумовує, що залишається відкритим питання щодо правомірності натуралістичного методу та значення герменевтичного підходу до інтерпретації традиції.

У межах натуралістичного підходу виділяється *концепція традиції з позицій модернізму та прогресизму*, відповідно до якої сутність і значення традиції визначаються крізь діалектичну пару «новація/новаторство – традиція». З позицій прогресизму «традиція – це те, що зрештою відступає під натиском нового,

приречене та історично відносне» [112, с.99]. У добу модерну, або період кінця XIX – середини XX ст., в Європі традиція набула однозначно негативної конотації. Успіхи наукового пізнання та науково-технологічні досягнення того часу визначили загальну орієнтацію на новацію та новаторство як протилежність традиції, вагомість якої та досягнення попередників втратили свою беззаперечну цінність. Таке ставлення простежувалося на різних наукових рівнях, зокрема негативне конотаційне значення поняття «традиція» чітко спостерігалось у філософських і соціологічних системах західного світу. Наприклад, історик і філософ Ганна Арендт (1906–1975) стверджувала, що у добу модерну традиційне як соціальний орієнтир суспільства виявилося самовичерпним і недоцільним в умовах розвитку індустріалізованого суспільства [112, с.99].

Концепцією модернізму та прогресизму у своїх працях керуються Р.Г. Апресян [149], А.А. Гусейнов [149], С.П. Іваненков [50], Е.С. Маркарян [87] і Т.П. Матяш [77]. Так, С.П. Іваненков вважає, що категоріальною основою для визначення поняття «традиція» виступає відношення двох реалій, або форм буття, – традиційної та інноваційної. Е.С. Маркарян наголошує на тому, що протиставлення традиції творчому началу людської діяльності, тобто інновації, є виправданим тільки у випадку статичного розгляду цих явищ. Якщо ж розглядати традицію з позицій динаміки, таке протиставлення стає неправомірним, оскільки будь-яка інновація, якщо вона приймається великою кількістю людей, з часом стереотипізується та перетворюється на традицію. Тобто вчений говорить про взаємообумовленість традицій та інновацій, оскільки інновація служить потенційним джерелом для утворення стереотипів культурних традицій, а традиції виступають необхідною передумовою для таких творчих процесів. Т.П. Матяш оперує поняттями «культурна традиція» та «культурна інновація» як діалектично протилежними у зв’язку з необхідністю оновлення та розвитку самої культури. Також дослідниця пропонує поняття «історична пам’ять», у якому відображається цілісність і сталість суспільного організму, що підтримуються традицією. На думку Р.Г. Апресяна й А.А. Гусейнова, традиція виступає «абсолютизацією та консервацією минулого, символом незмінності, «притулку

консерватизму», асоціюючись із запереченням розвитку» [3, с.145]. З іншого ж боку, вони наголошують на її ролі як передумови для збереження, спадкоємності та усталеності буття, підґрунтя для формування людини, соціальної групи та суспільства в цілому [149, с.178].

Герменевтичний підхід передбачає бачення традиції як акту передачі значень, кодів, смислів. Вона постає як дійсність культури, або головний посередник між культурними досягненнями минулого та спробами окреслення майбутнього [148, с.38]. Культурна традиція інтерпретується як передумова розуміння та пізнавальної діяльності, а також мислиться як невідривно пов'язана з суб'єктом, який інтерпретує її зміст і одночасно укорінений у ній. Герменевтичний підхід став можливим внаслідок бажання європейських вчених переосмислити співвідношення традиції та сучасності, а також переглянути концепцію модернізму та прогресизму, згідно з якою авторитет традиції суперечить головним орієнтирам наукової раціональності [148, с.35].

Герменевтичні концепції культурної традиції пропонують засновник філософської герменевтики Г.-Ґ. Ґадамер (1900–2002) і французький філософ П. Рікер (1913–2005). Так, Г.-Ґ. Ґадамер вважає, що буття людини у просторі культури розкривається як діалог із традицією, завдяки якому актуалізується соціокультурний досвід і забезпечується історична спадкоємність [148, с.38]. Зустріч і діалог із традицією дають змогу суб'єкту культури здійснювати смислотворчу діяльність. Також учений обґрунтовує «програму реабілітації традиції», оскільки, на його думку, звичаї мають важливе значення як вихідні складники для предструктури розуміння. У цілому філософ визначає традицію як механізм забезпечення зв'язку поколінь і сталої історичної спадкоємності, а також як універсальний механізм історичної динаміки культурного досвіду, специфіка дії якого проявляється в інтерпретації. Традиція, на його думку, стабільна, але й водночас плинна та історично мінлива.

П. Рікер осмислює культурну традицію як форму активної взаємодії та взаєморозуміння суб'єктів у контексті такої традиції, ширше – багатомірної поліфонії та полілогу наявних культурних традицій [148, с.38]. Він зазначає, що

традиція відіграє роль граматики, яка встановлює правила для композиції нових утворень, тобто інновацій. Іншими словами, традиція визначає напрям інноваційної діяльності, що передбачає два види взаємодії традицій та інновацій, а саме: сліпе слідування традиції або обдумане відхилення від неї. Також П. Рікер наголошує на ідеї відповідальності та морального обов'язку щодо культурного спадку, на необхідності постійного діалогу традицій і зіставленні оповідної основи власної культури з традиціями інших народів.

Білоруська дослідниця О.Г. Шаврова вважає, що герменевтична концепція дає змогу артикулювати проблеми життя людини за допомогою нового інструментарію. На її думку, культурна традиція репрезентує не тільки універсальну форму збереження та трансляції найсуттєвіших елементів соціокультурного досвіду, але й універсальний спосіб взаємодії суб'єктів на рівні загального розуміння та реінтерпретації смислів і значень, закріплених у культурі [148, с.38]. Крім того, комунікативна природа традиції є не тільки передумовою порозуміння в межах однієї культури, але й виступає основою взаємодії різних цивілізацій і культур. Традиція містить творчий складник, що передбачає можливість адаптації культурної спадщини до нових умов у мінливому соціально-історичному контексті.

Літературна традиція поки що не є об'єктом узагальнених підходів або концепцій у Європі. Подібно до культурної традиції, вона визначається через свої основні функції як механізм збереження та передачі літературного досвіду, а також забезпечення спадкоємності літературного процесу. Літературна традиція може бути реалізована на змістовому (світогляди, концепції, художні ідеї) та формальному (мовно-художні засоби, які застосовувались раніше, фрагменти попередніх текстів, жанри) рівнях художнього твору [3, с.145; 54, с.77]. Нерідко термін розглядається крізь взаємозв'язок із літературним новаторством [3,54,82,83,114,137,144]. У такому випадку традиція інтерпретується як вихідний матеріал для літературного процесу, а новаторство – як елемент його новизни та збагачення. Разом вони відіграють методологічну роль у літературознавстві, орієнтуючи вчених на виявлення «сталого і нового на всіх рівнях структури

художнього твору, на всіх рівнях творчості письменника, характеризуючи ключові моменти літературної спадкоємності, історико-літературного процесу» [84, с.678]. Перша модель співвідношення традиції та новаторства в європейських країнах була представлена усною народною творчістю та писемною літературою [137, с.301]. Короткий екскурс в історію питання, запропонований українськими літературознавцями [137, с.301], засвідчує домінування традиції чи новаторства на певних етапах розвитку західної цивілізації:

- традиція переважала у давніх літературах, наприклад, Єгипту та Месопотамії, де новаторство займало вторинні позиції;
- значно більша частка новаторських елементів простежується в класичному мистецтві Давньої Греції, що характеризується становленням нових жанрів, серед яких: трагедія, комедія, лірична поезія, наукові та філософські трактати;
- повернення до традиції відбувається у середньовічній Європі, що проявляється у превалюванні християнських цінностей, попри виникнення нових художніх жанрів, а саме: героїчного епосу, куртуазної лірики, лицарського роману тощо;
- літературу Відродження та Класицизму XVII – XVIII ст. вирізняє синтез традиції та новаторства, коли відбувається усвідомлене повернення до традицій античного мистецтва, а також коли у мистецтві та літературі широкого вжитку набувають античні та середньовічні сюжети, теми, образи;
- література II половини XVIII ст., романтизм початку XIX ст. і модернізм кінця XIX – початку XX ст. характеризуються домінуванням новаторства та орієнтуються на оригінальність як головну рису літератури та мистецтва.

Зазначена інформація допомагає в загальних рисах окреслити художні орієнтири для європейських митців різних культурно-історичних періодів. Це надзвичайно важливо для розуміння тенденцій у японській літературі початку XX ст., яка з 80-х рр. XIX ст. і до 30-х рр. XX ст. орієнтувалась у своєму розвиткові на західноєвропейські літератури.

На думку російських дослідниць Н.В. Білої [3] та Г.В. Казанцевої [54], існують два види взаємодії автора з літературною традицією: засвоєння та

повторення ним літературного досвіду попередників або ж відштовхування від такого досвіду та його переосмислення, внаслідок чого митець має змогу ствердитись як новатор. Така взаємодія можлива тому, що сферою існування літературної традиції, за твердженням російського вченого М.М. Бахтіна, є сама культура: «Культурні та літературні традиції (зокрема, й найдавніші) зберігаються та живуть не в індивідуальній суб'єктивній пам'яті окремої людини і не в якій-небудь колективній «психіці», а в об'єктивних формах самої культури (у тому числі мовних і мовленнєвих), і в цьому сенсі вони міжсуб'єктивні та міжіндивідуальні (отже, соціальні); звідси вони і приходять у твори літератури, іноді майже зовсім оминаючи суб'єктивну індивідуальну пам'ять творців» [1, с.397]. Також дослідник вказує на вибірковий характер традиції, що легко простежити на прикладі такої думки: «І в подальшому розвитку роману… зв'язки з традицією зберігаються, але переважають то одні, то інші лінії такої традиції (антична, агіографічна, барочна лінії)» [1, с.201].

Негативної конотації поняття «традиція» набуває в розумінні Г.М. Поспєлова, який стверджує, що орієнтація письменника лише на традицію призводить до створення «епігонських» творів, які жодним чином не розвивають літературу і навіть ведуть до її застою [114, с.128]. Тож, необхідним доповненням до традиції є новаторство, яке виступає визначальною та провідною силою. Тільки через новаторство може проявитися відповідна йому традиція. У свою чергу, Ю.М. Тинянов розглядає традицію як основне поняття «старої історії літератури…, що виявляється неправомірною абстракцією одного або багатьох літературних елементів однієї системи, в якій вони перебувають на одному «амплуа» та грають одну роль…» [133]. Для вченого головним поняттям літературної еволюції виявляється зміна систем, а традиційність проявляється у тому, що у певний період представники того чи іншого літературного напряму шукають опорні пункти в попередніх системах.

В Японії поняття «традиція» (伝統 – «*Денто*», досл. «передавати основні принципи/ основи») сягає витоками глибокої давнини. Це слово виникло внаслідок сполучення китайських ієрогліфів 統 (з кит. «*то/ тунг*» – керувати,

об’єднувати) і 傳 (з кит. «*чуань/ чжуань*» – збирати, передавати, поширювати), що увійшли до китайського ієрогліфічного словника «Пояснення простих і аналіз складних ієрогліфів» (說文解字 – «*Шовень цзецзи*») часів династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.). У сучасних лексикографічних джерелах Японії традиція визначається як «історично усталені звичаї та обряди певної спільноти або суспільства, а також духовна та культурна спадщина такої спільноти/суспільства» [276], «сукупність стандартів мислення та способу життя, вмінь, звичаїв і обрядів окремого народу, суспільства чи громади» [277] або «комплекс уявлень про матеріальну культуру, способи мислення та поведінку, які передаються від покоління до покоління» [278]. Культурна традиція (文化的伝統 – «*Бункатекі денто*») визначається сучасними японськими дослідниками як механізм спадкоємності духовної та матеріальної культур [278]. За словами японського дослідника в галузі культурної антропології та соціології Кучіби Масуо, зіткнення двох різних культурних традицій (як наприклад, у випадку китайської й японської в IV ст., європейської й японської в XIX ст.), внаслідок якого іноземна культура справляє значний вплив на національну, призводить до формування двох протилежних поглядів на традицію: як на механізм збереження національної культурної спадщини або перешкоду на шляху до вдосконалення національної культури [278]. Дослідник зазначає, що у період науково-технічного прогресу та стрімких відкриттів у Японії посилюється тенденція розглядати традицію як відголосок минулого та протилежність інновації. Однак поряд із такою тенденцією традиція продовжує вважатись вихідним матеріалом для будь-якого культурного процесу, а повна відмова від неї практично неможлива. У свою чергу літературні традиції (文学的伝統 – «*Бунґакутекі денто*») завжди були і залишаються невід’ємним елементом японської літератури, забезпечуючи її неперервний розвиток.

Культурній і літературній традиціям Японії присвячено низку праць українських і зарубіжних дослідників, серед яких І.П. Бондаренко [153], Ю.В. Осадча [107,153], Т.П. Григор’єва [35,36], О.Л. Катасонова [58],

О.М. Мещеряков [91,94,95], К. Рьохо [115], Анамі Тору [230], Кучіба Масуо [278], Нішібе Цутому [301,302], Р. Бенедикт [158], Д. Кін [173,178], Дж.Т. Рімер [197] та ін. За спостереженнями російського дослідника О.М. Мещерякова сталість культурних і літературних традицій у Японії обумовлена шанобливим ставленням японців до попередників та історії: «якщо щось було розпочате, його потрібно продовжити – ніщо не повинно зникнути у вирі часу» [94, с.334]. На його думку, особливістю японської літератури є віра поетів і письменників у силу прецеденту та першоджерела. Так, навіть перші писемні пам'ятки «Записи давніх діянь» (古事記 – *«Коджікі»*, 712) та «Аннали Японії» (日本書紀 – *«Ніхоншьокі»*, 720), зі слів їхніх укладачів, були продовженням розпочатої іншими справи. Однак О.М. Мещеряков припускає, що першотекстів цих творів не існувало, а на думці укладачів було показати себе продовжувачами традиції, а не її засновниками, що надало б їхнім працям більшої вагомості [94, с.335]. Думку про невідхильне слідування японцями приписам давнини поділяє російська дослідниця А.Є. Глускіна. Вона зазначає, що «успадкування ж авторською поезією від народнопісенної традиції готових поетичних формул, окремих віршованих рядків, художніх образів і прийомів, «довговічність» цього явища в японській національній поезії, яке нібито підтримує свідомість колективності творчого процесу, обумовлені певною мірою постійно діючою традицією не порушувати звичаї давнини» [32, с.14]. На думку К. Рьохо, японцям характерне не тільки дбайливе ставлення до споконвічних традицій і прагнення зберегти їх, але й своєрідна здатність «засвоювати «чужі форми», перетворюючи їх відповідно до вимог і принципів власної культури» [115, с.10]. Саме ця риса, як стверджує дослідник, визначає самобутній характер японської культури, відзначений синтезом традиційних і чужих (китайських або європейських) елементів.

Російська дослідниця Т.П. Григор'єва висловлює думку про основотворчий характер традиції щодо новації в духовній і матеріальній культурі Японії: «нове не може існувати за рахунок старого, але воно існує завдяки старому, виростає з нього» [36, с.146-147]. Особливістю мислення японців вона вважає закон традиціоналізму, що стимулює до пошуку ідеалів і взірців у минулому,

слідування яким із давніх-давен свідчило про витончений смак і освіченість людини. Ще у VIII – IX ст. «шукати те, що шукали давні» закликав Кукай (774–835) – релігійний і культурний діяч Японії доби Хейан, у XII – XIII ст. принцип «старі слова – нові почуття» (言葉古く、心新しい – *«Котоба фуруку, кокоро атараші»*) і художній прийом *хонкадорі* – (本歌取り – досл. «услід головній пісні»; ремінісценція чи алюзія на відомі вірші інших авторів) пропагував Фуджівара-но Тейка (1162–1241) – один із укладачів «Нової збірки нових і старих пісень» (新古今和歌集 – *«Шінкокінвакашю»*, 1205), а в XX ст. про беззаперечну цінність традицій давнини згадував лауреат Нобелівської премії з літератури 1968 р. Кавабата Ясунарі (1899–1972). Однак явище традиціоналізму в японській культурі, за словами Т.П. Григор'євої, тривалий час розглядалось японськими і зарубіжними дослідниками як перешкода на шляху до культурного розвитку країни. Дослідниця ж вважає, що це явище не тільки сприяє збереженню та передачі культурного досвіду, але й допомагає відновлювати минуле та продовжувати життя японської культури [36, с.147]. За її словами, у давнину та протягом середньовіччя японці постійно зверталися до минулого як джерела натхнення, а традиція становила невід'ємну частину їхньої системи цінностей. Проте доба Мейджі (1868–1912) внесла свої корективи у спосіб мислення японців, змінивши ставлення до традиціоналізму як епігонства. Та попри це, японці не вдалися до повної заміни старого новим, а намагалися доповнити його новим, що проявилось у розповсюдженому наприкінці XIX ст. гаслі «японська душа – європейські знання» (和魂洋才 – *«Вакон йосай»*). Подібний погляд висловлює американська дослідниця Р. Бенедикт, яка вважає, що мейджівські ідеологи не ставили за мету боротися з японською традицією [158, с.90-92].

Намагаючись визначити роль традиції в процесі розвитку японської літератури від її витоків і до початку XX ст., Т.П. Григор'єва аналізує характер співіснування літературної традиції та новаторства на різних етапах культурно-історичного розвитку країни [36]. Основні висновки такого аналізу можна звести до такого:

1) доба Нара (710–794) характеризувалася значним впливом китайської культури та буддизму на духовну культуру японців, внаслідок чого стало можливим співіснування старих і нових форм, тобто традиції та новаторства. Літературі цього періоду був притаманний розвиток епосу (історичні хроніки «Записи давніх діянь» (712) і «Аннали Японії» (720)) та поезії (поетичні антології «Збірка міріад листків» (万葉集 – *«Ман'йошю»*, 759), що містила значний пласт фольклорного матеріалу, та «Милі вітри поезії» (懐風藻 – *«Кайфусо»,* 751), написана у жанрі китайськомовних віршів *канші* (漢詩)). У зв'язку з тим, що на початкових етапах становлення японської літератури поети та письменники намагалися відтворювати речі та явища такими, якими вони здавались, основним естетичним принципом для них стала категорія *макото* (真 – правдивість, щиросердість);

2) період розквіту аристократичної культури та літератури Японії – доба Хейан (794–1185) була відзначена традиційністю змісту та новаторством форми. У цей період відбувалося слідування традиційній тематиці, образності та системі тропів поряд із зародженням нових прозових (оповідей *моноґатарі* (物語 – досл. «розповідь про речі»), щоденників *ніккі* (日記 – досл. «щоденні записи»), есе *дзуйхіцу* (随筆 – досл. «услід пензлю»)) і поетичних (*хокку* (発句 – досл. «перші рядки»)) жанрів. Новаторською була зміна структури традиційного вірша *танка* (短歌 – досл. «коротка пісня»), яка передбачала виділення у ньому «верхньої» – *камі-но ку* (上の句 – «верхні рядки»), або *хокку*, та «нижньої» – *шімо-но ку* (下の句 – «нижні рядки»), або *аґеку* (揚句), частин. Головним естетичним принципом цього часу була категорія *моно-но аваре* (物の哀れ – чарівність речей, чарівний смуток речей), за якою усе суще мислилось як наділене особливою привабливістю та неповторною чарівністю, виявити які було першочерговим завданням мислителів, поетів і письменників;

3) впродовж періодів Камакура (1185–1333) та Муромачі (1336–1573) традиція та новаторство продовжували крокувати поряд: традиційна поезія сповнилася новим релігійно-філософським звучанням внаслідок поширення дзен-

буддизму; у межах жанру *моноґатарі* виокремився піджанр військових оповідей *ґункі-моноґатарі* (軍記物語), а головним естетичним принципом стала навіяна буддизмом категорія *юґен* (幽玄 – таємна краса, незбагнена привабливість), згідно з якою кожна річ вважалась наділеною прихованою таємничою красою;

4) за доби Едо (1603–1868) продовжувалося гармонійне співіснування традиції та новаторства, про що свідчить відродження традиційного поетичного жанру *танка*, розквіт драматичного театру *Но* (能) і театру «танцю та співу» *кабукі* (歌舞伎), повернення до естетичного принципу *макото* та виникнення белетристичних жанрів *укійо-дзоші* (浮世草子 – повість про мінливий світ), *коккейбон* (滑稽本 – дотепна книга) і *кана-дзоші* (仮名草紙 – розповіді, записані *каною* (японським складовим алфавітом)), поетичного жанру *хайку* (俳句 – досл. «комічні рядки»), зародження лялькового театру *бунраку* (文楽). Шанування традицій минулого межує з посиленим інтересом до життя міського населення, що призводить до становлення в XVIII – на початку XIX ст. міської розважальної літератури *ґесаку* (戯作 – досл. «жартівливий», «розважальний»), головними рисами якої стає гумор і художньо-естетична категорія *окаші* (おかし – сміх);

5) доба Мейджі (1868–1912) репрезентувала пік новаторства, коли під впливом європейських літератур японці вдалися до повного оновлення власної літератури. Цей період характеризується запозиченням і адаптуванням на японський лад таких європейських літературних напрямів, як реалізм, романтизм і натуралізм, переглядом традиційних поетичних технік і становленням поезії нової форми (新体詩 – *«шінтайші»*), зародженням популярної прози *шьосецу* (小説). Однак розмірковуючи про особливості розвитку японської літератури на межі XIX – XX ст., українська дослідниця Ю.В. Осадча відзначає прагнення японців зберегти та продовжити національні традиції, яке межувало із захопленням «західноєвропейською соціальною, релігійною, етико-філософською та естетичною думкою» [108, с.6].

Короткий екскурс в історію розвитку японської літератури допомагає зробити висновки про те, що літературна традиція та новаторство гармонійно

співіснували в її межах майже до кінця XIX ст. Оновлення літератури в Японії наприкінці XIX ст. засвідчило пік новаторства та часткове нівелювання традицій минулого, проте жодним чином не означало повної відмови від них.

Отже, гармонійне поєднання новаторських і традиційних елементів у японській культурі та літературі, поважне ставлення японців до національної спадщини дають змогу розглядати традицію як вихідний матеріал для розвитку будь-яких культурних або літературних процесів чи явищ у Японії, характер взаємодії з яким (наслідування, відштовхування чи протест) визначає самобутність таких процесів або явищ.

1.2. Виміри модерного: модерн, модернізм, модерність

В європейському модернознавстві існує низка невирішених питань. Так, українська дослідниця німецькомовної модерністської літератури Є. Волощук [27], розглядаючи модерн як ключову категорію європейської культури XX ст., зазначає, що проблемним залишається визначення терміну «модерн», а також встановлення його хронологічних меж і категорійних параметрів. Відсутність чіткої дефініції поняття передбачає кілька його модифікацій і дозволяє виділити естетичний/мистецький, культурний, літературний, політичний, раціоналістичний, філософський і цивілізаційний модерни [27, с.22]. Інша проблема представлена визначенням категоріального характеру цього явища, про що свідчить його розуміння як доби, духовного стану, напряму, руху, стилю, течії чи типу культури. Крім того, бракує одностайності щодо визначення хронологічних меж модерну, у зв’язку з чим виділяється сім основних концепцій його періодизації [27, с.25-35]:

1) модерн бере початок із Нового часу (XV ст.), коли відбувся переворот у свідомості європейців, пов’язаний із науковими відкриттями доби Відродження;

2) часові межі модерну охоплюють період XVII – початку XVIII ст., коли розпочався новий етап розвитку європейської культури;

3) модерн визначається як продукт Просвітництва, внаслідок чого його початок припадає на середину або кінець XVIII ст., а сам він триває до середини-кінця XX ст.;

4) модерн у літературі пов'язаний із творчістю французьких символістів другої половини XIX ст. (Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме тощо);

5) згідно з концепцією мікромодерну, прийнятою в германістиці, модерн розглядається як період, який не пов'язаний із великими культурно-історичними проміжками Нового часу та триває від останнього десятиліття XIX ст. до початку XX ст. (1910–1914 рр.);

6) в англомовному літературознавстві межами модерну прийнято вважати останні десятиліття XIX – середину XX ст.;

7) у російському літературознавстві вважається, що модерн у світі охопив період від 1870 р. до середини XX ст. і був пов'язаний із потрясінням засад людського мислення.

Додаткову проблему становить ототожнення модерну з модернізмом і модерністю. Наприклад, Ю. Габермас об'єднує модерн і модерність, пояснюючи їх як інтегральну характеристику європейського суспільства та культури, що виявляється в прагненні вивільнитися від усталеного диктату традицій, свободі суджень і вибору, динамізмі суспільних процесів [135, с.396]. Модерн і модерність ототожнюють і вітчизняні літературознавці, про що свідчить визначення модерну як сучасності, або «умонастрою, протиставленого академізму, що усталює класичну традицію» [83, с.64]. Українська дослідниця С. Павличко частково ототожнює модерн і модернізм, коли визначає модернізм як «мистецьку філософію» [110, с.27]. А Є. Волощук пропонує розрізняти два модерни: модерн як добу з властивими їй соціокультурним планом і комплексом настроїв у мистецтві, а також літературний модерн, або модернізм, як літературно-художній настрій із особливим спектром художньо-філософських ознак, мотивів, художніх засобів, принципів творення художньої реальності та художньої мови [27, с.39-40]. На думку дослідниці, витоки модерну сягають доби Відродження, раціоналістичної філософії кінця XVII – початку XVIII ст. та ідеології

Просвітництва, а його завершення відбулось із початком Другої світової війни (1939–1945). На рівні суспільної свідомості модерн асоціювався з духом революціонаризму, прогресизму, войовничого антропоцентризму й утопізму, а на рівні суспільної практики – інтенсивною індустріалізацією та модернізацією соціального життя, масштабними історичними катастрофами [27, с.51-52].

В Європі слово «модерн» уперше було використано ще наприкінці V ст. у значенні історичного періоду [110, с.33]. Тоді отці церкви зробили спробу розмежувати християнський світ і язичницькі суспільства Середземномор'я, ввівши на їхнє позначення поняття *modernus* (сучасний), *modernitas* (сучасність) і *anticuus* (античний) відповідно. Основоположником концепції нової доби, або модерну, – в цілому і зокрема в філософії, – визнається Г.-В.-Ф. Гегель (1770–1831). За часів філософа, тобто у XVIII ст., на позначення трьох попередніх століть, найважливішими подіями яких стали відкриття Нового світу (кінець XV ст.), Ренесанс (XV – XVI ст.) і Реформація (XVI ст.), активно використовувалось поняття *temps modernes* (сучасні часи). Переосмислюючи сучасність в історичному контексті, Г.-В.-Ф. Гегель запропонував використовувати поняття «Новий час» або «час модерн» і вважати початком сучасності період на зламі XVIII – XIX ст., на який припало Просвітництво та Велика французька революція (1789–1799). Цей період він протиставляв минулому, наголошуючи на тому, що новій добі притаманні індивідуалізм звичаїв, право на критику та свобода совісті, незалежна від традицій автономія поведінки, ідеалістичне світосприйняття [83, с.64]. Вихідним пунктом модерну, на думку філософа, стала актуальність сучасності, яка вивільнялася від транзитів перехідного та новітнього часу. Головним принципом «часу модерн» Г.-В.-Ф. Гегель вважав суб'єктивність, що виявляє себе крізь свободу та рефлексію.

Гегелівський модерн був переосмислений і розширений у культурології та літературознавстві, де він розглядається як період розвитку європейського мистецтва, як ідейний і художньо-мистецький стиль, як загальне світовідчуття на зламі XIX – XX ст., у якому поєднано різноманітні художні течії та школи антиеклектичної спрямованості [78]. Проте залишається необхідність провести

межу між терміном «модерн» і загальним розумінням слова «сучасний», а також поняттями «сучасне мистецтво» та «модернізм». Так, наприклад, П. Козловські пропонує взагалі відмовитися від поняття *die Moderne* (модерн) на користь поняття «Новий час», використовуючи перше з них лише у значенні естетичного модерну, що почався на межі XIX – XX ст. [62, с.25]. Подібної думки дотримується російський дослідник В.Л. Іноземцев, який використовує поняття *modernite* (модерніте) та *modernus* (модернізм) на позначення історичного та культурного явищ відповідно [52, с.29].

Деякі дослідники [78] вважають, що поштовхом для розвитку модерну як стилю стала демократизація суспільного життя в Європі наприкінці XIX ст., яка посприяла зростанню культурних і естетичних потреб тогочасного європейського населення. Поряд із цим декаданс європейської культури означеного періоду спонукав до пошуку шляхів її оновлення, розширення горизонтів світовідчуття та зміни способу життя. Попри значний вплив романтизму на становлення модерну, вважається, що ідеологічною основою для нього став символізм [78, с.276-279]. Символізм натякав на невловимість, таємничість, загадковість усього сущого, а тому представляв собою необхідний інструментарій для відображення модерної дійсності. Саме інакомовність і символічний підтекст, тяжіння до міфотворення та заглиблення у фантазію характеризують мистецтво модерну. Модерністи шукали різноманітні можливості та засоби перевтілення дійсності, її трансформації та переосмислення крізь символ, міф, фантазію. Слова Ю. Меженка про те, що «мистецтво сучасності має бути ще небувалим» [89, с.199], підкреслюють основні постулати доби модерну: прагнення до ще невідкритого, небувалого та своєрідного у мистецтві, культурі, способі життя. Проте, як зазначає Є. Волощук, модерн не поривав із традиціями минулого, а навпаки, визнавав неминущу цінність культурної традиції та був спрямований на модернізацію її досвіду [27, с.48-50]. Відсутність розриву з традицією також підкреслює український дослідник С. Яковенко: «Хоча представники кожної літературної епохи так чи так наголошували свою окремішність, а подекуди й ворожість щодо попередників, власне усвідомлення себе як нової ґенераційної

цілости, об’єднаної спільною долею, суспільними завданнями й естетичною програмою, з’являється і заявляє про себе на повен голос саме в модерністській культурній формації» [150, с.24]. Тобто, модерністи відносили себе до нової генерації митців, яка повстала та розвивалася на тлі попередніх культурних традицій. А С. Павличко зазначає, що основна проблема модерну полягала у ставленні до старого та попередньої епохи, що свідчить про звернення модерністів до минулого, а не про одностайну налаштованість на сучасне чи то майбутнє.

Серед характеристик модерну як художнього стилю можна виділити визнання художнього світу найвищою цінністю, що стоїть над емпіричною дійсністю; віру у те, що художня творчість здатна впливати на людство у духовній площині; неприйняття сучасності, яка, на думку модерністів, випадає з гнізда тисячолітньої культури; ставлення до минулого як до вмістилища надійних і випробуваних часом рецептів протидії негативним проявам модерності (звідси активне використання ремінісценцій, алюзій, цитат); повернення назад до духовних і культурних витоків людської історії; іронічне ставлення до духовного світу сучасної людини тощо [27, с.42-51]; синтез мистецтв, орієнтація на природне, еротика та рафінована вишуканість [78, с.279-281]. Популярними серед модерністів були ідеї пробудження, росту та становлення, прояву людських пристрастей на межі можливого, екстазу, вмирання, відчаю та безвиході тощо [78, с.279-281].

Похідне від модерну слово *«модернізм»* найчастіше визначається як провідний літературний напрям кінця XIX – середини XX ст., який зародився в 1870-х рр. у Франції з досвіду «проклятих поетів» (Ш. Бодлера, Лотреамона, А. Рембо, П. Верлена) і поступово поширився на інші європейські літератури («Молода Бельгія», «Молодий Відень», «Молода Польща», срібний вік у Росії тощо) [83, с.65]. Проте, на думку С. Павличко, модернізм не варто зводити до набору стильових, формальних або жанрових принципів і визначати його як групу, період, школу чи напрям, оскільки він репрезентує своєрідну модель літературного розвитку, або й цілу літературу періоду між двома світовими

війнами, що вписується в певну філософсько-художню схему [110, с.31]. Відправним пунктом для «революційних» принципів естетики модернізму стала філософія позитивізму, центральними елементами якої були сцієнтизм, утилітаризм і принцип аналогії як метод доведення істини, серед яких для літератури найважливішим виявився утилітаризм [150, с.35]. Утилітаризм очікував від мистецтва виконання виховних і просвітницьких функцій, його головним інструментом була «тенденційність, тобто художня ілюстрація певних моральних чи суспільно-практичних ідей, що відповідали утилітаристській вимозі корисности для загалу та задоволення його нагальних потреб» [150, с.35-36]. Модернізм відмовлявся від задоволення утилітарних потреб, тому що це не відповідало сутності мистецтва, висловленій у думці про «незацікавлений інтерес» І. Канта (1724–1804) та гаслі «мистецтво для мистецтва» [83, с.65].

У своїй творчості модерністи керувалися принципами абстрагування, індивідуалізму, інтуїтивізму й універсалізації досвіду. Абстракція уможливлювала відхід від конкретного та матеріального світу, даючи змогу віднайти універсальні істини та змоделювати світ творчої фантазії. Індивідуалізм виявлявся у тому, що антиутилітарний та антимасовий за своєю природою модернізм був мистецтвом індивіда для індивідів, а не митця-моралізатора для мас. Можливо, саме у зв’язку з цим творчість кожного європейського (наприклад, А. Камю, Ф. Кафки, Ж.-П. Сартра та ін.) чи японського (наприклад, Сато Харуо) модерніста настільки своєрідна та неповторна. Представників модернізму також об’єднувала віра в інтуїцію як найкращий спосіб пізнання та сприйняття світу, як невід’ємний складник художньої творчості. Інтуїтивне світосприйняття заперечує задоволення утилітарних потреб людини і дає змогу осягнути ірраціональні та підсвідомі сторони буття. Попри спрямованість на індивідуальне, модерністи дотримувались думки про те, що усіх людей об’єднує спільний життєвий досвід, а сам світ існує за певними універсальними законами. У зв’язку з цим вони намагалися створити універсальну систему значень за високими естетичними критеріями [83, с.65].

Прагнучи творчої свободи та перебуваючи у пошуках нових художніх засобів і форм для вираження художнього потенціалу, які б відрізнялися від усталених канонів і поривали із раціоналістичним ставленням до світу, модерністи приділяли велике значення символам і міфам. Зацікавленість міфом була пов'язана з ідеєю про творчу силу, відповідно до якої людина мислилась митцем, що створює міф нового життя, здатний впливати на суспільство та свідомість людей [150, с.247]. До того ж, вважалося, що міф повинен був стати «основою єдності художнього твору, яку модерністський твір часто втрачав у пошуку глибшого й ширшого відображення складності життя» [110, с.31].

Європейська модерністська література кинула виклик художнім принципам реалізму та натуралізму, орієнтованим на реальну дійсність, життєподібність, раціональність. Її представники заперечували романтичну втечу від дійсності, пропонуючи свій підхід – створення нової реальності, у якій пануватиме модерністська художня суб'єктивність. Предметний або реальний світ не вабив модерністів, оскільки він занадто правдивий і позбавлений фантазії. А тому вони експериментували зі світом речей, вдаючись до потоку свідомості – експериментального художнього прийому відображення дійсності у формі внутрішнього мовлення людини. Окрім цього прийому модерністи також часто зверталися до монтажу, що полягав у поєднанні різнорідних образів, тем, фрагментів.

Ще одне поняття – *«модерність»* – розглядається європейськими дослідниками як атрибут якісно нового прогресивного суспільства сучасності або індустріалізованої цивілізації, певний набір світоглядних позицій, ідея про відкритий для трансформації шляхом людського втручання світ, орієнтир на майбутнє з одночасним запереченням старих норм і канонів [135]. Додаткові визначення цього поняття пропонують українські дослідники. Так, посилаючись на англійське літературознавство, Є. Волощук пояснює модерність як форму загального й індивідуального досвіду, як форму свідомості змін і адаптації до змін, а також як тип характеру, сформований внаслідок таких змін на тлі перевороту у свідомості людства на початку XX ст. і адаптації до нього [27, с.23-24].

Дослідниця українського модерністського дискурсу С. Павличко пропонує два бачення модерності: як суспільної практики і теорії та як естетики. На її думку, модерність – це явище, що «охоплює певні інтелектуальні рухи, політичні напрями й соціоекономічні тенденції» [110, с.27]. С. Павличко вказує на те, що «модерність, яку можна розпізнати вже на середину XVII ст., будується на певності, що теперішнє відкриває безпрецедентну еру» [110, с. 27]. Дослідниця розподіляє модерність на часові відрізки, говорячи про «найостаннішу частину модерності», під якою має на увазі XX ст. Тобто, вона вдається до часової диференціації модерності, поділяючи її на частини, логічні з огляду на культурно-історичний розвиток суспільства. С. Яковенко не дає чіткого визначення поняттю «модерність», проте констатує, що вона, «відходячи від масових ілюзій попередніх епох, мала відкрити шлях для індивідуальності, «одиниці», для вільного використання «*життя як матеріялу для естетичних можливостей*»» [150, с.214].

Слово *Modernitas*, що з латинської мови перекладається як «сучасність», ще в давнину використовувалося на позначення форми свідомості, яка виникла внаслідок переходу від старого (античності) до нового (сучасності) часу [135]. У XIX ст. поняття було використане французьким письменником Ф.-Р. де Шатобріаном (1768–1848) з метою протиставлення сучасної доби античності, аби наголосити на принизливому нюансі сучасності – її вульгарності. Вважається, що теорія модерності в мистецтві, і зокрема в літературі, була закладена французьким поетом Ш. Бодлером (1821–1867), а її філософський дискурс започаткував Ф. Ніцше (1844–1900). Ш. Бодлер вважав, що відображення сучасності має бути головною метою мистецтва, а Ф. Ніцше наголошував на діаметральній протилежності модерності та історії, підкреслюючи бажання модерності знищити те, що було раніше [110, с.30].

Попри відсутність загальноприйнятої теорії модерності, у сучасних гуманітарних науках Європи побутують два підходи до її трактування: технологічний і «модернізм свободи». За технологічним підходом модерність вважається наслідком розвитку Європи як соціальної системи, розквіт якої припав на XIX ст., і

обмежується періодом європейської історії з XVII ст. по 60-ті рр. XIX ст. Така модерність пов'язана з якісно новим баченням світу та людини у ньому, відступом від усталених канонів і актуалізацією світосприйняття, відірваного від минулого, зростанням впливу наукової та культурної сфер на соціальну динаміку суспільства. Прихильники підходу «модернізм свободи», серед яких Ж.Ф. Ліотар, Ж. Дерріда, Дж. Ваттімо та ін., пропонують вважати модерність нерозривно пов'язаною з поняттям нового суспільства та нової соціальної реальності. У такому випадку вона стає синонімічною до слова «сучасність», а головним для її інтерпретації виступає зчитування крізь призму культурної настанови.

Прихильником технологічного підходу є англійський дослідник Р. Хукер, який інтерпретує модерність як відчуття або ідею того, що сучасне не продовжує минуле, що через процес соціальних і культурних змін життя в теперішньому по суті відмінне від життя в минулому [169]. На його думку, модерність уможливила усвідомлення світу як утворення з абстрактних, фрагментарних або віддільних уривків. Р. Хукер зазначає, що вона артикулюється в бажанні досягти особистої свободи та самореалізації, відході від традиційного мислення та клішованого світосприйняття, новому ставленні до релігії та церкви у житті людини, їхньому відмежуванні від влади, а також прагненні до сексуальної свободи, яка була прийнята більшою частиною західного світу та втілилась у теорії «вільного кохання». Однак попри налаштованість на майбутнє, модерна культура замкнена на традиції: усе модерне базується на традиційних схемах або з часом саме стає традицією.

Думку про модерність як європейську сучасність поділяє Ю. Габермас, який вважає її інтегральною характеристикою європейської цивілізації, що притаманна етапові становлення та еволюції індустріального суспільства [135]. За цим же підходом модерність розглядає О. Бульнуа, пропонуючи такі визначення поняття: модерність – це абстрактний термін, який відповідає конкретній прив'язці до сучаснішого у часі порівняно із застарілим, або модерність – це абсолютний термін, який означає певну етичну та естетичну настанову, своєрідний спосіб буття: пошуки нового як самоціль [20, с.115]. Вчений додає, що «кожен момент

історії має свою форму модерного, власну манеру бачення краси світу» [20, с.116]. Також О. Бульнуа стверджує, що модерність протиставляється традиції, але їй притаманний один парадокс: вона постійно прагне змін, таким чином роблячи їх незмінною цінністю, внаслідок чого сама стає традицією.

У дослідженнях, присвячених японському модерністському дискурсові, термін «модерн» нерідко використовується як синонім до понять «сучасний/ новітній» (наприклад, «формування модерного дискурсу в японській літературі на межі століть») [108, с.152] і «західна культурна парадигма кінця XIX – початку XX ст.» («слово «модерний» повністю збігається за змістом зі словом «західний») [183, с.4]. У першу чергу, це пов'язане з відсутністю в японській мові точного відповідника для європейського поняття «модерн» як ідейно-мистецького стилю та культурно-історичної доби одночасно. Так, модерн як ідейний стиль позначається за допомогою терміна 近代主義 (*«Кіндайшюгі»* – досл. модернізм, доктрина нового часу), його суть як мистецького та художнього стилю передає поняття モダニズム («*Моданізму»*; від англ. modernism – модернізм), а культурно-історичний період кінця XIX – середини XX ст., який традиційно визначається як модерн у західноєвропейських країнах, у Японії називається 近代 («*Кіндай*» – новітній час/ новітня доба). По-друге, західна (здебільшого європейська та північноамериканська) культура кінця XIX – початку XX ст., яка почала активно популяризуватись і насаджуватись у Японії від 1868 р. у межах вестернізаційної політики уряду Мейджі (1868–1912), асоціювалась у свідомості японців із усім модерним (モダン – «*Модан*», від англ. *modern* – сучасний, новий), або сучасним. Антиподом такого модерного, або прозахідного, складника японської культури зламу XIX – XX ст. була «традиційна» японська, що в означений період сприймалась японцями як перешкода на шляху до становлення прогресивного суспільства сучасності. Так, дослідник японського модерністського дискурсу М.С. Ліппіт зазначає, що критика модерності – «повстання проти традицій західного світу» втрачає свою актуальність у японському контексті, де поняття «модерн» невід'ємно пов'язане з самим Заходом [183, с.6]. По-третє, модерн як

стиль європейського мистецтва й архітектури, на думку Ю.В. Івашко, виявився недостатньо популярним у Японії, оскільки японські художники й архітектори початку XX ст. не визнавали у ньому своїх культурних витоків, сприймаючи цей стиль як суто європейський і залишаючись вірними власним культурним традиціям [51, с.32]. У зв'язку з цим модерн у мистецтві Японії справив доволі незначний вплив на відміну від Європи, де можна виділити цілу низку модернів – від естетичного до цивілізаційного.

Витоки японського модерну як ідейного (тобто *кіндайшюгі*) та мистецького (*моданізму*) стилю досліджуються в публікації Судзукі Садамі «Новий підхід до історії модерністської художньої літератури в Японії» (2011). Дослідник називає модернізмом стиль у мистецтві й архітектурі Європи кінця XIX – початку XX ст., визначальною рисою якого вважає антитрадиціоналізм [254, с.246]. С. Садамі констатує три різні погляди щодо витоків і природи мистецького модернізму як: 1) мистецтва ар-нуво кінця XIX – початку XX ст., яке бере свій початок від французького імпресіонізму 1860-х рр., неоімпресіонізму, започаткованого в 1880-х рр. Жоржем Сера (1859–1891), та символізму; 2) тенденції в царині абстрактного мистецтва, яка охоплює низку стилів і течій початку XX ст.: французький фавізм, кубізм, німецький експресіонізм, конструктивізм, російський формалізм, італійський футуризм і англійський вортуїзм; 3) стилю, що виник на основі дадаїзму часів Першої світової війни (від 1916 р.) і сюрреалізму (від 1924 р.) [254, с.246-249]. На його думку, становлення японського модерну почалось у 1900-20-х рр. під впливом наукових, художніх і філософських відкриттів, а також мистецьких тенденцій Європи. Течії мистецького модернізму в Японії співіснували в тісному взаємозв'язку, про що свідчить майже одночасний розвиток фовізму (フォーヴィズム – «*Фовізуму*») та кубізму (立体派 – «*Ріттайха*») у творчості художника Йородзу Тецуґоро (1885–1927), футуризму (未来派 – «*Мірайха*») й експресіонізму (表現主義 – «*Хьоґеншюгі*») в роботах художників Камбари Тай (1899–1997) і Доґо Сейджі (1897–1978), конструктивізму (構成主義 – «*Косейшюгі*») у поезії Оґати Каменоске (1900–1942) тощо. Літературний модернізм, як вважає С. Судзукі, сформувався в Японії в

1920-30-х рр. під впливом японського імпресіонізму (印象主義 – «*Іншьошюґі*»), символізму (象徴主義 – «*Шьочьошюґі*») та раннього модернізму (アーリー・モダニズム – «*Арі моданізму*»). Представники літературного модернізму – неосенсуалісти на чолі з Йокоміцу Ріічі (1898–1947) – зазнали значного впливу західноєвропейського авангардизму. Іншими словами, дослідник пропонує розрізняти два модернізми в Японії: мистецький і літературний, обидва з яких сформувались і розвивались на початку XX ст. під впливом європейського мистецтва та літератури.

У зв’язку з вище окресленими проблемами дефінування модерну, модернізму та модерності в дисертації пропонується розмежовувати ці поняття. Зокрема, у роботі термін «модерн» використовується у значенні ідейного та художньо-мистецького стилю кінця XIX – середини XX ст., який виник у межах західноєвропейської культурної парадигми і на початку XX ст. поширився на японську культуру та мистецтво. Під стилем розуміємо «те спільне, що об’єднує творчість низки митців, споріднену тематикою, способом творення художнього світу» [84, с.642]. Як художній стиль, модерн характеризується переглядом традиційних технік (так, ревізія наративних стратегій у літературі призвела до винайдення прийомів «потоку свідомості», внутрішнього монологу й асоціативного монтажу), тяжінням до синтезу мистецтв (наприклад, кінематографу, театру та художньої літератури у творчості Танідзакі Джюн’ічіро), прагненням до трансформації дійсності за допомогою творчої уяви тощо. Значний вплив на його розвиток у Європі справили ідеї волюнтаризму А. Шопенгауера (1788–1860) та Ф. Ніцше (1844–1900), вчення про інтуїцію А. Бергсона (1859–1941), психоаналіз З. Фройда (1856–1939) та К.Г. Юнга (1875–1961), екзистенціалізм М. Гайдеґґера (1889–1976), Ж.-П. Сартра (1905–1980) та А. Камю (1913–1960). Витоки японського модерну, або 近代主義 («*Кіндайшюґі*»), сягають доби Мейджі (1868–1912), яка уможливила контакт Японії з західною цивілізацією та впродовж трьох останніх десятиліть якої зародилась якісно нова культурна парадигма та літературний дискурс. Відмова японців від сліпого

наслідування західного ідейного та формального матеріалів, а також переосмислення власної культурної дійсності з кінця 1900-х рр. і з початком доби Тайшьо (1912–1926) свідчили про становлення питомо японського модерну, піком якого стала поява модерністської літератури у 20-х рр. XX ст. Підтвердженням факту становлення японського модерну як художнього стилю наприкінці 1900-х рр. виступають різноманітні антинатуралістичні експерименти в літературі, одним із яких була й естетична школа *тамбіха* (1908 р. – середина 1910-х рр.). У творчості японських естетів поєдналися декадентські (наприклад, культ краси як вищої цінності у житті та мистецтві, тенденція до ескапізму внаслідок неприйняття реальної дійсності, ігнорування соціальної проблематики) та модерні настрої (активне міфотворення, віра у силу художнього слова, психологізм). Оскільки питомо японський модерн виник і розвивався під впливом європейського, їхні суттєві характеристики здебільшого збігаються. Однак особливістю японського модерну слід вважати підкреслений антитрадиціоналізм на рівні змісту та форми (теми і образи, що поривають із традицією, новаторське використання традиційних символів і сюжетів тощо).

Проявом модерну на рівні літератури вважаємо модернізм – літературний напрям кінця XIX – середини XX ст., який характеризується активним експериментаторством на змістовому та формальному рівнях художнього твору, антиреалістичною спрямованістю, інтелектуалізмом, психологізмом, тяжінням до умовних засобів, символу, міфу тощо. Під напрямом у роботі розуміється творча єдність представників письменства певного культурно-історичного періоду, що мали спільну естетичну програму, близькі індивідуальні стилі, світосприйняття і типологічно подібні твори [83, с.88]. Японський модернізм, або モダニズム («*Моданізму*»; від англ. modernism), як самостійний літературний напрям сформувався на основі європейського авангардизму в 20-х рр. XX ст. і був представлений у творчості дадаїстів, експресіоністів і неосенсуалістів, які керувалися художніми принципами відповідних західноєвропейських течій. Модерність (モダニティ – «*Моданіті*»; від англ. modernity) розглядається в дисертації як форма свідомості, якій властиве якісно нове бачення світу,

відкритість до змін, прагнення інтелектуальної та чуттєвої свободи, заперечення традицій та усталених канонів.

Тобто, виникнення та розвиток модерну і модернізму в Японії стали можливими внаслідок активного культурного обміну із західними країнами, внаслідок чого ці два явища японської культури відзначені синтезом західної та східної традицій.

1.3. Традиція та модерн у процесі оновлення японської літератури початку XX ст.

Відповідно до традиційного японського літочислення початок XX ст. вважається періодом двох епох: Мейджі (1868–1912) і Тайшьо (1912–1926). За часів Мейджі європейська цивілізація в Японії визначалася як стандарт для наслідування, а в епоху Тайшьо західна культура вже настільки інтегрувалася в японську соціокультурну дійсність, що межа між запозиченим і своїм зникла, внаслідок чого виникла потреба в переосмисленні національної культури та її традицій. Крім того, доба Мейджі знаменувала народження сучасної літератури Японії, яка доповнилася новими тенденціями за часів Тайшьо: на початку 10-х рр. XX ст. проти натуралістичного методу, що зайняв провідні позиції в японській літературі 1900-х рр., виступили представники так званого «антинатуралізму», з кінця 10-х рр. XX ст. почалося становлення пролетарської літератури, а у 20-х рр. XX ст. сформувався японський модернізм. У зв’язку з цим у роботі культурно-історичний і літературний контексти епох Мейджі і Тайшьо розглядаються окремо.

Мейджівський початок XX століття (1900–1912)

У 1900–1912 рр. у житті японського суспільства тривали динамічні соціокультурні трансформації, що почалися ще наприкінці минулого століття внаслідок реформ Мейджі (1868–1889). Доба Мейджі (1868–1912) характеризувалась активною урбанізацією, модернізацією та європеїзацією різних сфер життя країни: економічної, культурної, політичної, соціальної. Основною

метою державної політики того періоду було прискорене засвоєння досягнень і надбань західної цивілізації, або пропаганда так званої «просвітленої цивілізації» (文明開化 – *«Буммей кайка»*). В економічному та військовому планах Японія почала пришвидшеними темпами наздоганяти Захід, а в соціальному – влада намагалася стерти поділ на соціальні стани, який було встановлено ще за часів шьоґунату Токуґава (1603–1868), а саме – 士農工商 (*шінокошьо*): воїни, землероби, ремісники та торговці. Стрімкі зміни викликали нагальну потребу створити нову національну ідеологію, яка б допомогла об'єднати усі прошарки суспільства. Вихід було знайдено в націоналізмові, згідно з постулатами якого країна вважалася Божественною на чолі з нащадком богів – Імператором. Патріотичні настрої японців підсилювались завдяки перемогам у різних військових діях. Так, у 1894–1895 рр. конфлікт із Китаєм стосовно Кореї призвів до японсько-китайської війни, в якій перемога дісталась Японії. Перемога у російсько-японській війні 1904–1905 рр., яка розпочалась через конфлікт інтересів у Китаї та Маньчжурії, надихнула уряд країни на подальші рішучі кроки, і в 1910 р. відбулась анексія Кореї.

У культурному плані продовжувався активний інтелектуальний обмін із Заходом: японці вільно подорожували за кордон, знайомились із американською, російською та західноєвропейськими літературами, відкривали для себе нові філософські доктрини тощо. Західна культура надихала на перейняття досвіду та запозичення ідейного і формального матеріалів. І якщо на початку доби Мейджі слідування чужій традиції відбувалося за принципом «західна техніка – японський дух», то на початку XX ст. японська культура не просто зовнішньо уподібнилась західній, але й почала змінюватися зсередини – на рівні національної самосвідомості японців.

Орієнтація на Захід як взірець для наслідування також відобразилася на літературі. У першу чергу, цьому посприяла активізація перекладацьких зусиль японських письменників. На відміну від кінця XIX ст., коли в країні переважно перекладалась класична західна література, між 1902–1908 рр. було перекладено й опубліковано низку творів тогочасних митців, серед яких О.С. Пушкін,

І.С. Тургенєв, Л.М. Толстой, Ф.М. Достоєвський, Оноре де Бальзак, Анатоль Франс, Гі де Мопассан, Фрідріх Ніцше, Генрік Ібсен, Едґар Аллан По, Еміль Золя тощо. Цим творам були притаманні риси різних філософсько-етичних і художньо-естетичних систем, відмінних літературних напрямів, течій і шкіл. Таке розмаїття художніх форм, нових ідейно-художніх принципів, тем, образів, з якими вперше знайомився японський читач, репрезентувало літературу вищого ґатунку, розраховану на освічену та інтелігентну молодь, відкриту новим ідеям і поглядам. Тогочасні західноєвропейські літературні напрями та течії (наприклад, реалізм, романтизм, натуралізм, символізм, імпресіонізм, естетизм та ін.) послужили орієнтирами для японських поетів і письменників початку XX ст., що прагнули віднайти такі художні засоби, які б допомогли їм відобразити сучасне життя з його бажаннями, потребами, почуттями у всій повноті [12, с.322]. Подібної думки дотримується американський дослідник Д. Кін, зазначаючи, що не варто перебільшувати вплив західноєвропейських літератур на оновлення японської літератури [176, с.16]. Приводом для такого процесу, на його думку, стала нагальна потреба японців осучаснити свою національну літературу. Західні ж твори лише запропонували їм засоби для вираження нових ідей і дали змогу зрозуміти власну причетність до інтелектуальної спільноти доби Мейджі.

На початку XX ст. у Японії продовжували розвиватись напрями, адаптовані з російської та західноєвропейських літератур ще в 80-х рр. XIX ст., а саме: романтизм, реалізм і натуралізм. Японський романтизм, або *романшюгі* (ロマン主義), був тісно пов’язаний із ім’ям Морі Оґай (1862–1922), який у своїх ранніх творах «Танцівниця» (舞姫 – *«Маіхіме»*, 1890), «Бульбашки на воді» (うたかたの記 – *«Утаката но кі»*, 1890) і «Листоноша» (文づかひ – *«Фумідзукай»*, 1891) звернувся до естетики ідеалізму та почав впроваджувати в японську літературу елементи західноєвропейського романтизму – антропоцентризм і соціальну проблематику. Вважається, що становлення японського романтизму за західним зразком відбулося з виходом у 1893 р. першого номеру журналу «Літературний світ» (文學界 – *«Бунґакукай»*), навколо якого об’єдналися поети Кітамура Тококу

(1868–1894), Шімадзакі Тосон (1872–1943), Тоґава Шюкоцу (1870–1939), Уеда Бін (1874–1916) та інші. Ще одним осередком романтизму був літературний журнал «Книгосховище» (文庫 – *«Бунко»*), який почав тиражуватися з 1895 р. і в якому публікувалися поети Кавай Суімей (1874–1965) та Ірако Сеіхаку (1877–1946). У 1900 р. поет-романтик Йосано Теккан (1873–1935) став співзасновником журналу «Вранішня зоря» (明星 – *«Мьоджьо»*), що відіграв роль проводиря для японського романтизму в XX ст. і справив значний вплив на поезію *вака*. У ньому друкувалася палка лірика Йосано Акіко (1878–1942), поезія Йошіі Ісаму (1886–1960), Ішікави Такубоку (1886–1912) тощо. Японські романтики багато в чому дотримувались канонів західноєвропейського романтизму, виступаючи проти застарілої моралі та пережитків минулого, а також порушуючи питання щодо конфлікту особистості та суспільства. З іншого боку, японський романтизм був відзначений синтезом західноєвропейських і національних художніх традицій, внаслідок чого його відмінними рисами стали відсутність яскраво вираженого індивідуалізму, суспільний пафос і концепція особливого взаємозв'язку природи та людини.

Західноєвропейський реалізм, який у Японії отримав назву *шяджіцушюґі* (写実主義) чи *ґенджіцушюґі* (現実主義), не був новаторським для традиційної японської літератури. Як зазначає російська дослідниця Т.П. Григор'єва, з давніх-давен японські поети та письменники орієнтувались у своїй творчості на естетичну категорію *макото* (правдивість, щиросердість) [36, с.40]. Однак японський реалізм за європейським зразком сформувався наприкінці XIX ст. під впливом так званої «соціальної прози» *шякай шьосецу* (社会小説), що зародилася після японсько-китайської війни в умовах загострених внутрішніх протиріч. Розвиток цього художнього напряму в тісному зв'язку з романтизмом призвів до того, що японські реалісти успадкували від романтиків спрямованість на боротьбу за свободу особистості, протистояння традиційним канонам в описі характерів і тематиці творів [207, с.135-136]. Вважається, що затвердження *шяджіцушюґі* в Японії почалось із роману Шімадзакі Тосон «Порушений заповіт» (破戒 –

«Хакай», 1906). З романтизму перейшов до реалізму Кунікіда Доппо (1871–1908), ввівши в японську прозу новий реалістичний пейзаж. У драматургії реалізм підтримувався в історичних п’єсах, зоорієнтованих на чітке слідування історичним фактам. Серед драматургів, які творили в дусі *шяджіцушюґі*, були Йода Ґаккай (1823–1909) і Фукучі Очі (1841–1906). Принципом *шясей* (写生), або копіювання життя, керувався поет Масаока Шікі (1867–1902), який намагався віднайти нову поетичну красу за допомогою реалістичного опису природи.

Значний прорив у свідомості японців, на думку Д. Кіна [176, с.24] та Дж. Рубіна [199, с.59], був пов’язаний із перемогою японців у російсько-японській війні, відколи розпочалась «ера Японії» після її тривалого навчання у Заходу. У піднесеній післявоєнній атмосфері індивідуалізм як тип світогляду набув широкого визнання – дезорієнтовані стрімкими змінами і воєнними подіями юнаки та дівчата поринули в пошуки змісту життя, проповідуючи філософію вільного кохання та емансипації жінок, що перечили традиційній системі родинних цінностей [199, с.56-57]. Такі тенденції допомогли затвердити натуралізм, або *шідзеншюґі* (自然主義), як провідний напрям у літературі Японії 1900-х рр. Хоча його зерня і було посіяне західноєвропейським натуралізмом і творами Еміля Золя (1840–1902), індивідуалізм як ідея справив на розвиток японського натуралізму значний вплив, утворюючи безмежну прірву між традиційною та сучасною літературами і проголошуючи силу плоті та сенсуального світосприйняття.

Саме натуралізм, який поєднав у собі риси японського реалізму та західноєвропейського натуралізму, вважався найвдалішим експериментом японської літератури кінця XIX – початку XX ст. [199]. Цей напрям головний літературний критик журналу «Сонце» (太陽 – *«Тайо»*) Хасеґава Тенкей (1876–1940) проголосив «мистецтвом доби розчарування» [199, с.60]. Таку назву натуралізм отримав тому, що західноєвропейська література кінця XIX – початку XX ст., яка справила значний вплив на його становлення в Японії, асоціювалась у японців із розчаруванням і втратою будь-яких ілюзій через свої скептичні та декадентські настрої. Достовірний життєпис із абсолютною відсутністю будь-

яких художніх прикрас і без возвеличення людської натури допоміг японським натуралістам передати конфлікт поколінь, який полягав у запереченні традицій минулого, посиленій увазі до плоті та сексу, інстинктів у житті людини, пошуку «огидної» правди. Майстрам натуралізму – Кунікіді Доппо, Шімадзакі Тосон, Таямі Катай (1871–1930) та іншим, – вдалося вивести японську літературу на якісно новий рівень, надавши їй глибоко філософського та психологічного звучання [12, с.324]. Значний вплив натуралізму можна було простежити і в поезії, де акцент змістився на повсякденну дійсність, а також відбувся перехід до вільної форми *джіюші* (自由詩 – вільний вірш, верлібр). Поети-натуралісти – Вакаяма Бокусуй (1885–1959), Маеда Юґурьо (1883–1951), Кубота Уцубо (1877–1967), Каваджі Рюко (1888–1959), – постійно відходили від нагальних життєвих проблем, обмежуючись сферою власне інтимних переживань і вузько побутовою тематикою. На ідейно-художній платформі натуралізму сформувався прозовий жанр *ватакуші шьосецу* (私小説), або еґо-белетристика, який характеризувався навмисною ізоляцією авторського «я» від суспільства та заглибленням в особисті переживання. Надзвичайно чуттєві нариси з власного життя пропонували письменники Уно Коджі (1891–1961), Касай Дзендзо (1887–1928) та Хіроцу Кадзуо (1891–1968).

У такому культурно-історичному та літературному контекстах постало та поступово загострилося питання про співіснування в тогочасній японській дійсності західної та східної культур як символів двох світоглядних парадигм – модерної і традиційної. Видатні письменники доби Мейджі Морі Оґай (1862–1922) і Нацуме Сосекі (1867–1916) постійно задавались питанням про вплив вестернізації на національну культурну традицію. Відкриття західної цивілізації після двох століть самоізоляції Японії, або *сакоку* (鎖国, 1641–1853), дозволило багатьом віднайти для себе досі незнайомі, навіть екзотичні горизонти світовідчуття. То був час, коли традиційно японське (естетика, література, культура, філософія) знецінювалось, вважалось чимось застарілим та абсолютно неактуальним за нових культурно-історичних умов. Як зазначив Д. Кін, у новий час старі традиції стали швидше на заваді, ніж у пригоді [176, с.16].

Серед японців доби Мейджі були ті, хто почав сумніватися в авторитеті власної культури, літератури, державності. Зокрема, одним із таких критиків тогочасної Японії став Наґаї Кафу (1879–1959), який, відкривши для себе чарівний світ французької культури, засуджував японський уряд за викривлену вестернізацію, далеку від справжнього Заходу та його розкоші. Інші – писали твори під впливом західної літератури, ледь не копіюючи ідеї, образи, сюжети творів європейських митців. Кожен обирав свій власний шлях творчого розвитку. Говорячи про покоління, що зростало в Японії наприкінці XIX – на початку XX ст., історик літератури Като Шюічі (1919–2008) поділяє його представників на п'ять груп відповідно до ідейної спрямованості їхньої діяльності: традиціоналістів; втілювачів культурної традиції; творців від культурної конфронтації; християн і соціалістів; провінціалів і натуралістів [172, с.107-116].

Традиціоналісти виступали проти вестернізації Японії та були прихильниками міської літератури доби Едо (1603–1868). Сюди Ш. Като відносить письменників Коду Рохана (1867–1947), Одзакі Койо (1867–1902) та Ідзумі Кьоку (1873–1939), чиї твори були написані в елегантному традиційному стилі, відомому як *ґабунтай* (雅文体) [172, с.110]. У творчості цих письменників не відчувався західний вплив, а їхні етичні та естетичні цінності були продовженням едоської культурної та художньої традицій. Проте, на думку Ш. Като, підтримання традиційної естетики в японському суспільстві на зламі століть було свідомим абстрагуванням від суспільної дійсності, своєрідним засобом ескапізму в минуле.

Втілювачі культурної традиції намагалися переоцінити японську культуру у всесвітньому контексті відповідно до універсальних критеріїв. Іншими словами, для них контакти із Заходом принесли усвідомлення власної культурної спадщини і можливість оцінити її в порівнянні з західними надбаннями. Серед представників цієї групи варто згадати літературознавця Окакуру Какудзо (Теншін) (1862–1913), який написав низку творів про культуру та мистецтво Японії англійською мовою, філософа Судзукі Дайсецу (1870–1966), чиї роботи про дзен-буддизм, буддизм та японську культуру висвітлювали національні

традиції, фольклориста Янаґіту Куніо (1875–1962), який збирав, класифікував та аналізував традиційні казки, обряди та звичаї, поета Масаоку Шікі (1867–1902), в чиїх роботах переосмислюється історія розвитку форм поезії *вака*.

Творці від культурної конфронтації намагалися пережити історичний виклик Заходу, подолати конфронтацію двох культур і перетворити її на творчу силу. До цієї групи Като Шюічі відносить письменників Морі Оґай (1861–1922) і Нацуме Сосекі (1867–1916), філософа Нішіду Кітаро (1870–1945), котрий запозичував тогочасні філософські концепції Заходу та намагався пристосувати їх до японської філософії. Зокрема, Морі Оґай і Нацуме Сосекі цікавилися «духом» Японії, її народом і культурою.

Християни та *соціалісти* виступали представниками відповідно християнства та соціалізму. Видатними лідерами запозиченого з Заходу християнства, а саме американського протестантизму, в Японії були місіонер і просвітник Ніїджіма Джьо (1843–1890) і теолог Уемура Масахіса (1858–1925). Протестантизм відкрив для них інтелектуальну позицію, що дозволяла подолати силу мейджівської державності та критикувати систему.

Говорячи про п’яту групу, *молодь із провінції* та *натуралізм*, дослідник наголошує на тому, що молодь, яка приїжджала до Токіо на навчання, жила вільнішим життям, ніж вихідці зі столиці. Але, з іншого боку, одержуючи фінансову підтримку від своїх провінційних родин, вони мусили суворо дотримуватися родинних приписів і побажань старших родичів. Тобто їхнє вільне кохання зовсім не означало самостійного вибору в житті. У зв’язку з цим провінціали прагнули звільнитися від усталених традицій і звичаїв, тим самим обравши новий напрям у літературі – натуралізм. Засобом оформлення японського натуралізму стала розмовна мова *ґенбун’ічі* (言文一致 – досл. «єдність писемної та розмовної мов»), яку винайшов Фтабатей Шімей (1864–1909). Ґрунтувався натуралізм також на раніше розробленій Цубоучі Шьойо (1859–1935) теорії, викладеній у трактаті «Сутність роману» (小説神髄 – *«Шьосецу шіндзуй»*, 1885–1886). Серед представників натуралізму Ш. Като виділяє письменників Таяму Катай (1872–1930) і Масамуне Хакучьо (1879–1962). На думку дослідника,

натуралісти не ідентифікували себе з мейджівською добою, а суспільні проблеми відсували на периферію своєї ідеології. З іншого боку, їхні твори стали несвідомим продовженням естетичної традиції часів Хейан (794–1185), яка відроджувалася на рівні докладного художнього опису повсякденного життя літературного героя.

Отже, від 1900 р. по 1912 р. японське суспільство продовжувало жити у руслі активних змін, визначених політикою вестернізації, модернізації та урбанізації уряду Мейджі. Визнання Заходу взірцем для наслідування призвело до зміщення соціокультурних орієнтирів нації та трансформації її культурної самосвідомості: японська традиція стала синонімом відсталості та застарілості. Цей факт підтверджується прикладами із літератури початку XX ст., у межах якої продовжується активне запозичення та адаптування ідейного та формального матеріалів із західноєвропейських літератур, а саме: реалізму, романтизму та натуралізму.

Епоха Тайшьо (1912–1926)

Після смерті імператора доби Мейджі, Муцухіто, політична сила перейшла від олігархічної верхівки до парламенту та демократичних партій, відкривши епоху так званої «демократії» Тайшьо (1912–1926). В історичному плані в Японії це був час Першої світової війни (1914–1918), рисових бунтів 1918 р. та великого землетрусу 1923 р. Перша світова війна знаменувала початок другого етапу індустріалізації Японії, завдяки якому країні вдалося долучитися до світового ринку та пришвидшити темпи свого промислового розвитку. Стрімкі зміни спричинили занепокоєність уряду щодо положення Японії на світовій арені та спонукали його до рішучих дій із інтервенції до інших азійських країн. Так, у 1915 р. Китаю було висунуто 21 вимогу щодо розширення контролю над Маньчжурією та економікою Китаю, а в 1918–1922 рр. організовано Сибірську експедицію японських військ з метою інтервенції. Військові події, наслідком яких стало масове безробіття, численні банкрутства та нестача робочих місць, спричинили назрівання кризи в суспільстві, про що свідчили два сплески паніки в 1920 р. і 1927 р. Під загрозою зникнення опинилось японське селянство: багато

домогосподарств і селищ були залишені напризволяще, що для більшості солдатів означало знищення їхніх домівок – після війни їм не було куди повертатися. Серед міського населення почали визрівати антимілітаристські настрої. Крім того, під впливом лютневої революції 1917 р. в Росії посилився робітничий рух і набули популярності соціалістичні ідеї.

У культурному плані одним із важливих аспектів демократії Тайшьо була відкритість Заходові завдяки співпраці Японії з Лігою націй. Це забезпечило японцям можливість і далі вільно знайомитись із західною літературою, мистецтвом і філософією. Продовжувало активно розвиватись перекладацтво, здебільшого націлене на американську, російську та західноєвропейські літератури XIX – XX ст. Про значний влив західної літератури на японське письменство свідчив той факт, що практично жоден японський поет не писав у жанрі *канші* (漢詩), або китайськомовної поезії. Іншими словами, у центрі культурних зацікавлень тогочасних японців був Захід. Серед освіченої молоді активно впроваджувались тенденції, прийняті в західноєвропейських країнах, наприклад: відхід від раніше прийнятого поділу соціальних ролей за статевою ознакою, фемінізація чоловіків і маскулінізація жінок, трансформація образу жінки, що віками прославлявся у класичній літературі – витонченої та покірної красуні з гарними манерами. На противагу такому образу виникло поняття «нової» жінки, або *атарашікі фуджін* (新しき婦人), – вольової, цілеспрямованої, незалежної від родини і традиційних забобонів. Крім того, в японському суспільстві доби Тайшьо культивувались ідеали гуманізму, індивідуалізму, велика увага приділялася проблемам психічного та фізіологічного життя людини. Як зазначає дослідниця Н.І. Чегодар, етичною домінантою інтелігенції першої половини XX ст. став не вчинок, а повсякденне існування, метою художньої творчості – саморозкриття особистості [146, с.3-17]. Багато понять (наприклад, краса, справедливість, добро) почали трактуватися крізь призму суб’єктивного сприйняття.

Такі динамічні соціокультурні трансформації, поєднання західної культури з традиційною у межах японської культурної дійсності призвело до поступового

розмиття кордонів між запозиченим і власним, до втрати культурної ідентичності та кризи національної самосвідомості. Як свідчить у своєму нарисі «Література втраченого дому» (故郷を失った文学 – *«Кокьо о ушінатта бунґаку»*, 1933) літературний критик Кобаяші Хідео (1902–1983), культура доби Тайшьо була просякнута духом бездомності та загубленості. Стан своєрідного перебування на перехресті між своїм і чужим, між традиційним і модерним, відчуття втрати багатовікових цінностей чудово проілюстровані у такому фрагменті з вищезазначеної книги: «Коли немає пам’яті, немає дому. Якщо у людини немає яскравих спогадів, створених на основі сильних і міцних образів, які забезпечує впевнене та стабільне оточення, вона не знатиме, що таке благополуччя, яким сповнене слово *кокьо* (батьківщина). І неважливо, де б у самому собі я не шукав це відчуття, я все одно його не знайду. Оглядаючись назад, я бачу, що з раннього віку мої почуття були викривлені нескінченною низкою змін, які відбувалися занадто швидко. Ніколи не було достатньо часу, аби закласти основу для міцної та тривалої пам’яті, фіксованої на конкретному та частковому. У мене є спогади, але вони позбавлені актуальності, суті» [185, с.2]. Такі критичні настрої спонукали багатьох японців до пошуку власного коріння, у зв’язку з чим посилився інтерес до минулого та традицій Японії. Внаслідок цього за доби Тайшьо традиція була переосмислена як джерело натхнення та самоствердження у світовому контексті.

Вищеописані історичні та соціокультурні процеси значно вплинули і на літературний дискурс. Зокрема, Д. Кін зазначає, що в літературі доби Тайшьо відбувся перехід від періоду рабського наслідування західноєвропейських зразків до періоду, коли обізнаність і прийняття західного матеріалу не заперечували визнання власної культурної та літературної спадщини [176, с.25]. Опозиція натуралізмові, який став провідним напрямом початку XX ст., у 10-х рр. XX ст. відкрила нові можливості для японських митців: представники спілки «Біла береза» проголошували світлі ідеали гуманізму; еґо-белетристи, успадкувавши від натуралізму принцип достовірного зображення дійсності, глибоко занурювались у психологічне та фізіологічне життя людини, пропонуючи себе як матеріал для експериментів; естети повернулися до вічного ідеалу краси і визнали її основною

метою мистецтва; символісти вели дискусії щодо істинного походження символізму як художньої течії. Іншими словами, поети та письменники доби Тайшьо шукали універсальні цінності та принципи, які б встановили зв'язок між ними й історичною, культурною та соціальною дійсністю нового часу.

Антинатуралізм, або *ханшідзеншюґі* (反自然主義), почав формуватися наприкінці 1900-х рр. Причиною його виникнення вважається протест багатьох письменників і поетів проти надмірного апелювання натуралістів до огидних сторін дійсності, виключно темних і слабких якостей людської натури. На знак протесту проти творчості натуралістів виникла спілка неогуманістів «Біла береза» (白樺 – *«Шіракаба»*), яка проіснувала від 1910 р. по 1923 р. Неогуманісти активно критикували метод натуралізму, виступали проти буквального дотримання вимоги чітко та достовірно зображати справжнє життя. Представників цієї спілки, а саме: Мушянокоджі Санеацу (1885–1976), Шіґу Наоя (1883–1971), Арішіму Такео (1878–1923), Сатомі Тон (1888–1983) та інших, – об'єднувала відданість ідеям гуманізму, а також впевненість у тому, що мистецтво – це вищий прояв людської діяльності. Вони друкували свої твори в журналі «Біла береза», назва якого свідчила про захоплення ідеями Льва Толстого (1828–1910). Як першопрохідцям у літературі доби Тайшьо, представникам спілки «Біла береза» вдалося запровадити ідеї гуманізму в літературу тогочасної Японії, а їхня діяльність мала просвітницький характер: в журналі часто друкувалися матеріали про праці Сезана, Ренуара, Ван Гога, Голена та інших зарубіжних художників, а також про творчість та погляди таких видатних людей західного світу, як Л.М. Толстой, Генрік Ібсен, Моріс Метерлінк, Волт Вітмен, Фрідріх Ніцше, Ромен Роллан та ін. Проте твори представників «Білої берези», на думку письменника, критика та перекладача Ікути Чьоко (1882–1936), були на той час недостатньо майстерними та не могли змагатися з творами видатних японських натуралістів, яких вони критикували. Неоднорідність соціальних позицій і творчої манери стали основними причинами розпаду спілки в умовах потужних суспільних змін на початку 20-х рр. XX ст.

У 1908 р. також на знак протесту проти натуралізму виникла естетична школа *тамбіха* (耽美派), яскравими представниками якої вважають поетів Кітахару Хакушю (1885–1942) та Йошіі Ісаму (1886–1960), прозаїків Нагаї Кафу (1879–1959) і Танідзакі Джюн'ічіро. Спираючись на здобутки англійського та французького естетизму та символізму, а також засади «мистецтва для мистецтва», японські естети пропагували гедонізм і культ краси, захоплювались екзотичним і символічним, комбінували західноєвропейські ідеї з едоськими традиціями. Антиутилітарне ставлення до мистецтва, антинатуралістична спрямованість творів, віра у силу художнього слова, активне звернення до міфу та символу вказували на вплив західноєвропейського декадансу та модерну на систему художньо-естетичних цінностей японських естетів.

Прихильника естетизму Хінацу Коносуке (1890–1971) також прийнято вважати яскравим представником символістської школи, або *шьочьоха* (象徴派). Окрім нього, до числа японських символістів входили поети Камбара Аріаке (1876–1952), Мікі Рофу (1889–1964), Ноґучі Йонеджіро (1875–1941), Сайджьо Ясо (1892–1970) та Хоріґучі Даіґаку (1892–1981), яким вдалося виробити оригінальний поетичний стиль. На думку російського дослідника О.А. Доліна, поняття образу-символу з давніх-давен становило основу японської художньої традиції, а такі концепції японської естетики, як *моно-но-аваре* (物の哀れ – сумна чарівність речей) та *юґен* (幽玄 – таємнича краса), цілком відповідали поетиці західноєвропейського символізму [46]. Та навіть і самі японські символісти наголошували на тому, що ця течія для японської літератури не є новаторською. Так, Мікі Рофу зазначав, що з духовності символізму бере початок все старе японське мистецтво, в поезії якого символізм навіть просунувся набагато далі, ніж у віршах С. Малларме (1842–1898) та П. Верлена (1844–1896). Однак такі заяви японських символістів критикувались їхніми сучасниками. Наприклад, літературні критики Сакураї Тендан (1879–1933) та Івано Хомей (1873–1920) застерігали їх від ототожнення традицій японської поетики з сучасним західноєвропейським символізмом, а вірші Сайґьо (1118–1190) та Мацуо Башьо

(1644–1694) пропонували порівнювати виключно з класичною західноєвропейською лірикою [46]. Значний вплив на творчість японських символістів справили ідеї «мистецтва для мистецтва», які публікувалися на сторінках літературного журналу «Плеяда» (スバル– *«Субару»*), заснованого у 1909 р. Морі Оґай та названого на честь друкованого органу французьких символістів та імпресіоністів – журналу «Плеяда». Символістська поезія була популярною в Японії до 30-х рр. XX ст.

У 20-х рр. XX ст. трьома опорними стовпами японської літератури стали натуралізм, модернізм і пролетарська література [192, с.174]. Натуралізм продовжував розвиватися відповідно до раніше розробленого принципу достовірного життєпису і був представлений у творчості таких письменників, як Масамуне Хакучьо, Таяма Катай і Касай Дзенсо (1887–1928). Однак у вказані роки натуралісти вже перебували на периферії загального літературного процесу, поступаючись модерністам і пролетаріям.

Становленню японського модернізму (モダニズム– «*Моданізму*») сприяло знайомство японців із західноєвропейським авангардистським мистецтвом і літературою, яке почалось із 1920 р. Японський модернізм в авангардистському руслі характеризувався неприйняттям капіталістичної дійсності та запереченням системи класових відносин. Він був представлений кількома невеличкими групами, назви яких були доволі умовними, оскільки відображали світоглядну та художню спорідненість невеликої кількості митців, що вільно переходили з однієї групи до іншої [192, с.14]. Багато таких груп були тісно пов’язані з пролетарською літературою: вважаючи себе літературними терористами у класовій боротьбі, японські модерністи-авангардисти відчували, що створена капіталізмом машинна культура пригнічує мистецтво та людське життя, а тому підлягає знищенню шляхом руйнації обтяжливої класової системи та мистецтва, що служить її ідеології. Поети та письменники, які на той час гуртувалися навколо журналів «Молода література» (新興文学 – *«Шінкобунґаку»*) і «Червоне та чорне» (赤黒 – *«Ака то куро»*), почали активно розвивати дадаїстський та

експресіоністський напрями, що заклали основу для подальшого виникнення школи неосенсуалістів.

Японський дадаїзм, або *дадаізму* (ダダイズム), протестував проти тогочасного мистецтва й усієї соціальної системи, закликаючи до їхнього знищення. Серед його представників були поет Цубої Шіґеджі (1897–1975), письменники Кавасакі Чьотаро (1901–1985), Хаґівара Кьоджіро (1899–1938) та Цуджі Джюн (1884–1944). Вони вважали своє оточення в'язницею, вихід з якої вбачався їм лише через знищення попередньої соціальної та художньої систем.

Неосенсуалісти, або *шінканкакуха* (新感覚派), намагалися здійснити повний перегляд художніх технік і зображально-виражальних засобів японської літератури, проголошували «новизну почуттів», прагнули зламати усі попередні форми та закликали керуватись у творчості своїми відчуттями. Центральні постаті цієї школи були тісно пов'язані з діяльністю журналу «Весна та осінь літератури» (文藝春秋 – *«Бунґей шюнджю»*), заснованого письменником Кікучі Кан (1888–1948) у 1923 р. А в 1924 р. вони вже створили свій друкований осередок – журнал «Літературна доба» (文芸時代 – *«Бунґей джідай»*), діяльність якого починалася без будь-яких чітко сформульованих ідеологічних або методологічних гасел, окрім заяви про прагнення розвивати нове мистецтво та літературу, що відповідають новому життю. Ідейно-естетична платформа неосенсуалістів, серед яких були письменники Йокоміцу Ріічі (1898–1947), Накаґава Йоічі (1897–1994), Катаока Теппей (1894–1944), Сасакі Мосаку (1894–1966), Джюічія Ґісабуро (1897–1937), Ікетані Шіндзабуро (1900–1933), Кон Токо (1898–1977), Кішіда Куніо (1890–1954) та інші, формувалася на основі різних західноєвропейських авангардистських течій. Таку різновекторність неосенсуалізму підтверджував теоретик школи Йокоміцу Ріічі, зазначаючи, що він визнає футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм, символізм складовими елементами японського неосенсуалізму [185, с.106]. Крім того, він виділяв чотири якісно нові характеристики школи: 1) створення нового мистецтва та літератури; 2) нове сприйняття світу; 3) експресіоністську теорію пізнання; 4) дадаїстську експресію.

Однак відсутність чіткої теоретичної основи призвела до поступового розпаду школи, про що свідчило закриття журналу «Літературна доба» у 1927 р.

Одночасно у 20-х рр. XX ст. в умовах робітничого руху в Японії та під впливом Жовтневої революції в Росії зародився рух за пролетарську літературу, або *пуроретаріа бунґаку ундо* (プロレタリア文学運動). Корінням японська пролетарська література сягала соціально-політичних творів доби Мейджі (наприклад, письменника Кіношіти Наое (1896–1937)). Проте за часів Мейджі робітник замальовувався як людина з народу, що мало чого досягала у житті, залишивши рідне село та переїхавши до міста. Образ робітника як самостійного елемента політичного життя виник за часів демократії Тайшьо. Справжнім початком пролетарської літератури в Японії дослідники Хасеґава Ідзумі та Саеґуса Ясутака пропонують вважати 1918 р., коли з'явилися перші пролетарські твори та теорія народного мистецтва (民衆芸術論 – *«Міншю ґейджюцурон»*) [194, с.200]. У 1921 р. було засновано осередок пролетарської літератури – журнал «Сіяч» (種蒔く人 – *«Танемаку хіто»*), з яким були пов'язані імена вченого та перекладача французької літератури Комакі Омі (1894–1978), письменників Канеко Йобун (1894–1985), Імано Кендзо (1893–1969) та Ямакави Рьо (1887–1957). Митці, що об'єдналися навколо журналу, не просто репрезентували літературну групу, а були прихильниками інтернаціоналізму, антиімперіалізму й антимілітаризму. Піку свого розвитку пролетарська література досягла у 1928–1930 рр., коли у 1928 р. було сформовано Федерацію пролетарських письменників Японії. На думку дослідника М.С. Ліппіта [183], пролетарська література в Японії знаменувала появу двох тенденцій в літературному дискурсі початку XX ст. – політизації та зародження масової літератури.

Оновлення японської літератури на початку XX ст. було недовготривалим – уже в 30-х рр. XX ст. усі культурні та літературні процеси опинилися під контролем мілітаристського уряду та зазнали впливу воєнних умов. Про це свідчив розпад групи пролетарських письменників і творча криза модерністів.

Іншими словами, початок XX ст. був бурхливим періодом в історії розвитку японської нації. Зміна соціокультурних орієнтирів японців від надмірного

захоплення західною культурою до визнання беззаперечної цінності власних культурних і художніх традицій визначила різноплановий характер літературного дискурсу означеного періоду та віддзеркалилась на творчості багатьох митців того часу.

Висновки до розділу I

Аналіз теоретичних праць українських і зарубіжних вчених, присвячених темі культурної та літературної традицій, модерну, модернізму та модерності, а також стислий огляд культурно-історичних і літературних процесів Японії початку XX ст. дають змогу зробити висновки, що становлять теоретичну основу для подальшої роботи.

1. У сучасних гуманітарних науках Європи та Японії відсутня одностайна думка щодо природи традиції як культурного та літературного явищ. За натуралістичним і герменевтичним підходами до інтерпретації культурної традиції, що побутують у Європі, традицію пропонується розглядати як статичний складник будь-якої культури або як її творчий компонент, що визначає людське мислення. Японські ж дослідники поділяють два протилежні погляди на культурну традицію як пережиток минулого, що перешкоджає науково-технічному прогресові та розвиткові сучасного суспільства, або як вихідний матеріал для будь-якого культурного процесу.

2. В Європі та Японії літературна традиція визначається через свої головні функції як механізм збереження та передачі літературного досвіду, а також як механізм спадкоємності літературного процесу. Для літератур західної цивілізації притаманне переважання літературної традиції або новаторства на певних культурно-історичних етапах, а для японської – майже постійне співіснування традиційних і новаторських елементів.

3. У дисертації традиція розглядається як вихідний матеріал для розвитку будь-якого культурного або літературного процесу, характер взаємодії з яким (наслідування, відштовхування чи протест) визначає самобутність такого процесу.

4. У сучасних модернознавчих студіях Європи та Японії залишається низка невирішених питань, а також не меншу проблему становить ототожнення понять «модерн» і «модернізм» або «модерн» і «модерність». Тому в дисертації запропоновано розмежовувати ці поняття, а саме: вважати модерн ідейним і художньо-мистецьким стилем кінця XIX – середини XX ст., якому властиве заперечення раціоналізму та утилітаризму, принцип абстрагування та інтуїтивізму, перегляд традиційних художніх прийомів і технік, синтез мистецтв; модернізм – літературним напрямом означеного періоду, який характеризується змістовим і формальним експериментаторством, антиреалістичною спрямованістю, інтелектуалізмом, психологізмом і тяжінням до умовних засобів, символу, міфу; а модерність – формою свідомості, якій притаманне якісно нове бачення світу, відкритість до змін, прагнення інтелектуальної та чуттєвої свободи, заперечення традицій та усталених канонів.

5. Початок XX ст. у межах доби Мейджі (1900–1912 рр.) характеризувався продовженням соціокультурних і літературних тенденцій кінця XIX ст. – вестернізацією, модернізацією, урбанізацією, розвитком реалізму, романтизму та натуралізму за західноєвропейським зразком. Тотальна орієнтація тогочасних японців на західну культурну модель стала причиною нігілістичного ставлення до національних традицій, які почали асоціюватись із пережитками минулого та вважатися перешкодою на шляху до розвитку сучасного японського суспільства.

6. За доби Тайшьо (1912–1926) продовжився активний культурний обмін із Заходом, що посприяло становленню питомо японського модерну як ідейного та художнього стилю. Японська література за доби Тайшьо збагатилась у 10-х рр. антинатуралістичними експериментами неогуманістів, естетів і символістів, а в 20-х рр. її трьома опорами стали натуралізм, модерністська та пролетарська літератури, відзначені синтезом західноєвропейських і японських художніх традицій. Поряд із тим японці відмовилися від сліпого слідування західним зразкам і вдалися до переосмислення своєї культурної та літературної спадщини, внаслідок чого традиція стала джерелом натхнення для багатьох митців.

РОЗДІЛ ІІ
ТВОРЧІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО В КОНТЕКСТІ ЯПОНСЬКОГО ЕСТЕТИЗМУ

Видатний японський письменник XX ст. Танідзакі Джюн'ічіро зумів поєднати у своїй творчості художні традиції класичної японської літератури та здобутки західноєвропейських літератур кінця XIX – початку XX ст., витончену східну естетику та кричущу західну екстравагантність, неповторний колорит доби Едо (1603–1868) і сучасне життя японського суспільства XX ст., багато в чому зорієнтованого на Захід. Творче становлення митця починалось із японської естетичної школи *тамбіха*, основою для літературної платформи якої послужили принципи західноєвропейського естетизму – стильової течії в літературі та мистецтві Європи кінця XIX ст. Естетизм у Європі виник на знак протесту проти позитивістської доктрини підпорядкування мистецтва утилітарному інтересові й об'єднав англійських поетів, художників, теоретиків літератури та мистецтва 80–90-х рр. XIX ст., які гуртувалися навколо журналів «Жовта книга» та «Савой» [82, с.348]. Твори європейських естетів, а також інших поетів і письменників (Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, Е.А. По, О. Мірбо, П. Лоті), теоретичні праці з мистецтва символізму та імпресіонізму, де простежувалось домінування культу краси, значно вплинули на світосприйняття японської освіченої молоді початку XX ст.

Відчуваючи вплив західноєвропейського естетизму, а також нагальну потребу оновити японську літературу, творча обдарована молодь на чолі з Кіношіта Мокутаро (1885–1945) заснувала журнал «Товариство Пана» (パンの会 – *«Пан но кай»*). Журнал об'єднав під своїм крилом поетів, прозаїків і художників-однодумців, які вбачали порятунок від непривабливої соціокультурної дійсності Японії початку XX ст. у творчій царині та мистецтві. Фантазія і творча уява відкрили для японських естетів нові художні горизонти, а гротеск, сенсуалізм, символізм та екзотизм склали основу для художнього

відображення дійсності. У творчості представників *тамбіха* відбулося переосмислення національних культурних традицій, зокрема, едоської культури (1603–1868), що характеризувалася гедонізмом, розважальною міською літературою та гротескними картинами *укійо-е* (浮世絵 – «картини плинного світу»). Вона, забута через активне звернення японців до західноєвропейської культури та її надбань, відкрила для естетів нові мистецькі можливості, допомогла уникнути безпристрасного зображення темних сторін дійсності, до якого вдавались японські натуралісти.

Нетривале існування «Товариства Пана» стало результатом роз'єднаності та ідеологічної незрілості японських естетів. Попри саморозпуск товариства, Танідзакі Джюн'ічіро, а також його кумир Наґаї Кафу (1879–1959) залишились вірними принципам японського естетизму впродовж усього життя. Вважається, що в їхній творчості найяскравіше втілились ідейно-художні засади школи *тамбіха*. У Розділі II аналізується творча біографія Танідзакі Джюн'ічіро, розглядається історія виникнення та розвитку японської естетичної школи *тамбіха*, встановлюються і простежуються ідейні та художньо-естетичні засади японського естетизму на матеріалі творчості Танідзакі Джюн'ічіро та Наґаї Кафу.

2.1. Витоки та еволюція художньо-естетичної свідомості Танідзакі Джюн'ічіро

Танідзакі Джюн'ічіро вважають одним із найяскравіших представників японської естетичної школи *тамбіха*. Головним предметом зображення для письменника завжди була краса. Проте на різних етапах його творчого становлення вона набувала різного звучання залежно від подій, що відбувались у житті митця, та загального культурного середовища, в умовах якого він творив. Захоплення красою, активне експериментування на естетичному, концептуальному, образотворчому, композиційному та мовному рівнях, поєднання модерного й традиційного ідейного та формального матеріалів, переосмислення національної культурної та літературної традицій, – це саме ті

риси, що характеризують естетизм Танідзакі та дають змогу говорити про модерно-традиційну спрямованість його творчості в цілому. Японський естетизм, який поєднав у собі надбання західноєвропейського декадансу та модерну з японською класичною літературою, допоміг письменникові повернутися до національних традицій, переосмислити їх і відродити у своїх художніх творах на якісно новому рівні.

Танідзакі Джюн'ічіро народився 24 липня 1886 р. у заможній родині торговця, що мешкав в одному з кварталів «нижньої» частини Токіо (Ніхонбаші), відведеній для ремісників і торговців. Його батько, Танідзакі Кураґоро, володів друкарнею, яку успадкував від діда письменника за материнською лінією Кюемона – вельми успішного підприємця та доволі освіченої людини. В автобіографічній праці «Дитячі роки» (幼少時代 – *«Йошьо джідай»*, 1957) Танідзакі писав, що був розпещеною дитиною [209, с.31]. Його дід досяг значних успіхів завдяки підприємницькій жилці, а тому на схилі літ міг дозволити собі побалувати онука, наприклад, квитками на театральну виставу, новим кімоно тощо. Як зазначає Танідзакі, Кюемон захоплювався жіночою вродою, що, у свою чергу, передалось і йому [209, с.31]. А також дід прищепив онукові любов до театрального та інших традиційних видів мистецтва Японії.

У тій же праці перед читачем постає уся родина майбутнього письменника: тут і слабохарактерний батько, і мати-красуня, і бабуся, що мусила миритися з дивацтвами свого чоловіка Кюемона. Портрет батька – Кураґоро – на сторінках «Дитячих років» досить неоднозначний. З одного боку, Танідзакі говорить про нього, як про люблячого чоловіка, надзвичайно відданого своїй дружині та чесного до неможливості. З іншого ж боку, така чесність виявляється наслідком боязкої та вередливої натури, якій не вистачало кмітливості. Слабкість Кураґоро підсилював ще той факт, що він був чоловіком-приймаком, або *йоші* (養子). За звичаями приймацтва, що укорінились у японському суспільстві, чоловік, якого приймали до родини, в обмін на фінансову підтримку повинен був взяти собі прізвище дружини, догоджати її старшим родичам і дотримуватися правил нової родини [207, с.17]. Щодо матері, образ якої є наскрізним для багатьох творів

автора (наприклад, в оповіданнях «Туга за матір'ю» (母を愛ふる記 – *«Хаха о кору кі»*, 1919) і «Ліани Йошіно» (吉野葛 – *«Йошіно кудзу»*, 1931), повісті «Матір Шіґемото» (少将滋幹の母 – *«Шьошьо Шіґемото но хаха»*, 1957) та ін.), то в «Дитячих роках» зображено дві відмінні риси її характеру: перша виказує в ній розпещену доньку купця. Вона занадто горда, щоб виконувати хатню роботу, та й узагалі самостійно виховувати дітей. Тому вихованням Танідзакі займається служниця. «Друга» матір значно символічніша: вона є уособленням краси. Така характеристика, очевидно, була дійсно обґрунтованою. Секі, найпривабливіша з трьох дочок Кюемона, навіть могла похвалитися своїм ксилографічним зображенням, що для Японії XIX ст. вважалося найвищою відзнакою жіночої вроди серед місцевих красунь [170, с.19].

На підставі цієї автобіографічної праці можна зробити деякі узагальнення. По-перше, любов та особливе ставлення до мистецтва були прищеплені письменникові ще з дитинства у його родинному колі. По-друге, прототипами слабкого чоловічого та сильного жіночого образів, які зображені у низці творів Танідзакі, стали його батько та мати. Іншими словами, родина зробила вагомий внесок у становлення творчої особистості письменника.

Після смерті діда Кюемона серія невдалих комерційних операцій батька призвела до втрати накопиченого капіталу та погіршення матеріального становища родини. У зв'язку з цим Кураґоро вирішив припинити навчання сина та відправити його на заробітки. Проте завдяки пораді одного зі шкільних вчителів Танідзакі, Інаби Сейкічі, який сам узявся за його підготовку, хлопчик зміг підготуватись і вступити до однієї з престижних середніх шкіл Токіо. Так, у 1901 р. майбутній письменник став учнем Першої токійської середньої школи, де почав вивчати англійське право. У цей час він дедалі більше цікавився японською та зарубіжною літературами.

У 1908 р. Танідзакі вступив до Токійського Імператорського університету на відділення японської літератури. Проте університет йому так і не вдалося закінчити через фінансові проблеми та власне переконання в тому, що письменником не стають, а народжуються. До речі, він був не єдиним

письменником, який не завершив навчання у виші. Свого часу університети залишали й інші естети, а саме: Кітахара Хакушю (1885–1942), Хаґівара Сакутаро (1886–1942) та Сато Харуо (1892–1964). Така тенденція, на думку поета Ішікави Такубоку (1886–1912), була наслідком нових соціально-економічних умов за часів Мейджі (1868–1912), внаслідок яких молодь була позбавлена можливості вільного працевлаштування після закінчення університету [172, с.193]. За часів студентства Танідзакі перестав відвідувати заняття та намагався якомога швидше долучитися до літературного світу. Першим кроком на цьому шляху стала його діяльність у літературному журналі «Нові течії» (新思潮 – *«Шіншічьо»*), створеному групою студентів Токійського Імператорського університету. Завдяки цьому, вже у 1910 р. були опубліковані його перші оповідання «Татуювання» (刺青 – *«Шісей»*) і «Цілінь» (麒 – *«Кірін»*). Ці перші спроби в письменстві характеризувалися помітним впливом ідей провідних західноєвропейських письменників кінця XIX – початку XX ст. – Е.А. По (1809–1849), Ш. Бодлера (1821–1867), О. Уайльда (1854–1900) та ін. Водночас він захоплювався японським естетизмом, про що свідчила його участь у діяльності осередку естетичної школи *тамбіха* – «Товаристві Пана» (パンの会 – *«Пан но кай»*).

Перші твори Танідзакі, для яких характерні мотив садомазохізму і тема превалювання пристрасті над розумом, а також змальовані в них новаторські образи – демонічно вродливої та нестримної у своїх бажаннях молодої гейші, яка прагне топтати чоловіків власними ногами (оповідання «Татуювання»); спокусливої дружини китайського правителя, яка намагається повністю заволодіти волею свого чоловіка («Цілінь»); дітей, які грають у дивні садомазохістські ігри (оповідання «Дітлахи» (青年 – *«Сейнен»,* 1911), – привернули до себе увагу читачів і критиків. Твори були схвально оцінені такими визначними літературними діячами, як Морі Оґай (1862–1922) та Уеда Бін (1874–1916). Найважливішу роль у відкритті молодого таланту відіграв Наґаї Кафу (1879–1959). У 1911 р. у журналі «Література Міта» (三田文學 – *«Міта бунґаку»*), співзасновником і головним редактором якого на той час був Кафу, з’явився

схвальний відгук на ранні твори Танідзакі. У відгуку Кафу порівнював письменника-початківця за рівнем майстерності з Анатолем Франсом (1844–1924), виокремлюючи такі особливості художнього стилю Танідзакі, як «певна містична глибина, натяк на всевладність плотського бажання, зосередженість на потребі сексуального задоволення… та абсолютно урбаністична орієнтація його творчості» [145, с.34]. Тоді ж Кафу звернувся до Танідзакі з пропозицією підготувати для журналу новий твір. Як результат з'явилось оповідання «Буревій» (票風 – *«Хьофу»*, 1911), яке було заборонене цензурою через перенасиченість еротичними сценами. У цілому, стосунки Танідзакі Джюн'ічіро та Наґаї Кафу мали довгу історію. У 10-х рр. XX ст. Кафу був культовою постаттю, ним захоплювалась уся мейджівська молодь. Після п'яти років перебування в Америці та Франції він повернувся на батьківщину, де його вітали як провісника майбутнього японської літератури. Зустріч із цією визначною людиною описана у мемуарах Танідзакі «Оповідання моєї молодості» (青春物語 – *«Сейшюн моноґатарі»*, 1932). Тут зазначається, що вперше письменник випадково натрапив на твори Кафу у 1909 р. за часів свого студентства у Токійському Імператорському університеті. Тоді вони справили на нього надзвичайний вплив нотками еротизму та захоплення красою, образом фатальної жінки тощо.

Про зростаючу популярність Танідзакі як молодого письменника свідчив і той факт, що у 1911 р. редактор одного з визначних літературно-публіцистичних журналів «У фокусі обговорень» (中央公論 – *«Чюокорон»*) Такіта Чьоін (1882–1925) замовив йому оповідання для свого журналу. Того ж року було написано твір «Таємниця» (秘密 – *«Хіміцу»*), в якому крізь образ головного героя – молодого чоловіка, ласого до насолод і всіляких пригод, простежується протест проти традиційних моральних норм (гультяйство, випадкові зв'язки з жінками, химерний спосіб життя з пляшкою віскі у буддійському монастирі). «Таємниця» відкрила для Танідзакі нові можливості, а саме – публікуватись у серйозніших виданнях. Проте кожен його твір привертав до себе посилену увагу цензури та нерідко вилучався з друку за свої «шкідливі» настрої.

Маючи такий яскравий письменницький досвід, Танідзакі залишив навчання в університеті в 1911 р. і поринув у богемне життя літературних кіл Токіо. У 1915 р. він одружився на Ішікаві Чійо – колишній провінційній гейші. Цей шлюб приніс лише розчарування в життя естета та вплинув на осмислення ним теми подружньої зради. Трагізм шлюбу полягав у тому, що його друг та однодумець Сато Харуо (1892–1964) закохався в Чійо. Згодом закохані звернулися до Танідзакі з проханням про розлучення. Однак він не дав своєї згоди та втратив найкращого друга, а у 1930 р. – і дружину, зрештою погодившись на розрив стосунків. Психологічну напругу цієї ситуації письменник передав у сценічних постановах «Якщо вже кохати» (愛すればこそ – *«Айсуреба косо»*, 1921) та «Між богом і людиною» (神と人との間 – *«Камі то хіто то но айда»*, 1924).

У 20-х рр. XX ст. – час активного сприйняття японцями досягнень західної (європейської та північноамериканської) культури – Танідзакі також не оминув західного впливу у своєму житті та творчості. У 1920 р. письменник переїхав до Йокохами, де на той час розташовувалося найбільше поселення європейців у Японії. Він винайняв європейський будинок, почав захоплюватися бальними танцями, а також познайомився з багатьма іноземцями. У цей час Танідзакі зацікавився кінематографом, а у 1920 р. йому запропонували стати літературним консультантом кінокомпанії «Тайшьо кацуей» (大正活映). Протягом наступних трьох років письменник більшу частину свого часу присвячував кіно як сценарист у межах «руху за чистий кінематограф» (純映画 – *«Джюн'ейґа»*). Результатом такої роботи стали сценарії «Аматорський клуб» (1922) і «Пристрасть змія» (1923). У цей час він також написав кілька п'єс.

Великим потрясінням для японців став землетрус 1923 р., що трапився в районі Канто і призвів до загибелі багатьох тисяч людей. Танідзакі Джюн'ічіро також постраждав від цього землетрусу – він втратив маєток у фешенебельному районі Токіо. Після цієї події письменник вирішив тимчасово переїхати до старомодного на той час району Кансай, аби дочекатися, коли буде відбудовано Йокохаму та можна буде повернутися назад. Саме в цей період знайомства з

чужим для нього життям, яке вели мешканці Кансаю, відбувся своєрідний перелом у свідомості Танідзакі, що позначилось і на його творчості: на зміну модерній творчій манері прийшла більш традиційна – митець захопився атмосферою старих міст Осака та Кіото, життям їхніх мешканців і став звертатися до традиційної естетики та культури, зображаючи спокійніші та аристократичніші характери. Він зацікавився традиційною японською літературою, взірцем якої вважав літературу доби Едо (1603–1868). Першим твором цього періоду став роман «Любов бовдура» (1925), в якому можна чітко простежити тему протистояння західної та східної культур. Так, західний «полюс» представлений у творі в образі вестернізованої молодої японки, а східний – 28-річного інженера, що бере цю дівчину до себе на «виховання». Це перший твір, у якому чітко відображені погляди письменника на тему Захід – Схід у житті японців початку XX ст. Окреслений у ньому контраст посилюється в романі «Про смаки не сперечаються» (1928–1929). У ньому Танідзакі порушує проблему розриву між традиційними цінностями та сучасною культурою, пропонуючи в ролі символів конфлікту традиційну Осаку та урбанізований Токіо. Зміну поглядів автора на тему Захід – Схід можна простежити і на прикладі його подорожі до Китаю. Під час першої поїздки у 1918 р. Танідзакі надзвичайно сподобався Шанхай, а особливо європейський квартал міста. Однак друга подорож у 1926 р. його розчарувала. Цього разу письменника засмутив великий наплив європейців до Китаю та надмірний вплив західної культури.

У 20-х рр. XX ст. Танідзакі вдруге одружився на молодій журналістці Фурукаві Томіко. Але шлюб видався недовготривалим, оскільки незабаром чоловік зустрів кохання свого життя – Недзу Мацуко, з якою його познайомив у 1927 р. письменник Акутаґава Рюноске (1892–1927). Пристрасна любов до Мацуко надихала Танідзакі на подальшу творчість, а її прототип можна зустріти на сторінках багатьох його творів (наприклад, жіночі образи у творах «Розповідь сліпого» (盲目物語 – *«Момоку моноґатарі»*, 1931), «Ашікарі» (蘆刈, 1932), «Історія Шюнкін» (春琴抄 – *«Шюнкіншьо»*, 1933), «Таємна історія про князя

Мусаші» (武州秘話 – *«Бушюко хіва»*, 1935), «Дрібний сніг» (細雪 – *«Сасамеюкі»*, 1943–1948)).

На цьому етапі його творчості спостерігається експериментаторство з художньою формою: у прозовий твір автор запроваджує традиційні теми, мотиви і образи лялькового театру *бунраку* та театру *кабукі* (наприклад, у творах «Ліани Йошіно» (1931), «Про смаки не сперечаються» (1929), «Ашікарі» (1932), «Історія Шюнкін» (1933)). Зацікавлення японською класичною літературою надихнуло Танідзакі розпочати у 1935 р. переклад сучасною мовою середньовічного роману «Повість про Ґенджі» (源氏物語 – *«Ґенджі моноґатарі»*) Мурасакі Шікібу (прибл. 978–1014). Однак сучасна адаптація роману була заборонена цензурою у зв'язку з тим, що одна з сюжетних ліній оповідала про кохання молодого принца Ґенджі до його мачухи – дружини імператора. У передвоєний час подібний сюжет і тематика вважались аморальними та образливими для імператорського трону, а тому сучасний переклад твору побачив світ уже після війни. Так сталось і з романом «Дрібний сніг» (1943–1948), який цензура не могла пропустити через «антивоєнний» життєствердний характер.

Після Другої світової війни (1939–1945) до Танідзакі прийшло небувале визнання – він став лауреатом багатьох премій (зокрема, Премії Асахі у галузі культури), йому присудили звання найвидатнішого сучасного письменника Японії, а у 1949 р. він отримав Орден культури від уряду Японії. У 1964 р. його першим із японських письменників обрали почесним членом Американської академії, а також Інституту мистецтв і літературознавства Японії. У цей час він продовжував свою творчу діяльність. Про це свідчить перший твір післявоєнного часу – повість «Матір Шіґемото» (1949), в якій на новий лад інтерпретується історія про хейанського донжуана Хейджю та висвітлюється тема любові сина до матері. Останні романи письменника «Ключ» (鍵 – *«Каґі»,* 1956) та «Щоденник божевільного старця» (瘋癲老人日記 – *«Футен роджін но ніккі»*, 1961) характеризуються поверненням до модерністської естетики (теми пристрасті на межі можливого, самопошуку й ілюзій, мотиви гри, еротизму, мазохізму та

фетишизації ніг, образ митця-міфотіворця тощо), притаманної його ранній творчості, але героями тут виступають представники похилого віку, які зіштовхуються з проблемами фізіологічного характеру через неможливість вгамувати свої внутрішні бажання.

Помер Танідзакі Джюн'ічіро 30 липня 1965 р. у місті Юґавара префектури Канаґава незабаром після святкування свого 79-річчя. Після його смерті видавництвом «Чюокороншя» (中央公論社) було засновано премію імені Танадзакі Джюн'ічіро, а такі твори, як «Татуювання», «Любов бовдура», «Про смаки не сперечаються», «Сипучий пісок», «Ашікарі», «Кішка, Шьоджьо та дві жіночки» (猫と庄造と二人のをんな – *«Неко то Шьоджьо то футарі но онна»*, 1936), «Дрібний сніг», «Ключ» та «Щоденник божевільного старця» були екранізовані.

Життєвий шлях Танідзакі Джюн'ічіро був сповнений контрастів і пошуків власного «я»: від навчання в університеті до відмови від нього на користь вільного богемного життя, від захоплення західною культурою до перевтілення на цінителя традиційної японської після землетрусу в Канто тощо. Такі ідейні пошуки значно вплинули на його художньо-естетичну позицію та художній стиль – від чітко виражених модерних настроїв спостерігається перехід до традиційної естетики та літературної класики, від образу демонічної жінки перших творів – до аристократок у творах пізніших років. Пошук і постійне варіювання ідей, образів і тем надають особливого характеру його творчості, допомагають простежити за тенденціями доби, під час якої він жив і творив, долучитися до світу з одного боку урбанізованої, а з іншого – традиційної Японії XX ст.

Умовно творчість Танідзакі Джюн'ічіро прийнято поділяти на два періоди (наприклад, у працях Т.П. Григор'євої [43] та І.Л. Львової [84]):

- *ранній* (1910 р. – початок 1920-х рр.), відзначений впливом західноєвропейських літератур кінця XIX – початку XX ст. Твори цього періоду характеризуються підкресленим еротизмом, містицизмом і сенсуалізмом,

посиленим інтересом до теми демонічної енергії духу та плоті, а також сексуальності;

- *зрілий* (1920-ті рр. – 1965 р.), коли письменник відступає від свого захоплення Заходом і віддає перевагу традиційній естетиці та класичній літературі Японії, пропагує цінності попередніх епох, зокрема, бере за взірець добу Едо.

Однак оригінальний характер творів, написаних після 1955 р., дає змогу говорити про неповну періодизацію та класифікацію творчості Танідзакі Джюн'ічіро. У зв'язку з цим пропонується новий підхід до творчого доробку письменника, а саме у роботі виділяються:

- *ранній* період, який охопив 1910–1924 рр. і характеризується впливом західноєвропейського модерну як ідейного та художньо-мистецького стилю, що проявилося на естетичному та концептуальному (антитрадиціоналізм, антиутилітаризм, антинатуралістичні настрої, посилена увага до підсвідомості та прихованих бажань людини, переконаність у силі творчої уяви та її здатності перевтілювати дійсність, концепція демонічної краси), ідейно-тематичному (теми пробудження істинної натури, самовизначення та самопошуку, стосунків між чоловіком і жінкою як пасивним/мазохічним і активним/жорстким началами, рабського преклоніння перед демонічною красунею та пристрасті на межі можливого), образному (вродлива красуня-деспот, чоловік-раб, митець-міфотворець) рівнях творів. Цей період здебільшого представлений малою прозою, а саме: оповіданнями «Татуювання» (1910), «Цілінь» (1910), «Дітлахи» (1911), «Буревій» (票風 – *«Хьофу»*, 1911), «Диявол» (悪魔 – *«Акума»*, 1912), «Джьотаро» (丈太郎, 1914), «Маленька країна» (小さなお国 – *«Чісана ококу»*, 1918), «Туга за матір'ю» (母を愛ふる記 – *«Хаха о коуру кі»*, 1919), «Ніжки Фуміко» (富美子の足 – *«Фуміко но аші»*, 1919), автобіографічним твором «Сум відступника» (異端者の悲しみ – *«Ітаншя но канашімі»*, 1917) та ін.;

- *«традиційний»*, або *зрілий*, період – твори, написані від 1925 р. по 1955 р., у яких на ідейно-тематичному рівні зберігається значна частка ранніх модерних

тенденцій (заперечення утилітарного ставлення до мистецтва, глибокий психологізм, віра у перетворювальний потенціал творчої уяви, культ краси та тема служіння їй) і одночасно простежується повернення та переосмислення автором культурної та художньої традицій Японії, що підтверджується на прикладі розробленої Танідзакі концепції традиційної краси, образах аристократичної красуні та оповідача, який визначається між Заходом і Сходом, теми служіння високим естетичним ідеалам, численних алюзій і ремінісценцій. Серед творів цього періоду найвідоміші – «Любов бовдура» (1925), «Сипучий пісок» (1928–1930), «Про смаки не сперечаються» (1929), «Ліани Йошіно» (1931), «Ашікарі» (1932), «Історія Шюнкін» (1933), естетичне есе «Хвала тіні» (陰影礼賛 – *«Ін'ей раісан»*, 1933), «Таємна історія про князя Мусаші» (1935), «Дрібний сніг» (1943–1948), «Матір Шіґемото» (1949) тощо;

- *пізній* – період від 1956 р. по 1965 р., найяскравішими творами якого є романи «Ключ» (1956) та «Щоденник божевільного старця» (1961), що характеризуються поєднанням модерного ідейного (глибокий психологізм, іронія щодо внутрішнього світу сучасної людини та поверхових ідеалів у її житті, міфотворення, теми відчуження та самотності) і традиційного формального (використання традиційного щоденникового жанру *ніккі*) матеріалів.

Досліджуючи ранній період творчості Танідзакі Джюн'ічіро, слід враховувати вплив університетської освіти на становлення його світогляду та творчих вподобань. Вступивши до престижного Токійського Імператорського університету на відділення японської літератури, письменник отримав можливість ознайомитись із працями видатних західноєвропейських мислителів, драматургів, прозаїків і поетів кінця XIX – початку XX ст. Від самого початку він не сприйняв метод японського натуралізму та жанр *ватакуші-шьосецу*, що обмежувалися колом особистісно-побутових тем та описом неприкрашеної дійсності. Прагнучи віднайти джерело натхнення, на початковому етапі свого творчого становлення Танідзакі звернув увагу на естетизм, який відкривав нові можливості для художнього мислення. На початку XX ст. ідеї західноєвропейського естетизму не були новаторськими для японців, оскільки естетизм як метод пізнання світу був

невід'ємною частиною їхньої традиційної культури, а культ краси, за словами російського дослідника В.М. Гришина, завжди становив «опорну конструкцію японської «картини світу»» [37]. І хоча на різних етапах культурно-історичного розвитку японського суспільства цінувалися різні аспекти краси, вона становила першочергову цінність для японських мислителів, поетів і письменників усіх часів. Про це свідчить виникнення та еволюція різноманітних естетичних категорій: *макото* (真 – правдивість, щиросердість), *моно-но аваре* (物の哀れ – чарівний смуток речей, сумна чарівність речей), *юґен* (幽玄 – таємна краса, незбагнена привабливість), *сабі* (寂び – самотність, витончена чарівність), *вабі* (侘び – почуття смутку, що породжується розумінням недовговічності людського життя в одвічному світі), *юбі* (優美 – краса вишуканості), – які знайшли своє відображення в японській літературі. У зв'язку з цим японський естетизм як літературна течія мав синтетичний характер, поєднуючи у собі елементи західноєвропейського естетизму, імпресіонізму та символізму з японськими художніми традиціями.

Перший твір «Татуювання» (1910), в центрі якого був відмінний від попередніх естетичних ідеалів образ «нової» звабливої та жорстокої жінки, викликав зацікавлення в літературному середовищі. Звернення письменника до модерних ідей Заходу, на думку І.Л. Львової, мало на меті приголомшити тогочасне японське суспільство [86, с.11]. Однак не можна стверджувати абсолютне новаторство Танідзакі, оскільки жіночі образи, що значно контрастують із традиційними, можна спостерігати і в творах інших японських письменників початку XX ст. (наприклад, у творах Арішіми Такео (1878–1923) «Жінка» (或る女 – *«Ару онна»*, 1911–1913) та Наґаї Кафу (1879–1959) «Політньому» (夏すがた – *«Нацу суґата»*, 1915) і «Суперниці» (腕くらべ – *«Удекурабе»*, 1916–1917)). Тобто варіації образу «нової» японської жінки стали логічним наслідком доби урбанізації та вестернізації, що внесла свої корективи у життя японського суспільства початку XX ст. і супроводжувалася протестом проти традиційного устрою життя.

На ранньому етапі творчості Танідзакі можна говорити про його вишукану мову та витонченість художнього стилю. У центрі творів цього періоду – краса, що тісно пов'язана з насиллям і болем, а увиразнюється вона в образі жорсткої красуні з садистськими нахилами (наприклад, неповнолітня катівниця Міцуко з оповідання «Дітлахи» (1911) тощо). Біль, який приносить служіння такій красі, є саме тим, що шукає чоловік – споглядач жіночої вроди. В оповіданні «Джьотаро» (1914) Танідзакі стверджує вустами головного героя, розпутного гедоніста, що краса завжди має рацію, і лише та краса заслуговує на увагу, яка швидше поєднується зі злом, ніж із добром [145, с.110]. Поряд із владною жінкою постає безхарактерний чоловік, який заради задоволення своїх фізіологічних потреб і збочених бажань згоден перетворитися на раба. Цей образ зустрічається не тільки в ранніх, але й у «традиційних» і пізніх творах, що дозволяє говорити про його статичність в образотворчій системі письменника. Прототипами образів емансипованої жінки і фемінізованого чоловіка, як свідчать записи із мемуарної прози Танідзакі (*«Йошьо джідай»*, 1957 та ін.), були його батьки. З іншого боку, такі образи були обумовлені реаліями життя урбанізованого японського суспільства початку XX ст., в якому популяризувалося рівноправ'я жінок і чоловіків.

Іншими словами, ранньому періоду творчості Танідзакі властиве новаторське звучання, яке стало можливим завдяки впливові на автора західноєвропейської культури і літератури кінця XIX – початку XX ст. Серед визначальних рис його ранніх творів – концепції демонічної краси та влади, нові яскраві образи – деспотичної красуні та чоловіка-мазохіста, еротизм, садомазохізм і фетишизм як наскрізні художні мотиви.

Переїзд до регіону Кансай і зближення з традиційною культурою та класичною літературою Японії знаменують другий, «*традиційний»*, або *зрілий*, період творчості Танідзакі Джюн'ічіро, який було розпочато романом «Любов бовдура» (1925). Деякі дослідники (наприклад, Л.Г. Голлі [167], Т.П. Григор'єва [43], Г.Б. Петерсен [192]) вважають, що суттєва зміна в художньо-естетичній свідомості письменника відбулася дещо пізніше, а саме з публікацією повісті

«Про смаки не сперечаються» (1928–1929). Наприклад, Л.Г. Голлі зазначає, що до початку роботи над цим твором «Танідзакі сприйняв усі форми та техніки урбаністичної, масової модерності з ентузіазмом, невластивим жодному учасникові тогочасного літературного життя Японії» [167, с.372-373]. Однак за своїми змістовими (тема співіснування прозахідного та прояпонського типів світогляду в межах японської соціокультурної дійсності першої половини XX ст.) та формальними (звернення до середньої прози, реалістичний опис сучасного авторові життя) ознаками роман «Любов бовдура» пропонується вважати першим твором «традиційного» періоду творчості Танідзакі. У цьому романі, а також у повісті «Про смаки не сперечаються» (1929) легко простежити зміну вподобань і художньо-естетичної позиції письменника. Так, у першому творі головний герой Джьоджі захоплюється Заходом і його культурою, намагаючись пристосувати своє життя до європейського зразка, а в останньому – головного героя Канаме більше приваблює японський стиль життя. Тобто у цих творах відображується еволюція світоглядної та творчої позицій Танідзакі.

На початку 30-х рр. XX ст. письменник створює свої найкращі твори, які вважаються шедеврами японської класики, а саме: «Ліани Йошіно», «Розповідь сліпого», «Ашікарі», «Історія Шюнкін», есе «Хвала тіні», автобіографічний щоденник «Думи про Токіо» та ін. У цих та інших творах Танідзакі вдається до докладного зображення як внутрішнього, так і зовнішнього світу жінок, тоді як чоловіки залишаються майже не змальованими, передається лише гамма їхніх почуттів і настроїв. Стиль цього періоду сповнений алюзій і ремінісценцій, поєднує в собі елементи японської літератури минулих епох. Звичайно, такі переходи автор міг дозволити собі завдяки глибокому знанню японської класики. Йому вдавалося легко передавати атмосферу *моноґатарі* (物語) – сюжетної японськомовної прози доби Хейан (IX – XIII ст.), військових повістей XIII – XV ст. *ґункі* (軍記), вистав національного драматичного театру *Но* (能) і театру танцю та співу *кабукі* (歌舞伎), розважальної прози доби Едо (XVII – XIX ст.) [43, с.3-4].

Отже, «традиційному» етапові творчості естета притаманні такі риси, як відмова від західного впливу, переосмислення японської культурної та художньої традицій, наявність концепції традиційної краси, тема «діалогу» та «конфлікту» західної та східної культур.

Післявоєнні роки принесли Танідзакі славу та визнання завдяки витонченому естетизмові його творів і відтворенню національної краси. Однак твори, що належать до *пізнього* періоду творчості письменника, дещо відрізняються від зрілих творів. Романи «Ключ» (1956) і «Щоденник божевільного старця» (1961) сповнені еротики та заглибленості у світ збочених бажань героїв. У них Танідзакі порушує й глибші проблеми, а саме: відчуженості та самотності, зради, самовичерпності подружнього життя, непримиренності світу внутрішніх бажань із дійсністю, стосунків дітей і батьків тощо. Обидва твори написані у найкращих традиціях жанру щоденникової прози *ніккі*, який допомагає глибше розкрити внутрішній світ персонажів, наблизити їх один до одного та реалізувати їхні бажання за допомогою мови. Обидва твори були досить популярними, про що свідчать чотири екранізації роману «Ключ» у 1959, 1974, 1983 та 1997 рр., а також дві екранізації – 1962 та 1987 рр. – «Щоденника божевільного старця».

Тобто пізні твори письменника характеризуються глибоким психологізмом, надмірним еротизмом та грою фантазії, зміщенням акцентів на сучасну добу, використанням жанру щоденникової прози.

Таким чином, аналіз творчої біографії Танідзакі Джюн’ічіро дає змогу говорити про кілька вирішальних впливів на становлення й еволюцію його художньо-естетичної свідомості. По-перше, значний вплив на формування творчої особистості майбутнього письменника та визначення його життєвих і певним чином мистецьких орієнтирів справила родина. Саме вона заклала зерня любові до всього прекрасного, зокрема, традиційного мистецтва Японії. З неї він узяв прототипи для двох наскрізних образів своєї творчості: батько та матір є уособленнями образів мазохічного чоловіка та владної жінки. По-друге, відкриття західного світу, його культури та літератури допомогло письменникові-

початківцю зорієнтуватись у бурхливому житті японського суспільства початку XX ст., яке переходило на новий етап свого культурно-історичного розвитку. Вплив західноєвропейської літератури кінця XIX – початку XX ст. спрямував молодого Танідзакі в напрямку естетизму та модерну, а також допоміг уникнути натуралістичних експериментів. Свіжим звучанням своїх ранніх творів, неординарними образами й актуальним світовідчуттям письменник завдячує західноєвропейському модерну як ідейному та художньому стилю. По-третє, традиційне життя мешканців Кансаю та їхнє дбайливе ставлення до власних традицій і мистецтва змінило ставлення Танідзакі до японської культурної традиції та літературної класики, наслідком чого став «традиційний», або зрілий, період творчості, під час якого було написано наймайстерніші художні твори, що увійшли до золотого фонду японської літератури. Усі ці впливи позначилися на його творчості, для якої у цілому характерне активне експериментування на змістовому та формальному рівнях, художньо-естетичні пошуки та модерно-традиційна спрямованість.

2.2. Ґенеза та ідейно-художні засади японського естетизму

У «Вступі до досліджень сучасної естетичної літератури» (1990) японський літературознавець Одзава Ясухіро пропонує два терміни на позначення естетизму: 唯美主義 (*юібішюгі*) і 耽美主義 (*тамбішюгі*) [238]. Суттєва різниця між цими поняттями, на думку дослідника, полягає у тому, що *юібішюгі* – це естетизм як продовження романтичного літературного напряму, основними рисами якого є возвеличення краси як найвищої цінності в житті та мистецтві, тяжіння до витонченого світосприйняття, аристократизм духу тощо; а *тамбішюгі* – естетизм з декадентськими настроями, у межах якого краса набуває демонічно-фатальної інтерпретації. Японський дослідник зазначає, що «романтичний» естетизм був характерним для європейської культури кінця XIX ст. у контексті протистояння утилітаризмові та домінування концепції «мистецтва для мистецтва», а *тамбішюгі* був притаманний саме японській культурі й яскраво проявився у

творчості таких майстрів цієї течії, як Танідзакі Джюн'ічіро та Наґаї Кафу [238, с.13-14].

Японський естетизм *тамбішюґі*, або естетична школа *тамбіха* (耽美派), як художня течія та ідейна позиція групи письменників і поетів кінця доби Мейджі (1868–1912) і початку доби Тайшьо (1912–1926) бере свій початок із західноєвропейського естетизму – елітарної тенденції в художній літературі, образотворчому та декоративному мистецтві, інтер'єрі дизайну середини XIX – початку XX ст., яка характеризувалася домінуванням естетичних цінностей над етичними та суспільними проблемами [82, с.348]. В основі естетизму лежала концепція «мистецтва для мистецтва», або *l'art pour l'art*, за якою мистецтво позбавлялося своїх моралізаторських, дидактичних, функціональних та інших обмежень і визнавалося самоцінним явищем. В Європі це гасло вперше у 1804 р. проголосив французько-швейцарський письменник Бенжамен Констан (1767–1830), а офіційно опублікували його у Франції в 1833 р. Концепція «чистого мистецтва» набула поширення серед багатьох французьких письменників, наприклад, мадам де Сталь (1766–1817), Віктора Кузена (1792–1867), Теофіля Готьє (1811–1872), Шарля Бодлера (1821–1867), Жюля де Гонкура (1830–1870) та поетів-парнасців.

У 60-х рр. XIX ст. естетичні настрої, закладені у гаслі «мистецтво для мистецтва», потрапили з Франції до Англії з працями Фредеріка Лейтона (1830–1896), Алджернона Суінберна (1837–1909) та Джеймса Уілстера (1834–1903). В Англії естетизм сформувався в окрему художню течію, продовживши традиції романтизму та виступивши реакцією на вікторіанську епоху (1837–1901) з чітко окресленими декадентськими настроями. У створенні ідеологічної платформи англійського естетизму важлива роль належала Волтеру Пейтеру (Патеру) (1839–1894) – викладачу Оксфордського університету. Саме його роботи, опубліковані в 1867–1868 рр., вплинули на англійських письменників-декадентів. У «Нарисах із історії Ренесансу» (1873) В. Пейтер закликав жити заради краси, цінувати мистецтво в чистому вигляді, захоплюватися витонченим і прекрасним, визнати відсутність об'єктивних критеріїв у мистецтві. Найяскравішими представниками

цієї течії в Англії стали Оскар Уайльд (1854–1900), Алджернон Суінберн, Джеймс Макніл Уілстер та Данте Габріель Россетті (1828–1882).

Європейські естети вважали, що мистецтво має існувати винятково для того, щоб приносити насолоду не тільки його споглядачам, але й самим творцям. Представники цієї течії відчували потребу в постійній насолоді та задоволенні високих естетичних потреб, тому створили культ краси та проголосили, що саме Життя повинне копіювати Мистецтво, а не навпаки. У їхньому розумінні природа виступала занадто грубим матеріалом для творчості. Вони не визнавали практичного застосування мистецтва, але й одночасно виступали проти чуттєвої та еротичної основи творчості та сприйняття мистецьких витворів. Таке заперечення утилітарної необхідності та чуттєво-еротичної обґрунтованості у процесі творення та сприйняття зробили логічним інтуїтивне споглядання мистецтва, позбавлене будь-яких змістів і контекстів, посилений символізм і насичену чуттєвість. Усі форми (правильні, чіткі чи випадкові, змиті) набували вищого сенсу, у контексті чого форма та зміст втрачали свою першочергову цінність, а найважливішим ставав споглядач витворів мистецтва, його сприйняття та інтуїтивні відчуття. Саме естетизм став передвісником модернізму в Європі, що, зокрема, проявилось у заклику до заперечення всього поверхового, заангажованого та традиційного в мистецтві та художній творчості [82, с.348]. Так, В. Пейтер вбачав цінність художнього твору в його формальній досконалості та віртуозності виконання, що перегукується з модерністською тенденцію переважання форми над змістом [82, с.348].

Активний культурний обмін із Заходом посприяв проникненню ідей західноєвропейського естетизму в літературу та мистецтво Японії на початку XX ст. Велике значення для становлення японської естетичної школи *тамбіха*, що проіснувала з 1908 р. до середини 1910-х рр., мали праці англійського поета-містика Вільяма Блейка (1757–1827), основоположника теорії трансценденталізму Ральфа Волдо Емерсона (1803–1882), прерафаелітів (1848–1853), які протестували проти академічних традицій і сліпого наслідування класичних зразків, головного ідеолога естетизму В. Пейтера, представника англійського естетизму та модерну

Обрі Вінсента Бердслі (1872–1898), французького художника-символіста Гюстава Моро (1826–1898) й англійського письменника О. Уайльда тощо. Відчуваючи гостру потребу в оновленні власної літератури та створенні нових ідеалів доби, поети Кітахара Хакушю (1885–1942), Хаґівара Сакутаро (1886–1942), Кіношіта Мокутаро (1885–1945) та Хінацу Коносуке (1890–1971), письменники Сато Харуо (1892–1964), Наґаї Кафу і Танідзакі Джюн'ічіро, а також художники Такехіса Юмеджі (1884–1934), Аокі Шіґеру (1882–1911), Танака Кьокічі (1892–1915) та Фуджіморі Шідзуо (1891–1943) започаткували естетичний рух, який вони вважали початком дійсно сучасного періоду в Японії. Так, у 1908–1909 рр. було створено два осередки естетичного напряму в Японії: журнали «Плеяда» (スバル – *«Субару»*) і «Товариство Пана» (パンの会 – *«Пан но кай»*). Твори естетів також часто друкувалися на сторінках журналу «Література Міта» (三田文學 – *«Міта бунґаку»*), заснованого у 1910 р. У виданні «Плеяда», що тиражувалося в 1909–1913 рр., публікувалися письменники романтичного спрямування, серед яких Морі Оґай (1862–1922), Уеда Бін (1874–1916), Йосано Теккан (1873–1935) та Йосано Акіко (1878–1942), а також поети Кітахара Хакушю, Кіношіта Мокутаро та Йошіі Ісаму (1886–1960), які не захоплювались «оптимістичним» романтизмом. Саме останні рухалися шляхом західного «готичного» романтизму [185], вивчаючи обрії гротеску, сенсуалізму й екзотизму. У цей час до діячів журналу долучилися Наґаї Кафу і Такамура Котаро (1883–1956), які щойно повернулися з-за кордону, а також художники Іші Хакутей (1882–1958) та Ямамото Тей (1850–1906).

З іншого боку, до журналу «Товариство Пана» входили молоді члени *тамбіха*, а саме: Кіношіта Мокутаро, Кітахара Хокушю, Йошіі Ісаму, Танідзакі Джюн'ічіро та Іші Хакутей. Назву журналу, що містила, як зазначає російський дослідник О.А. Долін, «натяк на діонісійську, оргіастичну природу товариства поетів і художників» [46], запропонував Кіношіта Мокутаро. Юнаком він читав німецькі книги з мистецтва та знав про існування однойменного товариства в Берліні наприкінці XIX ст. Витончена міфологічність назви сподобалася поету, який, по суті, і став основним ініціатором заснування товариства. Крім того, для

традиційної японської культури сприйняття мистецтва в діонісійському ключі було новаторським: тривалий час японці керувались у мистецтві методом природності, а головним правилом вважали не порушувати природної гармонії речей [36].

«Товариство Пана» почало свою роботу з грудня 1908 р., коли вищезазначені поети та інші літератори стали влаштовувати невеличкі збори у кав'ярнях Токіо. О.А. Долін наводить спогади Кіношіта Мокутаро про перші дні існування товариства: «У той час ми з задоволенням читали теоретичні та історичні роботи з імпресіонізму. З іншого боку, перебуваючи під враженням від перекладів Уеди Бін ми мріяли про життя паризьких художників і поетів, намагались у всьому їх наслідувати. Через гравюри *укійо-е* ми також усім серцем відчули привабливість художнього смаку епохи Едо. Так, зрештою «Товариство Пана» стало результатом романтичних поривань, в яких чужинний ліричний тон і колорит сприймалися крізь ліричний тон і колорит, через естетичне світовідчуття доби Едо» [46]. У цих спогадах Кіношіта Мокутаро окреслив основну художньо-естетичну позицію естетів: їх вабила неосягнена культура далекого Заходу й яскрава, гедоністична та колоритна естетика доби Едо (1603–1868). Переосмислення надбань едоської культури мало досить цікаву історію: популярні за часів Едо гравюри *укійо-е* (浮世絵 – досл. «картини плинного світу») наприкінці XIX ст. потрапили в Європу, де справили небувалий вплив на імпресіоністів. Потім твори європейських імпресіоністів, позначені таким «орієнтальним» впливом, потрапили в Японію та викликали в японців нагальну потребу переоцінити едоську мистецьку традицію [46].

У 1909 р. «Товариство Пана» стало доволі популярним серед літературних кіл і вважалося наймоднішим «салоном». Ведучи богемне життя на кшталт паризьких імпресіоністів у ресторанах та кав'ярнях різних кварталів Токіо, захоплюючись культурою та шедеврами європейського мистецтва кінця XIX – початку XX ст., японські естети пропагували та возвеличували гедоністичні цінності, захоплювалися токійськими пейзажами та заокеанськими краєвидами, комбінували західні ідеї з едоськими художніми традиціями, експериментували

на рівні мови та стилю. Японські поети-естети зробили великий внесок у розвиток японської поезії XX ст., насичуючи сучасний вірш *кіндайші* (近代詩) новим звучанням і новаторською образністю.

Переїхавши у новий район Токіо Ніхонбаші у 1910 р., «Товариство Пана» ще недовго бавилось із естетизмом, оскільки на нього звернула увагу влада. Почалися переслідування естетів як осіб, що загрожують суспільній моралі, не припинялись активні репресії поетів і художників. Тому до 1912 р. однодумці майже перестали підтримувати колишню діяльність, і з початком доби Тайшьо «Товариство» офіційно припинило своє існування. Попри це, дехто з колишніх естетів залишився вірним ідеям і художнім принципам *тамбіха*.

Поезія естетизму була представлена творчістю Кітахари Хакушю, Хаґівари Сакутаро, Кіношіта Мокутаро та Хінацу Коносуке. **Кітахара Хакушю** (1885–1942, псевдонім Кітахари Рюкічі), якого вважають одним із найпопулярніших сучасних поетів Японії, творив у жанрі *танка* (短歌 – коротка пісня). Його літературна діяльність була особливо активною вже після розпаду «Товариства Пана» у добу Тайшьо та Шьова (1926–1989). Вступивши до університету Васеда на відділення англійської літератури, він зацікавився поезією японського реаліста Шімадзакі Тосона (1872–1943), особливо його «Збіркою молодих трав» (若菜集 – *«Ваканашю»*, 1897), написаною у жанрі *шінтайші* (新体詩 – досл. «вірш нової форми»). Не закінчивши університету, в 1904 р. Кітахара переїхав до Токіо та почав подавати свої вірші до різних літературних журналів. Уже в 1906 р. він приєднався до «Товариства нової поезії» (新詩社 – *«Шіншішя»*) за запрошенням поета та критика Йосано Теккана (1873–1935), а також публікувався в журналі товариства «Вранішня зоря» (明星 – *«Мьоджьо»*). Завдяки цьому до Кітахари прийшла слава як до поета-початківця. Внаслідок розширення контактів у літературних колах поет став співзасновником «Товариства Пана», а у 1909 р. – одним із співзасновників літературного журналу «Плеяда», де опублікував свою першу збірку віршів «Єретик» (邪宗門 – *«Джяшюмон»*). Збірка отримала високу оцінку критиків за свою насичену образність та інноваційну структуру як вихідна

точка для розвитку новітньої японської поезії. Після неї була ще одна не менш популярна збірка «Спогади» (思い出 – *«Омоіде»*, 1912), в якій поет відтворив свої дитячі спомини про світ. Вірші обох збірок ліричні, чуттєві та емоційні, вони не містять філософських роздумів або згадок про політику. У 1912 р. Кітахара потрапив за ґрати через адюльтер. Арешт справив значний релігійний вплив на його подальше світосприйняття, що віддзеркалилось в антологіях «Збірка перлів» (真珠抄 – *«Шінджюшьо»*, 1914) та «Платинова дзиґа» (白金の独楽 – *«Хаккін но кома»*, 1915). Збірки містили однорядкові поеми у вигляді буддійських молитов, у чому, на думку поета, реалізувалася «східна простота» – концепція, запозичена з дзен-буддизму.

Крім того, Кітахара прославився своїми дитячими віршами після приєднання у 1918 р. до журналу «Червоний птах» (赤い鳥 – *«Акаі торі»*). Повернувшись знову до Токіо у 1926 р., Кітахара продовжив експериментувати зі стилем, звертаючись до класичної японської літератури, наприклад, «Записів давніх діянь» (古事記 – *«Коджікі»*). Наслідком такого експериментування стала збірка «Море та хмари» (海豹と雲 – *«Кайхьо то кумо»*, 1929). У 1935 р. він заснував поетичний журнал «Тама» (たま), здобувши славу ініціатора четвертої хвилі символістського руху в Японії. Впродовж усього життя Кітахара продовжував подорожувати і творити, навіть втративши зір у літньому віці. У 1942 р. він помер від діабету. У цілому поет опублікував приблизно 200 книжок, а також був редактором поетичного журналу «Земне паломництво» (地上巡礼 – *«Чіджьо джюнрей»*), який допоміг багатьом поетам розкрити свій творчий потенціал, серед них і Хаґівері Сакутаро.

Хаґівара Сакутаро (1886–1942) був поетом, який 39 років провів у провінційному містечку Маебаші префектури Ґумма та заявляв про нелюбов до провінційного життя, натомість прагнучи опинитися в натовпі великого міста. Його натхненницею стала Йосано Акіко (1878–1942) зі своєю палкою лірикою. Ще юнаком він публікувався в журналах «Книгосховище», «Шінсей» і «Вранішня зоря». У 1913 р. Хаґівара опублікував свої перші вірші під патронажем Кітахари

Хакушю. У 1915 р. поет вчинив спробу самогубства через погане здоров'я та алкоголізм, проте вже наступного року відновив діяльність у літературних колах і став співзасновником журналу «Почуття» (感情 – *«Канджьо»*), метою якого була популяризація нового стилю японської поезії. Саме в цьому стилі, що протистояв традиційній поезії, і творив Хаґівара. У 1917 р. вийшла його збірка «Виючи на місяць» (月に吠える – *«Цукі ні хоеру»*), сповнена песимізму та відчаю відповідно до західноєвропейської концепції екзистенційного неспокою. У 1923 р. було надруковано його друге зібрання творів «Синій кіт» (青猫 – *«Аонеко»*), в якому поєднано буддійські та нігілістичні мотиви. Останньою важливою поетичною антологією Хаґівари став «Льодяний острів» (氷島 – *«Хьото»,* 1934), де він відмовився від віршів вільної форми та розмовної мови, повернувшись до більш традиційної віршованої форми з реалістичним наповненням. Більшість поезій цієї збірки автобіографічні з нотками відчаю та самоти. У його творчості помітний вплив Е.А. По, Ш. Бодлера, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше. Поетична мова Хаґівари чуттєва з сюрреалістичними образами, що часто підкреслюють відчуженість і загострену чуттєвість ізольованого від усього світу юнака. Своє головне завдання Хаґівара вбачав у прямому самовираженні, що споріднювало його з японськими натуралістами. Основна увага поета була звернена на власний внутрішній світ, на особисті переживання та почуття.

Кіношіта Мокутаро (1885–1945, псевдонім Оти Масао) був не тільки поетом, але й драматургом, істориком мистецтва, літературним критиком і ліцензованим лікарем, який спеціалізувався на дерматології. Він переїхав до Токіо у віці 13 років з метою вивчити німецьку мову; у 1906 р. вступив до Медичної школи Токійського Імператорського університету, обравши медицину за професію. У 1907 р. після зустрічі з Йосано Текканом був запрошений долучитися до журналу «Вранішня зоря», де мав змогу публікувати свої переклади західних творів і власні оригінальні праці. У 1908 р. Кіношіта став ініціатором заснування «Товариства Пана», а у 1909 р. – співорганізатором журналу «Плеяда». Зустріч із Морі Оґай (1862–1922) допомогла визначитися Кіношіта з майбутньою професією:

попри пораду Оґай сконцентруватися або на літературі, або на медицині, Кіношіта обрав і те, й інше. У той час він зацікавився історією японського християнства, якому письменник присвятив п'єсу під назвою «Християнська історія» (切支丹物 – *«Курістіан моно»*). З 1916 р. почались активні подорожі в житті Кіношіта: у 1916 р. він став професором дерматології в Південному Маньчжурському медичному університеті, у 1920 р. вирушив на навчання до Сорбонни та Леона, де залишився до 1924 р., відвідав Бангкок, Шанхай, Нанкін тощо. Звісно, ці подорожі стали можливими завдяки медичній професії, однак вони допомогли Кіношіта розширити його світогляд, вивчити французьку мову, долучитися до світу наукової та художньої думки Європи. Його найважливіші літературні праці представлені творами «Смерть юнака» (少年の死 – *«Шьонен но ші»*, 1915), «Спогади про зібрання «Товариства Пана»» (パンの会の回想 – *«Пан но кай но кайсо»*, 1926), «Суканпо» (すかんぽ, 1945), «Палітурка» (本の装釘 – *«Хон но сотей»*, 1942) тощо. На початку літературної кар'єри письменника позначився вплив західноєвропейської й едоської культур, який потім змінило захоплення християнством, французькою літературою й європейською етикою, що базувалася на ідеях про свободу думки та індивідуалізм.

Хінацу Коносуке (1890–1971, псевдонім Хіґучі Куніо) став відомим завдяки своїй романтичній і готичній поезії за зразком англійського «готичного» романтизму. Виходець із префектури Наґано, Хінацу закінчив університет Васеда, в якому пізніше зайняв посаду професора англійської літератури. Значний вплив на нього справили роботи О. Уайльда та Е.А. По. У 1915 р. він заснував журнал «Поети» (詩人 – *«Шіджін»*). У 1917 р. опублікував свою першу поетичну антологію «Ода новому життю» (転身の頌 – *«Теншін но шьо»*) у дусі європейського «готичного» романтизму з елементами насиченого символізму. Його критичне дослідження «Історія поезії часів Мейджі і Тайшьо» (明治大正詩史 – *«Мейджі Тайшьо ші ші»*, 1929) стала першою офіційною історією сучасної японської поезії.

Сато Харуо (1892–1964) вважають не тільки естетом, але й представником модерністської літератури Японії. Він був драматургом, поетом, письменником і критиком, чия творчість характеризується витонченим поетичним баченням і романтичною уявою. Сато народився в м. Шінґу префектури Вакаяма. Після закінчення школи переїхав до Токіо, де активно зайнявся поезією та почав перекладати твори поета-романтика Генріха Гейне (1797–1856). Не закінчивши університету Кейо, Сато долучився до літературних кіл і розпочав кар'єру письменника. Увагу читацької аудиторії привернуло його оповідання «Будиночок для спанієля» (スペイン犬の家 – *«Супейн іну но іе»,* 1917), написане у фантастичному ключі. Історія про кумедного собаку була сповнена фантазії та екзотичних подробиць. Перша самостійна збірка поезій Сато вийшла в 1921 р. під назвою «Поеми невинності» (純情詩集 – *«Джюнджьо шішю»*) і була навіяна любовними переживаннями поета у зв'язку зі стосунками, що зав'язалися між ним і дружиною Танідзакі Джюн'ічіро – Чійо. До збірки увійшла любовна та громадянська лірика поета з елементами критики суспільного устрою Японії початку XX ст. Темі стосунків між поетом, Чійо і Танідзакі також присвячено роман «Ці три речі» (この三つのもの – *«Коно міцу но моно»,* 1925–1926), написаний у жанрі *ватакуші-шьосецу*. У ліро-епічному жанрі написано твори «Меланхолія в сільській місцевості» (田園の湯鬱 – «*Ден'ен но юуцу*», 1919) та «Меланхолія в місті» (都会の湯鬱 – *«Токай но юуцу»,* 1922), відзначені ліричною тональністю і темою пошуку власного місця у світі. Свою художню позицію та погляд на природу прекрасного як мінливого явища Сато виклав у «Теорії красних мистецтв» (「風流」論 – *«Фурюрон»*, 1924). Крім того, його цікавив світ ірреального (наприклад, ірреальну атмосферу відтворено в оповіданні «Окіну та її брати» (お絹とその兄弟 – *«Окіну то соно кьодай»,* 1918)), фантастичного (як в оповіданні-утопії «Бездарні записки» (のん・しゃらん記録 – *«Нон-шяран кіроку»,* 1929)) та підсвідомого (у романі «Відродження» (更生記 – *«Косейкі»,* 1930) головна героїня лікує істерію за допомогою психоаналізу З. Фройда).

Вагому роль у становленні *тамбіха* відіграв **Наґаї Кафу** (1879–1959,

псевдонім Наґаї Сокічі) – кумир японської молоді початку XX ст. Він народився у Токіо в заможній родині державного службовця Наґаї Кюітаро та доньки відомого конфуціанського вченого Вашідзу Кідо. Родина письменника належала до колись славного самурайського роду, вихідці з якого займали високі посади в японській бюрократичній системі. Батько та дід Кафу були великими знавцями китайської літературної класики, а тому в 1897 р. юнак вступив до училища (пізніше – Токійський інститут іноземних мов), щоб за бажанням батька вивчати китайську грамоту. Проте не надто зацікавлений шкільними заняттями, Кафу поринув у дивовижний світ японської середньовічної літератури доби Едо. У той час він захопився творами Таменаґи Шюнсуй (1790–1844) – визнаного майстра повістей про почуття та пристрасті *нінджьобон* (人情本), дія яких зазвичай розгорталась у розважальних кварталах міста. Навчання у відомого на той час письменника Хіроцу Рюро (1861–1928) – майстра у царині драматичних п'єс і оповідань про життя міських низів, а також любов до розважальної японської літератури не знайшли підтримки в родині Кафу. Попри очікування близьких юнак почав писати оповідання під керівництвом свого наставника, наслідуючи традиційні середньовічні сюжети – про нерівне і нещасливе кохання гейші та багатія, зваблення цнотливих дівчат заможними юнаками, життя розважальних кварталів тощо. Першим своїм довершеним твором Наґаї Кафу вважав оповідання «Кошик квітів» (花籠 – *«Ханакаґо»*, 1899), який одержав премію на конкурсі, влаштованому газетними видавництвами. Одночасно письменник зацікавився мистецтвом усної комічної розповіді *ракуґо* (落語), яке вважалося занадто простонародним художнім жанром для заможних бюрократів. *Ракуґо* змінило інше мистецьке захоплення – театр *кабукі* (歌舞伎) та навчання у Фукучі Очі (1841–1906) – драматурга та режисера головного токійського театру кабукі *Кабукі-дза* (歌舞伎座). Фукучі Очі, який багато подорожував Європою та добре знав європейський театр, познайомив Кафу з популярними на той час творами Е. Золя (1840–1902), а у 1901 р. допоміг юнакові влаштуватися кореспондентом у «Газету Ямато» (やまと新聞 – *«Ямато шімбун»*), де той отримав змогу друкувати

скандальні репортажі та романи з продовженням. Однією з таких спроб став «Новий сливовий календар кохання», написаний на зразок «Сливового календаря кохання» (春色梅児誉美 – *«Шюншьоку умеґойомі»*) Таменаґи Шюнсуй. Завдяки річному досвіду роботи в «Ямато шімбун» Кафу познайомився з видатними *ґесакушя,* або розповідачами міської літератури часів Едо. Такі знайомства ще більше посилили його зацікавлення культурою та художньою традицією доби Едо.

Тоді ж прозаїк відкрив для себе західний світ, до якого мала змогу долучитись японська молодь завдяки перекладам західноєвропейської літератури. Твори Е. Золя спонукали Кафу вивчити французьку мову та серйозно зайнятися письменством. Уже в 1902–1903 рр. вийшли його оповідання «Честолюбність» (野心 – *«Яшін»*), «Пекельні квіти» (地獄の花 – *«Джіґоку но хана»*) та «Жінка мрії» (夢の女 – *«Юме но онна»*), відзначені впливом французького натуралізму. У той же час Кафу займався перекладами та адаптацією творів із західноєвропейських літератур, відвідував літературний гурток «Зустрічі в четвер», організовані дитячим письменником Івая Садзанамі (1870–1933), що сприяло розширенню його зв’язків у літературних колах і дало можливість більше друкуватися.

Намагаючись влаштувати майбутнє сина, батько Кафу відправив його на навчання до США. Там, як він вважав, син зможе отримати гарну освіту у сфері комерції та, повернувшись додому, забезпечити собі гідне життя. Проте наміри батька суперечили бажанням самого Кафу, який вступив в один із Чиказьких коледжів на відділення французької мови та філософії. У 1905 р. завдяки родинним зв’язкам його влаштували працювати в японській місії, що розташовувалась у Вашингтоні. Американська дійсність того часу не зовсім цікавила юнака, швидше, він прагнув потрапити до Франції та почати власне життя відповідно до своїх, а не батькових бажань. Тому, щойно випала нагода поїхати до Франції, Кафу, довго не замислюючись про майбутні перспективи, які він втрачав в Америці, вирушив у 1907 р. до Леона. Там він встиг прожити вісім місяців і попрацювати в одному з відділень японського банку завдяки батьковій протекції. Потім переїхав до Парижа, в якому провів три насичені місяці.

Закордонні «поневіряння» письменника знайшли своє художнє відображення в «Оповіданнях про Америку» (あめりか物語 – *«Амеріка моноґатарі»*, 1908) та «Французькому щоденникові» (ふらんす日記 – *«Фурансу ніккі»*), який послужив вихідним матеріалом для збірки «Французькі оповідання» (ふらんす物語 – *«Фурансу моноґатарі»*, 1909). У 1909 р. у світ вийшли «Нотатки щойно прибулого на батьківщину» (新帰朝者日記 – *«Шінкічьошя ніккі»*), в яких автор висловлює своє критичне ставлення до тогочасної японської дійсності, розчарування її вульгарністю та поверховістю західної культури, що активно насаджувалась у той час у країні. Критика японської влади призвела до того, що цензура заборонила та вилучила одне з оповідань «Нотаток щойно прибулого на батьківщину».

1909–1910 рр. були відзначені активізацією літературних спроб письменника. У цей період були написані оповідання «Пісня Фукаґава» (深川の唄 – *«Фукаґава но ута»*), «Річка Суміда» (隅田川 – *«Суміда ґава»*), «Перерване сновидіння» (見果てぬ夢 – «*Міхатену юме»*) та «Насмішка» (冷笑 – *«Рейшьо»*). У 1910 р. завдяки підтримці видатного японського письменника та просвітника того часу Морі Оґай (1862–1922) і перекладача творів французьких символістів Уеди Бін (1874–1916) Кафу, який уже встиг прославитись у літературних колах своїми ранніми оповіданнями, був призначений професором французької мови та літератури в університеті Кейо. На цій посаді він брав активну участь у заснуванні журналу «Література Міта» (三田文學 – *«Міта бунґаку»*), який об’єднав під своїм крилом багатьох японських естетів. Намагаючись підтримати однодумців, Кафу виконував не тільки редакторські функції, але й допомагав багатьом письменникам і поетам-початківцям, друкуючи іноді не зовсім читабельні з позиції цензури твори. Такий патронаж призвів до вилучення кількох номерів журналу та викликав посилену увагу цензури до наповнення кожного випуску. Проте Кафу не полишив свого захоплення естетизмом, який насамперед вбачав в едоській, а не західній культурі. І також він активно продовжував відкривати та підтримувати нові таланти, одним із яких став Танідзакі Джюн’ічіро.

Важливою подією того часу, яка допомогла остаточно визначитися Кафу з його мистецькою позицією, став процес 1910 р. над соціалістами, нібито причетними до «справи про образу трону» (大逆事件 – *«Тайґяку джікен»*). Ця подія знайшла своє відображення у творі «Феєрверк» (花火 – *«Ханабі»*) і допомогла зрозуміти Кафу, що на відміну від Е. Золя, який був не лише письменником, але й вільним митцем, здатним протистояти владі, доля самого Кафу зводилася до письменства і тільки. Він відчув необхідність повністю відсторонитися від участі в суспільному житті та обрав образ «едоського денді» [145, с.89], життя якого було покликане служити мистецтву, а не суспільству і тим паче не провладній ідеології. Смерть батька в 1912 р. дала можливість письменникові розірвати стосунки з родиною, полишити викладання в університеті та повністю поринути у своє захоплення – літературу та гедоністичний спосіб життя. Основними творами цього періоду стали «Після чаю» (紅茶の後 – *«Кочя но ато»*, 1911), «Нічні історії з Шімбаші» (新橋夜話 – *«Шімбаші ява»*, 1912), «У півонієвому саду» (牡丹の客 – *«Ботан но кяку»*) та «Застуда» (風邪ごこち – *«Кадзеґокочі»*), позначені ностальгійними настроями туги за минулим та образами світу, що безповоротно зникає.

Діяльність Кафу на літературній ниві Японії 10-30-х рр. XX ст. була представлена не тільки художніми творами, але й низкою автобіографічних, літературно-критичних, літературно-теоретичних і перекладацьких праць, у яких знайшла своє відображення ідейно-естетична та художня позиція письменника, визначилися його ціннісні орієнтири, спрямовані на японську культурну традицію та літературу доби Едо, антинатуралістичні настрої та тенденція до заперечення сучасної дійсності як незрілої та вульгарної. Найвідомішими творами цього періоду стали «Верби та сакура» (柳と桜 – *«Янаґі то сакура»*, 1913), щоденник «Записки з Окубо» (大窪だより – *«Окубодайорі»*, 1913–1914), серія нарисів «Взуття для поганої погоди» (日和下駄 – *«Хійорі ґета»*, 1915), низка літературно-критичних статей на тему культури Едо та її традицій, які разом зі статтею про едоську поезію увійшли до збірки під назвою «Мистецтво Едо» (江戸芸術論 –

«Едо ґейджюцу рон», 1913–1918), збірка перекладів французької поезії та прози «Коралова антологія» (珊瑚集 – *«Санґошю»*, 1913), літературно-критична стаття «Французький натуралізм і реакція на нього» (フランスの自然主義と其の反動 – *«Фурансу но шідзеншюґі то соно хандо»*, 1915), присвячена жінкам нової доби повість «По-літньому» (夏すがた – *«Нацу суґата»*, 1915), збірка есе «Записки з Павільйону розбитого серця» (断腸亭日乗 – *«Данчьотей нічіджьо»*, 1918), романи «Суперниці» (腕くらべ – *«Удекурабе»*, 1916–1917), «Карликовий бамбук» (おかめ笹 – *«Окамедзаса»*, 1918) і «Тихий дощ» (雨瀟瀟 – *«Аме шьошьо»*), щоденник «Нариси з дивного будинку» (偏奇館漫録 – *«Хенкікан но манроку»*, 1920–1921), стаття з теорії літератури «Методи написання роману» (小説作法 – *«Шьосецу сахо»*, 1920), збірка «Різноманітні записки з Адзабу» (麻布雑記 – *«Адзабу дзаккі»*, 1924), серія автобіографічних нарисів із життя самого письменника та його улюбленого Токіо «Замальовки із Шітая» (下谷叢話 – *«Шітая шьова»*, 1926) тощо.

Залишаючись на марґінесі провідних літературних напрямів 20-30-х рр. XX ст., якими були модерністська та пролетарська літератури, Наґаї Кафу повертається у своїй повісті «У дощовий сезон» (つゆのあとさき – *«Цую но атосакі»*, 1931) до сучасності та зображає вади тогочасного японського суспільства, представницями якого виступають легковажні дівчата зі світу обслуговування (працівниці кав’ярень та ін.). У 30-х рр. він також написав такі не менш вагомі художні твори, як «Повість про залізне дерево» (榎物語 – *«Енокі моноґатарі»*, 1931), де йдеться про високі моральні переконання старого священнослужителя, який усе життя провів у веселих кварталах, насолоджуючись товариством красунь-гейш; «Квіти у затінку» (ひかげの花 – *«Хікаґе но хана»*, 1934) – про життя відступників, що живуть поза благополучним суспільством; елегійне автобіографічне оповідання «Зимова муха» (冬の蠅 – *«Фую но хае»*, 1935); повість «Дивна історія зі східного берега» (墨東綺譚 – *«Бокуто кідан»*, 1937), в якій Кафу звернувся до тем мінливості буття та ностальгії за минулим. У

цих творах відчувається, що автор переживає переломний момент: він не хоче і не може миритись із дійсністю, відчуває дедалі більше відчуження, тужить за чарівним і колоритним минулим, ігнорує мілітаристські реалії життя.

Пізня творчість Кафу припала на воєнні роки. У цей час були написані повісті «Злигодні долі» (うきしずみ – *«Укішідзумі»*, 1941) про жіноче життя на межі виживання, «Танцівниця» (踊子 – *«Одоріко»*, 1944) та «Непрохана розповідь» (問わず語り – *«Товадзу ґатарі»*, 1944–1945) – єдиний твір Кафу про війну та зміни, які вона принесла в життя японського суспільства. 1945 р. видався доволі напруженим для Кафу, коли він залишився без свого маєтку, який разом із десятьма тисячами томів його бібліотеки забрало полум'я війни. Потім ще кілька разів ставав жертвою пожеж, щоразу змушений рятувати свої рукописи власними силами. І тільки у 1957 р. в містечку Ічікава під Токіо письменник знову оселився у власному маєтку. Минула слава повернулася до нього вже після Другої світової війни, коли регулярно почали видаватися його праці, а самого Кафу нагородили орденом культури Японії та призначили у 1953 р. членом Японської академії мистецтв. Читацька аудиторія післявоєнної Японії з радістю прийняла твори вже літнього письменника, в яких вбачала пасивний супротив війні та мілітаристській владі. У цей час він продовжив писати твори, проте вже про тогочасну дійсність, про людей, які намагалися реабілітуватися після війни та повернутися до звичного життя. Останній твір Кафу датується 1958 р. Як зазначив історик і теоретик японської літератури Като Шюічі, Наґаї Кафу тримався поодаль японської влади та певною мірою японського суспільства, навмисно не долучаючись до його життя та критично ставлячись до дійсності. Він постійно шукав самореалізації та намагався жити відповідно до своїх переконань [172, с.180]. Наслідком такого свідомого усамітнення стали його неперевершені твори, що відродили японську культурну традицію, одночасно висвітлюючи вади сучасного письменникові японського суспільства.

Стислий огляд основних моментів творчого шляху поетів і письменників, які гуртувалися навколо «Товариства Пана», дає змогу зробити висновок про те, що японські естети не ставили перед собою високих цілей, наприклад, розробити

чіткі теоретичні засади своєї творчості. Швидше ці митці вбачали в естетизмові вихід із непривабливого становища, що склалось у тогочасній Японії, коли активно вестернізувалась її культура та самосвідомість нації, нав'язувались ідеали чужоземної (західної) цивілізації, відбувалися спроби скеровувати всі суспільні процеси в потрібному для влади руслі. Іншими словами, японський естетизм став своєрідною культурною реакцією на тотальну вестернізацію та модернізацію країни за часів Мейджі – Тайшьо. Нестабільність у японському суспільстві на початку XX ст. викликала ізоляцію митців та інтелігенції, що породила відчуття кризи, порятунок від якої японські естети вбачали у відриві мистецтва від моралі, відкритті горизонтів чуттєвості та переслідуванні гротеску як головного засобу художнього сприйняття. Початкове захоплення західноєвропейською культурою та літературою змінилося в їхній творчості критикою науково-технічного прогресу та західної цивілізації, а також поверненням до національних культурних і художніх традицій.

Школа *тамбіха* була межовим експериментом, який сполучив у собі риси декадансу та модерну, а її літературна платформа базувалася на досягненнях японського антинатуралізму, західноєвропейського естетизму та, на думку Н. Мізути-Ліппіт, «готичного» романтизму (від англ. dark romanticism), представлених у творах Ш. Бодлера й О. Уайльда [185, с.70]. Із західноєвропейськими естетами представників *тамбіха* споріднювали культ краси, сенсуалізм і посилений символізм, заперечення міметичності у мистецтві й утилітарного ставлення до нього. Так, свої концепції краси розробляли письменники Танідзакі Джюн'ічіро (наприклад, в оповіданні «Джьотаро», 1914), Наґаї Кафу (в збірці «Оповідання про Америку», 1908) та Сато Харуо (у праці «Теорія красних мистецтв», 1924). Глибоко чуттєвою та символічною є поезія Кіношіта Мокутаро (наприклад, вірші зі збірки «Післятрапезні пісні» (食後の唄 – «*Шьокуґо но ута*», 1919)), Кітахари Хакушю (збірка «Спогади», 1912) та Хінацу Коносуке («Виючи на місяць», 1917). Вплив західного «готичного» романтизму проявився у творчості японських естетів на рівні посиленого інтересу до проблем гротескного, ірраціонального, підсвідомого, потворного та фантастичного.

Завдяки гротескові представникам *тамбіха* вдалося реалізувати у своїх творах ідею про «темну» уяву, а зацікавленість проблемами зла, пороку та огидного в мистецтві сприяла поширенню серед них демонічних мотивів. Наприклад, дослідниця Н. Мізута-Ліппіт вказує на «дияволізм» Івано Хомея (1873–1920) і Танідзакі Джюн'ічіро. Крім того, як один із проектів японського антинатуралізму, школа *тамбіха* характеризувалась неприйняттям японського реалістично-натуралістичного методу, який набув значної популярності у 1900-х рр. Виступаючи проти міметичності у мистецтві, японські естети відстоювали своє право на свободу творчості та вільне застосування творчої уяви. Нерідко така позиція визрівала на основі початкового захоплення натуралізмом, як у випадку Наґаї Кафу, перші оповідання (наприклад, «Французькі оповідання», 1909) якого були написані під впливом творів французького натураліста Е. Золя.

Творчість японських естетів також вирізнялася ностальгією за минулою добою Едо, що знаменувала період самостійного розвитку японського мистецтва та літератури впродовж майже двохсотлітньої самоізоляції країни (1641–1853). Культура часів Едо характеризувалася створенням власного декадансу, якому були притаманні риси гротеску, жорстокості та еротизму. Загублена у часі та знецінена на тлі західного різнобарв'я, едоська культура була для естетів такою ж далекою та недосяжною, як і західна. Вона зберігала у собі чарівний світ почуттів, пристрастей і гедонізму, а тому стала для представників японської естетичної школи синонімом екзотизму. З іншого боку, повернення до едоських традицій було певним проявом есканізму – втечі від повсякденного життя та спроби створити вигаданий світ, в якому легше пережити непривабливі реалії повсякдення. Тобто повернення японських естетів до своїх традицій і витоків стало логічним результатом протистояння сучасній добі індустріалізації та прогресу. Тим не менш, прагнення рухатися вперед допомогло Танідзакі Джюн'ічіро, як і деяким іншим письменникам і поетам-естетам, відкрити нові горизонти естетичного світосприйняття, віднайти своє культурне коріння та відродити власну літературну та культурну традиції на всесвітньому рівні. Так, Н. Мізута-Ліппіт відзначає повернення Наґаї Кафу до доби Едо, Танідзакі

Джюн'ічіро – до культурної спадщини доби Хейан (794–1185), Хаґівари Сакутаро – до «містичного дому під назвою «Японія»» [185, с.77].

Отже, естетична школа *тамбіха*, виникнення та розвиток якої припав на початок XX ст., була одним із антинатуралістичних проектів новітньої літератури Японії. Впевнені в силі творчої уяви та фантазії, японські естети прагнули створити ідеальний художній світ, постійно експериментуючи на змістовому та формальному рівнях. Попри недовготривале співіснування естетів у межах «Товариства Пана», кожен із них обрав свій шлях творчого розвитку.

2.3. Генераційні відмінності у школі *тамбіха*: від декадентства Наґаї Кафу до модерну Танідзакі Джюн'ічіро

Наґаї Кафу і Танідзакі Джюн'ічіро були неповторними представниками *тамбіха*. Цих двох письменників об'єднували не тільки творчі, але й певні життєві настанови, оскільки їх пов'язували стосунки вчителя та учня. Проте це не означає, що Танідзакі, як учень, наслідував Кафу. Кафу відіграв важливу роль у становленні молодшого однодумця, допоміг йому ствердитись як письменнику та завоювати славу у тогочасних японських читачів, написавши схвальний відгук на твори молодого початківця. Захоплюючись творчістю та стилем життя Кафу, який на початку XX ст. став кумиром освіченої японської молоді, Танідзакі пройшов власний шлях, виробивши оригінальний художній стиль. Суттєва відмінність між цими двома представниками *тамбіха* полягала в орієнтації на різні мистецькі явища: Кафу – на декаданс, а Танідзакі – на модерн. Декадентство Кафу простежується в його творах на прикладі занепадницьких і ескапістських настроїв, невдоволеності японською дійсністю XX ст. та її критики, естетизму як творчого кредо, туги за «золотою» добою Едо. Ці риси яскраво проявилися на змістовому рівні його художніх творів, що підтверджують теми ностальгії за минулим у повістях «Річка Суміда» (1911) і «Дивна історія зі східного берега» (1937), негативні образи сучасних японок у романі «Суперниці» (1916–1917) і повісті «По-літньому» (1915) тощо. Творчість Танідзакі ж від початку була відзначена

модерним звучанням. Вона відрізнялась активним міфотворенням (образи митців-міфотворців у творах «Татуювання» (1910) і «Про смаки не сперечаються» (1928–1929)), синтезом західного змістового та формального матеріалів зі східним (образ «нової» японки та ідея преклоніння викривленому західному ідеалові в романі «Любов бовдура», 1924–1925), посиленою увагою до світу вигадки («Таємниця», 1911), ілюзії («Дітлахи», 1911) й уяви («Ключ», 1956), підсвідомості та внутрішнього світу збочених бажань персонажів («Щоденник божевільного старця», 1961), прийомом кінематографічного монтажу («Матір Шіґемото», 1949–1950) тощо. Іншими словами, Кафу і Танідзакі представляли дві різні генерації митців у межах школи *тамбіха* – декадентів і модерністів.

У свій час, знехтувавши бажанням батька отримати гідну сина високого посадовця освіту та влаштуватися на поважну роботу, Наґаї Кафу присвятив себе мистецтву, в якому перевагу віддавав традиційно-японським різновидам. Зі сторінок його біографії можна дізнатися, що письменник вчився грі на бамбуковій флейті *шякухачі*, мистецтву оповідача в комічному жанрі *ракуґо*, грі в театрі *кабукі* тощо. Нестримний інтерес до західноєвропейської літератури спонукав його вивчити англійську та французьку мови, щоб мати змогу читати улюблених авторів в оригіналі. Усі ці творчі здібності, а також тривале перебування за кордоном прославило Кафу як непересічну постать в японському суспільстві початку XX ст. Ним захоплювалися письменники та поети, що тільки розпочинали свою літературну діяльність. Серед таких початківців був і Танідзакі Джюн'ічіро, який у 10-х рр. XX ст. тільки починав долучатися до літературного світу.

Про вплив творчості Наґаї Кафу та особисту зустріч із «майстром» молодший письменник із захопленням розповідає у творі мемуарного типу «Оповідання моєї молодості» (青春物語 – *«Сейшюн моноґатарі»*, 1932). Зокрема, він зазначає, що завдяки відвертим і сучасним творам Кафу, з якими Танідзакі вперше ознайомився в 1909 р., він «відчув особливу спорідненість» із ним, вважав його своїм «мистецьким родичем» [170, с.45]. У тому ж творі Танідзакі розповідає про їхню першу зустріч, що відбулася на одному з мистецьких заходів Токіо:

««Це пан Наґаї», – хтось прошепотів біля мого вуха. З першого погляду я теж зрозумів, що це був він. І на мить відчув, наче задихаюсь...» [170, с.48]. Відчуття пошани, захоплення та неприхованого преклоніння перед Кафу охоплюють письменника-початківця: «…Танідзакі підходить безпосередньо до Кафу, трохи схиляє голову у поклоні та випалює: «Пане, я Вами щиро захоплююсь! Я Вас обожнюю! Я прочитав усе з написаного Вами!» [170, с.48]. Захоплення молодшого письменника зрозуміти легко: багато елементів своєї художньої чуттєвості він знайшов у збірці Кафу «Оповідання про Америку» (1908). Ця збірка стала джерелом натхнення не тільки для Танідзакі – вона вабила кожного молодого японця нової доби. У ній перед читачем поставав незнайомий Захід, переосмислений творчою фантазією й уявою Кафу, а також особливо спокусливий образ молодого японця, що відкриває для себе новий світ за кордоном. З іншого ж боку, в «Оповіданнях про Америку» Кафу натуралістично відобразив цілу низку актуальних на той час образів: заробітчан, бізнесменів-консерваторів, студентів, повій і людей, які шукають своє місце у житті за кордоном. Усіх їх об’єднувало суто японське світовідчуття та спосіб мислення. Молодий японець у центрі «Оповідань про Америку» – це юнак, який сам прокладає собі шлях через Захід, ні до чого не прив’язаний, вільний від впливів організованого суспільства. Він – інтелігент нової доби, позбавлений ілюзій і лицемірства, чутливий до природи та глибоких емоцій. Знавець європейської культури, він наводить цитати з французької поезії, Л. Толстого та цінує опери Вагнера. Проникливий і добре поінформований, він урівноважено протистоїть досвіду іноземного континенту.

Тривалий час після свого повернення Кафу робив усе, щоб закріпити в Японії бачення Заходу як землі, де жінки були білими та вродливими, де надзвичайно яскравий краєвид зваблював марними надіями, де інтелектуальна та мистецька свобода живила уяву. Образ японського інтелектуала не міг не підкорити молодь Японії початку XX ст. Кожен прагнув досягти і для себе такої свободи. А отже захопливе ставлення Танідзакі зайвий раз підкреслює те, що Наґаї Кафу на початку XX ст. досяг статусу культової постаті. Він справив

значний вплив на свого молодшого товариша захопленням красою, свіжим звучанням художніх творів і висвітленням нетрадиційних тем. Кафу і Танідзакі певний час співпрацювали у журналі «Товариство Пана», який проіснував протягом 1908–1912 рр. та об'єднав під своїм крилом представників естетичної школи японської літератури та мистецтва.

Аналіз літературно-критичних матеріалів і низки художніх творів обох письменників дав змогу виділити спільні ідейно-естетичні та художні принципи їхньої творчості як представників японської естетичної школи *тамбіха*. Зокрема, Танідзакі Джюн'ічіро та Наґаї Кафу об'єднує антиутилітаризм, заперечення японського реалістично-натуралістичного методу, возвеличення краси як головної цінності у житті та мистецтві, образ «нової» японки, посилений психологізм, значний інтерес до епохи Едо з її багатою мистецькою традицією, сенсуалізм і відвертий еротизм, розкриття теми Захід – Схід як невід'ємного складника життя японського суспільства початку XX ст.

Антиутилітарне ставлення до мистецтва проявилось у протесті Кафу проти заідеологізованості літератури, про який він заявив у 10-х рр. XX ст. у журналі «Цивілізація» (文明 – *«Буммей»*). Відмовившись від літератури «переконань» заради літератури «смаку», письменник перестав брати участь у літературних групах, що підтримували ту чи іншу ідеологічну або художню платформу, та став шанувальником традиційної розважальної літератури *ґесаку* (戯作). У свою чергу, Танідзакі писав у 1918 р.: «Хіба може існувати мистецтво, якщо позбавити його творчої уяви? На мою думку, лише той, хто живе уявою, має шанс стати митцем» [218, с.55]. Тобто він наголошує на тому, що першочерговим завданням митця є фантазувати, а не виховувати чи чомусь повчати. В есе «Нічні розмови в оселі самітника після снігу» (雪後庵夜話 – *«Сецуґоан ява»*, 1963–1964) Танідзакі зазначав, що його з Кафу завжди об'єднувала віра у мистецтво, проте ставлення до нього у них було різне. Для Кафу мистецтво було способом проявити свою творчу особистість, внаслідок чого авторська персона у його творах набувала надважливого значення; в розумінні ж Танідзакі мистецтво наслідувало природу не тільки в її видимих проявах, але й допомагало відтворити її приховані глибини.

Крім того, для Танідзакі мистецтво виступало засобом трансформації дійсності, оскільки допомагало створити уявний світ. Про такий підхід свідчить ціла низка образів митців у його творах: одержимого мистецтвом Сейкічі з оповідання «Татуювання» (1910); оповідача із «Таємниці» (1911), що поринає в примарний світ вигадки, щовечора перевдягаючись і вдаючи з себе жінку; Джьоджі з «Любові бовдура» (1925), який прагне виховати з юної офіціантки Наомі справжню «західну» жінку тощо.

Перші спроби Кафу у художній царині починались із французького натуралізму під впливом творів Е. Золя. У цьому ключі були написані ранні оповідання «Честолюбність», «Пекельні квіти» та «Жінка мрії» 1902–1903 рр., в яких знайшло своє відображення зацікавлення еротикою, фізіологічним началом людини, непривабливими сторонами життя та процесом становлення особистості, вирішальними факторами якого за натуралістичним методом вважалися спадкоємність і соціальне оточення. Натуралістичними настроями також позначені перші збірки письменника «Оповідання про Америку» (1908) та «Французькі оповідання» (1909), що підтверджує лист Кафу другові, написаний під час перебування в Америці: «Життєві історії робітників-емігрантів і повій самі по собі – готові новели, вони не потребують із мого боку жодного опрацювання» [170, с.72]. Однак кардинальна зміна в системі художньо-естетичних цінностей Кафу призвела до перегляду ним західного впливу та критики японського натуралізму як незрілого у 1915 р. Так, у статті «Французький натуралізм та реакція на нього» (フランスの自然主義と其の反動 – *«Фурансу но шідзеншюґі то соно хандо»*, 1915) Кафу стверджував, що японські послідовники французького натуралізму сприйняли тільки негативні його сторони, тим самим обравши приречений на невдачу шлях розвитку. А в статті «Методи написання роману» (小説作法 – *«Шьосецу сахо»*, 1920) він зазначав, що писати про себе, як це полюбляли робити японські натуралісти, варто тільки тим, хто здатен оцінювати себе об’єктивно. Танідзакі ж вважав, що витвори мистецтва відтворюють правду життя, яку можна збагнути тільки за допомогою творчої уяви, що її намагались уникати натуралісти. Головне завдання митця, на його думку, полягає у створенні

«автономного всесвіту», в якому автор може вільно маніпулювати характерами та подіями [218, с.57-58]. Досягти такої мети можливо лише тоді, коли матеріал для твору максимально віддалений у просторовому та часовому планах від особистого життя автора. Крім того, Танідзакі подобалось експериментувати на змістовому рівні художнього твору, а цього було важко досягти, керуючись вимогою японського натуралізму достовірно фіксувати людське життя без будь-яких художніх прикрас. Він писав: «Нещодавно у мене з'явилася погана звичка. Пишучи власні твори або ж читаючи твори інших, я залишаюсь невдоволеним доти, доки переді мною не опиниться твір, сповнений вигадки. Я не налаштований писати або читати будь-що, побудоване на дійсних фактах» [218, с.58]. Таким чином митець висловлює свій протест проти реалістично-натуралістичного методу японських письменників і поетів початку XX ст.

У центрі системи художньо-естетичних цінностей обох письменників була краса. Порівнюючи західну та східну культурні моделі, Кафу зумів вибудувати свій ідеал краси. Вона представлена пасивним і покірним ідеалом у дусі Сходу, яка протиставляється агоністичній фаустівській красі Заходу. До того ж, на його думку, будь-яка краса приречена на загибель, а тому її споглядання викликає смуток. Наприклад, персонаж Ко з оповідання «Насмішка» (1909–1910) відчуває невимовний жаль, розуміючи плинність усього прекрасного; героїв оповідання «У півонієвому саду» (1916) переповнює почуття смутку та втоми під час споглядання півонієвого квіту, що опадає додолу. Іншими словами, в основі концепції краси Кафу лежать ідеї західноєвропейського декадансу, відповідно до яких краса мислилась єдиною цінністю, і традиційний концептуальний принцип *вабі* (侘び – смуток, печаль, журба), за яким недовговічність людського життя та краси в одвічному світі викликає почуття смутку та журби. Танідзакі ж розробляє дві відмінні концепції краси: демонічної та традиційної. Демонічна краса й її споглядання приносять біль і неймовірну мазохістську насолоду, а традиційна асоціюється з аристократизмом і витонченістю. Концепція демонічної краси Танідзакі артикулюється в образах красуні-деспота і чоловіка-мазохіста, який відчуває жіночу вроду своїм тілом крізь біль і знущання. Ідеалом традиційної

краси, якою Танідзакі захоплюється під час «традиційного» періоду (1925–1955) творчості, виступає вихована та сором'язлива жінка. Служіння такій красі несе найвищу естетичну насолоду та задовольняє високі естетичні потреби. Зосередженість на категорії прекрасного спричинила посилену увагу Танідзакі до жіночих образів із багатим внутрішнім світом, серед яких спокуслива та мстива Нань-цзи з «Ціліня» (1910), жінка-загадка з «Таємниці» (1911), аристократична красуня Арівара Кіноката з «Матері Шіґемото» (1949) та ін.

Обидва естети часто зображали у своїх творах «нових» жінок, проте їхні підходи до трактування цих образів значно відрізняються. Кафу звертався до образу «нової» жінки – гейші, офіціантки, повії чи то просто дівчини часів мейджівської вестернізації й урбанізації – з метою покритикувати японську дійсність початку XX ст. Образ «нової» гейші виписується автором у романі «Суперниці» (1916–1917): гейша Ранка не полюбляє традиційну музику та танці, а тому щоб задовольнити своїх гостей, вона вдягає трико тілесного кольору та пародіює пози класичних європейських скульптур, аби просвітити японську аудиторію, незвиклу до оголеної натури. Кафу наділяє Ранку такими непритаманними традиційній гейші рисами, як відсутність смаку, нетактовність, претензійність і самовпевненість. Образ ще однієї «нової» гейші – неохайної дівчини О-Чійо – постає перед читачем у повісті «По-літньому» (1915). Перейшовши на утримання купця Кейдзо, вона відмовляється від своєї професії, проте продовжує спілкуватись із деякими клієнтами неофіційно, що у давнину було великим соромом для справжньої гейші. Іншими словами, образ О-Чійо знаменує розрив сучасності з традицією, появу нових неприйнятних тенденцій у суспільстві та проголошення корисливих ідеалів – витонченість та елегантність не допоможуть вижити. Однак така розкутість і свобода від пережитків минулого чуттєво імпонують Кейдзо, що свідчить про докорінну зміну усього японського суспільства – і на нову красу є свій новий поціновувач. Така критика японської соціокультурної дійсності початку XX ст. крізь образи «нових» японок свідчила про декадентські настрої у творчості Кафу, який шукав ідеали у минулому, оскільки нова доба, на його думку, була зіпсована та спотворена прозахідними

тенденціями. «Нова» жінка в інтерпретації Танідзакі наділена демонічною вродою та деспотичним характером, вона прагне владарювати над чоловіками. Її яскравим уособленням є Наомі з «Любові бовдура» (1925) і Таеко з роману «Дрібний сніг» (1943–1948). Поведінка дівчат розкута, вони мислять сучасними категоріями: Наомі не вважає власну зраду причиною для розставання з чоловіком, а Таеко вважає, що немає нічого принизливого в тому, щоб працювати задля себе, не сподіваючись на допомогу чоловіка чи то родини. Їхні погляди на життя прогресивні, а тому консервативне японське суспільство, попри палке захоплення західною цивілізацією, ще не готове сприйняти такі характери. У зв'язку з цим образи «нових» дівчат, яких зображає Танідзакі, видаються вульгарними і засучасними для Японії першої половини XX ст. Крім того, автор використовує цей образ з метою відобразити різноманітні прозахідні тенденції як на побутовому (наприклад, Наомі обожнює західні танці, Місако з твору «Про смаки не сперечаються» (1928–1929) полюбляє бокс, джаз і водіння, Таеко палить цигарки тощо), так і ментальному (незалежність поведінки Таеко, нерозуміння традиційного японського театру Місако та ін.) рівнях.

Психологізм у творах Кафу реалізується крізь прагнення розкрити внутрішній світ персонажів шляхом роз'яснення мотивів, якими ті керуються у своїх вчинках. Це допомагає уникнути їхньої негативної рецепції з боку читача. Наприклад, у творі «Карликовий бамбук» (1918) запропоновано цілу низку негативних характерів (хвастливої доньки та марнотратного сина художника Кайсекі, його лінивої та неврівноваженої невістки, слабохарактерного учня Усакі), яким автор не дає ані осудливих, ані схвальних оцінок. Танідзакі ж завжди цікавила царина підсвідомого. Підтвердженням цьому виступають нечіткі, ніби розмиті, образи персонажів, які найяскравіше виявляються у своїх бажаннях і почуттях (наприклад, образ Шюнкін із «Історії Шюнкін» (1933)). До того ж, письменника глибоко цікавили питання подружньої зради, ревнощів, ненависті, жорстокості та інших неоднозначних емоцій, які, на його думку, становили невід'ємну частину будь-якого жіночого психотипу, навіть доброчесної жінки неоконфуціанського виховання. Він прагнув дослідити та простежити, яким

чином ці психологічні вади жіночої натури, замасковані під її вродою, здатні вплинути на життя чоловіка та змінити його. Також психологізм Танідзакі реалізується в його увазі до сексу як деструктивної та конструктивної сили одночасно, сексуальності та тілесності (наприклад, одержимість Джьоджі тілом і зовнішністю Наомі в «Любові бовдура» (1925), збочені бажання Токусуке щодо його молодої невістки Сацуко в «Щоденнику божевільного старця» (1961) тощо). Крім того, наскрізною для творчості обох представників *тамбіха* була тема стосунків між чоловіком і жінкою: Кафу писав про задоволення власних потреб у кварталі червоних ліхтарів і зображував у центрі своїх творів жінок із найнижчих прошарків суспільства, а Танідзакі описував любовні стосунки представників середнього класу. Кафу ставився до жінок зверхньо, розглядаючи їх як забавку, як тимчасовий притулок для самотнього одинака, а Танідзакі виступав проти нерозбірливого особистого життя Кафу, якого оточувало багато жінок доволі несерйозних професій (гейш, повій, офіціанток із дешевих кав'ярень). Сам же Танідзакі був сім'янином, що встиг тричі одружитися (у 1915 р. на Ішікаві Чійо, у 1931 р. на Фурукаві Томіко та 1935 р. на Недзу Мацуко) та більшу частину свого життя провести у шлюбі.

Едоська культурна та художня традиції посідають окреме місце у творчості Танідзакі та Кафу. Мистецтво доби Едо, на думку японського теоретика літератури та письменника Цубоучі Шьойо (1859–1935), розвивалося за таких умов минулого, які не мали своїх аналогів на Заході, а також складалось із чотирьох невіддільних компонентів: театру *кабукі*, гравюр *укійо-е*, белетристичних творів *укійо-дзоші* (浮世草子 – досл. «повість про мінливий світ») і розважальних кварталів [36, с.259]. Ці компоненти едоської культури цікавлять Танідзакі та Кафу, у центрі уваги яких постає життя мешканців «веселих кварталів», що служать красі: гейш, акторів, митців різного ґатунку тощо. Повернення обох письменників до доби Едо мало свої причини: Кафу це допомагало пережити власну відразу до нового суспільного устрою та уряду Японії початку XX ст., а Танідзакі сумував за власним минулим, оскільки найдорожчі роки свого життя (дитинство) він провів у старому Едо, або Токіо,

переживши його трансформацію від міста купців і ремісників до нового модернізованого утворення. З іншого боку, використовуючи добу Едо як загальний фон для своїх художніх творів, письменники намагалися передати ті зміни, що відбуваються у сучасному для них суспільстві. Так, Кафу змальовує в «Суперницях» прогресивну людину, її нігілістичне ставлення до традиції: «Для нього, як для представника так званої «сучасної» молоді, авторитет конфуціанського вчення, яке правило серцями людей минулих епох, зовсім згас…» [102, с.67], «…сенс нових віянь полягав у тому, щоб нічому не віддавати перевагу, оскільки нова доба не розрізняла добре і зле, старе і нове» [102, с.90]. У свою чергу, Танідзакі у творі «Історія Шюнкін» (1933) відтворює побут і звичаї японської творчої еліти останніх десятиліть доби Едо. Проте образ головної героїні Шюнкін – майстерної виконавиці традиційної музики – багато в чому подібний до образів сучасних героїнь автора (наприклад, розкутої Наомі з «Любові бовдура» (1925), сексуальної Місако з «Сипучого піску» (1928–1931), жорстокої Ікуко з «Ключа» (1956) тощо).

Митців доби Едо цікавили звичаї та спосіб життя городян, світ їхніх внутрішніх переживань і страждань. Часто едоський літературний герой нехтував суспільною мораллю, віддавався всіляким утіхам, переживав пристрасті «мінливого світу» і самостійно творив власну долю. Така тематика та образи актуалізували мотиви гедонізму, еротизму, сенсуалізму та протесту проти усталених традицій, які знайшли своє логічне продовження у творчості Танідзакі та Кафу. Так, гедонізм, еротизм і сенсуалізм стали невід’ємними елементами естетики обох письменників. Наприклад, у творі Кафу «Суперниці» (1916–1917) естетичні вподобання витонченого поціновувача жіночої вроди Йошіоки описано з еротичними нотками: «Він завжди прагнув побачити все на власні очі, споглядати пильно та не поспішаючи – чи то найпікантніші миті зі свого власного чуттєвого досвіду, чи то неприродні сцени на гравюрах майстрів еротичного жанру» [102, с.118]. Гедоністичні цінності, що їх проповідував Кафу, в першу чергу ґрунтувалися на понятті насолоди. Невпинна гонитва за насолодою, описана у творі «Нічні історії з Шімбаші» (1912), свідчила про прихильність літературного

героя до темних і аморальних сторін людського життя та контрастувала з поняттями порядного суспільства: «…він не хотів чути людську хвалу. Це була його образа на суєтність та лицемірство жінок, скутих вузами офіційного шлюбу, а також на шахрайську діяльність видатних членів суспільства, що стало основним мотивом його втечі до іншої крайності – до місця, яке, як він розумів з самого початку, було темним і розпутним» [218, с.31]. Героїні творів Танідзакі завжди вродливі, сексуальні, сповнені енергії, їхня краса викликає захоплення та змушує чоловіків схилятися перед ними. Їхні образи прописані з нотками еротизму, як, наприклад, у випадку дівчинки Міцуко з оповідання «Дітлахи» (1911), яка вабить хлопчиків білизною своєї шкіри та струнким тілом. Сенсуальне світосприйняття персонажів автор відтворює за допомогою деталізації відчуттів (зорових, смакових, слухових і тактильних). Так, у творі «Розповідь сліпого» (1931) тіло пані О-Ічі описується оповідачем – її сліпим прислужником – з високим рівнем деталізації тактильних відчуттів: «…тіло у неї було таке ніжне, м’яке, що навіть через тонку тканину пальці відчували щось зовсім особливе порівняно з іншими жінками, яких я лікував… Я ось дожив до цього віку, довгі роки трудився та харчувався лікувальними розтираннями, через мої руки пройшла незліченна кількість молодих жінок, проте жодного разу не зустрічалося мені таке гнучке тіло» [40, с.130]. Гедонізм у творах Танідзакі простежуються на прикладі багатьох образів: розпусного гедоніста Джьотаро з однойменного оповідання 1914 р., придворного аристократа Хейджю з повісті «Матір Шіґемото» (1949–1950), похилого шанувальника жіночих ніг Цукаечі з оповідання «Ніжки Фуміко» (1919) тощо. Гедоністичні настрої коливаються від помірних до хворобливих, як у випадку Хейджю та Цукаечі відповідно.

Захоплення едоською художньою традицією простежується не тільки на змістовому, але й на формальному рівні. Про це свідчить часте звернення Танідзакі та Кафу до традиційного щоденникового жанру *ніккі* як в автобіографічній, так і художній прозі. За доби Едо відбулося відродження жанру *ніккі*, який сягає своїми витоками IX ст. Його характеристичною особливістю є сповнений ліризму опис автором особистих вражень, спостережень і роздумів.

Продовжуючи традиції японської щоденникової прози, у щоденнику «Нариси з дивного будинку» (偏奇館漫録 – *«Хенкікан но манроку»*, з 1920–1921) Кафу не заглиблюється у світ власних переживань, як це було прийнято в одному з жанрів натуралізму *ватакуші-шьосецу* (私小説 – досл. «повість про себе»), а більше уваги приділяє своїм враженням від навколишнього середовища, колу своїх інтересів, яке становили театр, музика та література. А «Записки з Окубо» (大窪だより – *«Окубодайорі»*, 1913–1914) не так знайомлять читача з перипетіями особистого життя Кафу, серед яких на час написання щоденника було одруження, розрив із родиною та розлучення, як із його естетичними переживаннями, із відомими митцями того часу, портретами учасників літературної спільноти Японії початку XX ст. Традиції жанру також продовжено у романі «Ключ» (1956) Танідзакі. Головні герої твору ведуть свої «інтимні» щоденники, куди вносять записи про власні приховані бажання та відчуття. Обмін щоденниками, який відбувається за негласної взаємної згоди чоловіка та дружини, відкриває нові можливості для їхньої комунікації – відчужені одне від одного у реальному житті, вони отримують змогу дізнатися, чим живе та що відчуває партнер. Світ збочених бажань і примх старого Токусуке з роману «Щоденник божевільного старця» (1961) також розкривається за допомогою щоденника.

Попри спільне захоплення едоською культурою та мистецтвом, письменників відрізняла орієнтація на різні художні традиції: Кафу був продовжувачем поетичної та прозової традицій, що реалізувались у творах *бунджінів* (文人 – досл. «літератор», «вчений»), а Танідзакі захоплювався традиціями театрів *кабукі* (歌舞伎) та *джьорурі* (浄瑠璃). З кінця XVIII ст. едоські *бунджіни* значну частину свого життя проводили у розважальних кварталах, писали витончені твори на теми світського життя, цінували *ікі* (意気) – традиційний естетичний ідеал людської поведінки, або витончену емоційну самосвідомість, і зневажали примітивний ентузіазм (野暮 – *ябо*). Найвищим проявом такого примітивізму *бунджіни* вважали нерівну любов до нестями, що часто призводила до подвійного самогубства закоханих (心中 – «*Шінджю*», досл.

«всередині серця», «єдність сердець»). З іншого боку, драматурги, наприклад, Чікамацу Мондзаемон (1653–1725), писали шедеври про любовні самогубства, найбільше цікавлячись возвеличенням кохання та смерті й ігноруючи *ікі*. Саме елементи такої чуттєвості зустрічаються у творах Танідзакі, що свідчить про його тяжіння до драматургічної традиції доби Едо. Звідси зацікавлення письменника японським театром *джьорурі* та *кабукі*, в яких кохання, біль і смерть знайшли своє яскраве втілення. Крім того, попри всю любов Кафу до культурної традиції Едо, він, на відміну від Танідзакі, не написав за своє життя жодного історичного твору.

Тема «Захід – Схід» розкривається обома естетами у низці їхніх творів, проте погляди Кафу і Танідзакі на неї різні, що зумовлено різними умовами їхнього життя. Відмінні фінансові обставини Кафу і Танідзакі позначилися на можливості обох представників *тамбіха* побувати за кордоном і відкрити для себе незвіданий світ: так, Кафу тривалий час провів у США та Франції, а Танідзакі лише двічі залишав Японію, щоб відвідати Китай. Звідси – глибше розуміння Кафу західної цивілізації та усвідомлення ним викривленого насадження її надбань у Японії, наслідком чого стала критика японської влади та суспільства XX ст. Танідзакі ж жив у дусі часу, поділяючи всеяпонське захоплення західноєвропейською культурою та підтримуючи модернізацію своєї країни за європейським зразком на ранньому етапі свого творчого становлення. У своїй творчості Кафу неодноразово намагався підкреслити сутнісні відмінності між Заходом і Сходом, розмірковуючи над поняттями краси та мистецтва. У свідомості японців краса нерозривно пов’язана, на думку письменника, з концепцією смутку, оскільки усе прекрасне недовговічне та приречене на зникнення. Що ж стосується мистецтва, митці на Заході не бояться виражати у своїх роботах біль і душевні страждання, а східні – часто приховують свої справжні почуття. Західні письменники борються, навіть передчуваючи поразку, а їхні колеги на Сході підкорюються долі, оскільки розуміють марність боротьби [218, с.39]. У творчості Танідзакі інтерес до проблеми співіснування західної та східної культур у межах японської дійсності початку XX ст. окреслився у 20-х рр.

Ставлення письменника до цієї проблеми еволюціонує від прозахідної позиції, що спостерігається у творі «Любов бовдура» (1925), до просхідної, визначеної в есе «Хвала тіні» (1933). Зокрема, на ранньому етапі творчого становлення митець захоплюється образом західної красуні, з яким він мав змогу ознайомитися завдяки поширеним на початку XX ст. північноамериканським і європейським кінофільмам. Тіло, відкрите спогляданню в європейському вбранні, яскраві очі та енергійність вабили молодого Танідзакі. Проте «традиційний» період творчості відкрив для нього нові художні завдання – відродити екзотику старої Японії та осягнути її красу у новітній час.

Літературний спадок письменників здебільшого представлений прозовими творами за винятком кількох п'єс (наприклад, «Народження» (誕生 – *«Танджьо»*, 1910), «Коли відоме кохання» (恋を知る頃 – *«Кой о шіру коро»*, 1913) та ін.) і сценаріїв («Якщо вже кохати» (愛すればこそ – *«Айсуреба косо»*, 1921) та «Між богом і людиною» (神と人との間 – *«Камі то хіто то но айда»*, 1924)) Танідзакі. Творчості цих двох представників *тамбіха* притаманне розмаїття жанрових форм: есе (збірки «Записки з Павільйону розбитого серця» (1918) Кафу і «Балакучі нотатки» (饒舌録 – *«Джьорецуроку»*, 1927) Танідзакі), нариси («Замальовки із Шітая» (1926) Кафу), оповідання (збірка «Оповідання про Америку» (1908) Кафу, «Таємниця» (1911), «Джьотаро» (1914) та «Ніжки Фуміко» (1919) Танідзакі), новели («Тайфун» (台風 – *«Тайфу»*, 1911) Танідзакі), повісті («У дощовий сезон» (1931) Кафу і «Матір Шіґемото» (1949–1950) Танідзакі), романи («Суперниці» (1916–1917) Кафу і «Дрібний сніг» (1943–1948) Танідзакі). Вагому частину творчого доробку обох письменників становить мемуарно-щоденникова проза (наприклад, «Нариси з дивного будинку» (1920–1921) Кафу та «Дитячі роки» (1955–1956) Танідзакі).

Отже, беручи участь у діяльності літературних осередків, які стимулювали естетичні експерименти (журнали «Література Міта» та «Товариство Пана»), Танідзакі Джюн'ічіро і Наґаї Кафу стали основоположниками японського естетизму. Естетизм Кафу був позначений декадентськими настроями, а в творчій

майстерні Танідзакі він сповнився модерним звучанням. Часте звернення обох письменників до мотивів та образів класичної літератури, а також захоплення добою Едо свідчили про посилену увагу з їхнього боку до національної традиції. Антиутилітаризм, культ краси і психологізм у їхній творчості вказували на вплив західноєвропейських літератур кінця XIX – початку XX ст. Іншими словами, письменники вдавалися до синтезу культур, літератур і традицій.

Висновки до розділу II

Розділ II дисертації дає змогу зробити такі висновки щодо витоків і еволюції художньо-естетичної свідомості Танідзакі Джюн'ічіро, ролі японського естетизму у творчості письменника, а також ґенези та літературної платформи японської естетичної школи *тамбіха*:

1. Знаковими у творчій біографії Танідзакі Джюн'ічіро стали дитинство, родинне середовище, а згодом – навчання в Токійському Імператорському університеті. На 1908–1911 рр. припало його знайомство із творчістю Наґаї Кафу та особиста зустріч із ним, яка відкрила для письменника-початківця нові кар'єрні можливості.

2. Надважливим моментом у житті Танідзакі став переїзд до регіону Кансай, який здавна славився як культурний центр традиційного японського мистецтва. Натхненницею письменника також була його дружина Недзу Мацуко, чий прототип зустрічається у низці творів Танідзакі («Розповідь сліпого» (1931), «Ашікарі» (1932), «Дрібний сніг» (1943–1948) та ін.).

3. Відповідно до загальноприйнятої періодизації у творчості письменника виокремлюється ранній (1910 р. – початок 1920-х рр.) і зрілий (1920-ті рр. – 1965 р.) періоди, відзначені впливом західноєвропейської модерної та японської класичної літератур відповідно.

4. У зв'язку з самобутнім характером творів, написаних після 1955 р., у дисертації пропонується виділити три творчі періоди у письменницькій кар'єрі японського естета: *ранній* (1910–1924 рр.), відзначений впливом

західноєвропейського модерну, що простежується на прикладі антитрадиціоналізму, антиутилітаризму, антинатуралізму, посиленої уваги до підсвідомості людини, переконаності у силі творчої уяви, концепції демонічної краси, темах пробудження істинної натури, самовизначення та самопошуку, образу митця-міфотворця та ін.; *«традиційний»*, або *зрілий* (1925–1955 рр.), якому притаманна відмова від західного впливу, переосмислення японської культурної та літературної традицій, захоплення аристократичною та витонченою красою, традиційним японським театром *кабукі* та *джьорурі*, апелювання до японської літературної класики тощо; і *пізній* (1956–1965 рр.), який характеризується поєднанням модерного і традиційного змістового та формального матеріалів (глибокий психологізм, реалістичний опис сучасного життя, звернення до традиційного щоденникового жанру *ніккі*).

5. Головним літературним орієнтиром для Танідзакі Джюн'ічіро був японський естетизм *тамбішюґі*, у межах якого у ранній творчості письменника переважають модерні настрої, у зрілій – традиційні, а пізня відзначена синтезом елементів західноєвропейського модерну й японського традиціоналізму.

6. Японська естетична школа *тамбіха*, що виникла на знак протесту проти тотальної вестернізації та модернізації Японії урядом Мейджі, утилітаризму і прагматизму мистецтва, проіснувала від 1908 р. до середини 1910-х рр. і була представлена у творчості поетів Кітахари Хакушю, Хаґівари Сакутаро, Кіношіта Мокутаро та Хінацу Коносуке, а також письменників Сато Харуо, Наґаї Кафу і Танідзакі Джюн'ічіро, які гуртувалися навколо журналів «Плеяда» та «Товариство Пана». Серед основних причин виникнення школи була нагальна потреба оновити японську літературу та культуру у зв'язку зі стрімкими змінами в країні на початку XX ст.

7. Ідейно-естетична платформа *тамбіха* базувалася на досягненнях декадансу та модерну, а літературна – японського антинатуралізму, західноєвропейського естетизму та «готичного» романтизму. Серед основних художніх завдань японських естетів було осягнути глибини ірраціональної,

інстинктивної та підсвідомої сторін буття, переоцінити національну культурну та художню традиції.

8. Важливу роль у становленні та розвиткові японського естетизму відіграв Наґаї Кафу – співзасновник і головний редактор журналу «Література Міта», у якому друкувалися твори японських поетів і письменників із рядів *тамбіха*.

9. У творчості Танідзакі Джюн'ічіро та Наґаї Кафу реалізовано основні принципи японського естетизму: антиутилітарне ставлення до мистецтва, протест проти японського реалістично-натуралістичного методу 1900-х рр., культ краси та тема служіння їй, гедоністичне світосприйняття, сенсуалізм, відвертий еротизм, захоплення традиціями минулого, посилений психологізм, висвітлення проблеми співіснування західної та східної культур як невід'ємних складників життя японського суспільства XX ст. Проте у своїй творчості письменники орієнтувалися на різні мистецькі явища: Кафу – на декаданс, а Танідзакі – на модерн, репрезентуючи два покоління митців у школі *тамбіха* – декадентів і модерністів.

РОЗДІЛ III
МОДЕРНА І ТРАДИЦІЙНА ПАРАДИГМИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ТАНІДЗАКІ ДЖЮН'ІЧІРО

Сучасні дослідники нерідко пов'язують творчість Танідзакі Джюн'ічіро з різними явищами та течіями японської літератури початку XX ст. Так, одні літературознавці виділяють у його творах «сатанинські» мотиви; інші зазначають, що він писав у жанрі *ватакуші-шьосецу,* або еґо-белетристики, хоча сам письменник не раз висловлював своє критичне ставлення до японського натуралізму та його похідних; дехто високо оцінює його «любовні» романи, в яких чітко простежується захоплення жіночою красою [192, с.44]. Однак такі погляди на багатогранну творчість японського естета є однобокими, оскільки, як зазначає американський літературознавець Г.Б. Петерсен, творчий доробок Танідзакі Джюн'ічіро відзначений впливом безлічі новинок часу, але разом із тим не обмежується жодними модними віяннями та не підпадає під жодні кліше [192, с.44-45]. Подібної думки дотримується російська дослідниця Н.І. Чегодар, яка зазначає, що початок літературної діяльності митця був пов'язаний із виникненням японської школи естетів, або неоромантиків [145, с.105]. Однак письменник залишив по собі настільки багатий творчий спадок, який просто неможливо оцінити однозначно: «Одні критики звинувачують його у хворобливому ухилянні та повній безідейності, стверджуючи, що його герої – якісь ненормальні люди, інші вказують на те, що ніхто після д'Аннунціо не ставив так гостро та своєрідно питання про насолоду як шлях віднайдення самого себе. Третя група критиків вбачає в його творчості тільки занепадницькі декадентські риси. Четверті ж, захоплюючись його творчістю, говорять, що Оскар Уайльд міг би пишатися настільки чудовим відгуком на свою творчість на іншому кінці світу» [145, с.105].

Іншими словами, 50-річна письменницька діяльність Танідзакі Джюн'ічіро була доволі різноплановою, що унеможливлює її одностайну оцінку. Тому в

зарубіжному літературознавстві прийнято ділити його творчість на ідейно-часові періоди, а саме: *ранній* і *зрілий*. Перший із цих періодів відзначений прозахідним і модерністським впливом, а другий – поверненням до японської традиції. Зміну художньо-естетичної позиції митця знаменує дихотомія Захід – Схід: якщо ранній період характеризується захопленим ставленням до всього західного (балету, кінематографа, літератури тощо), у творах зрілого періоду автор висвітлює любов до Заходу в негативному світлі та демонструє прихильність до східної естетики та філософії. Однак твори, написані впродовж 1955–1965 рр., дещо контрастують із зрілою творчістю письменника на ідейно-тематичному та образному рівнях. У зв'язку з цим у Розділі ІІІ переглянуто загальноприйняту періодизацію творчості Танідзакі та виділено три творчі періоди: *ранній*, проаналізований на прикладі оповідань «Татуювання» (1910), «Цілінь» (1910), «Дітлахи» (1911), «Таємниця» (1911), «Джьотаро» (1914), «Маленька країна» (1918), «Ніжки Фуміко» (1919), «*традиційний»*, або *зрілий*, що розглядається в роботі на матеріалі творів «Любов бовдура» (1924–1925), «Про смаки не сперечаються» (1929), «Сипучий пісок» (1928–1930), «Ліани Йошіно» (1931), «Хвала тіні» (1933), «Дрібний сніг» (1943–1948), «Матір Шіґемото» (1949), а також *пізній*, представлений двома останніми романами «Ключ» (1956) і «Щоденник божевільного старця» (1961). Крім того, здійснено спробу розкрити традицію та модерн як дві парадигми художнього мислення письменника на прикладі найхарактеристичніших творів кожного періоду.

3.1. Елементи модерністської естетики в ранніх творах

Рання творчість Танідзакі Джюн'ічіро охоплює період від 1910 р. по 1924 р. і характеризується модерним звучанням. У ранніх творах естет заявляє про власну переконаність у першочерговості творчої уяви та фантазії, а також виступає проти раціоналізму та достовірного життєпису, якого намагалися дотримуватись тогочасні японські натуралісти. Протестуючи проти будь-якого обмеження творчого потенціалу, Танідзакі створює новаторські образи і торкається глибин

внутрішнього світу особистості, апелюючи до проблем влади, краси й ілюзій. Його цікавить царина ірраціонального, гротескного та підсвідомого.

Митець стверджував, що він розпочинав літературну кар'єру як суто японський письменник, заперечуючи таким чином будь-який вплив західноєвропейських літератур. Тим не менш, неодноразові порівняння його творів із такими роботами західних письменників, як «Таїс» А. Франса (1890), «Спокуса Святого Антонія» Г. Флобера (1874), «Портрет Доріана Грея» (1890) О. Уайльда, – свідчать про те, що Танідзакі не оминув прозахідних настроїв у ранній творчості. Вплив Заходу з його різноплановою літературою «зламу століть» відчувається на естетичному, концептуальному, образному та композиційному рівнях ранніх творів автора.

Ідеї західноєвропейського естетизму і стилю модерн справляють значний вплив на систему художньо-естетичних цінностей Танідзакі, у центрі якої на цьому етапі його творчого становлення перебуває *концепція демонічної краси*. Наприкінці XIX – на початку XX ст. образ фатальної жінки (з франц. *la femme fatale*), який сягає витоками сивої давнини (наприклад, біблійні образи Єзавель і Саломеї), став доволі розповсюдженим у європейському та північноамериканському мистецькому просторах. Його можна було зустріти на сторінках книжок (наприклад, у творі «Саломея» (1894) англійського естета О. Уайльда, оповіданні «Лігея» (1838) американського «готичного» романтика А.Е. По, новелі «Ніч Клеопатри» (1838) французького декадента Т. Готьє тощо), екранах кінотеатрів («демонічні» образи втілювали американські акторки Ліліан Гіш (1893–1993), Мері Пікфорд (1892–1979) і Теда Бара (1885–1955)) і картинах (французького художника та представника символізму Густава Моро (1826–1898), норвезького живописця Едварда Мунка (1863–1944), німецького художника, символіста й експресіоніста Франца фон Штука (1863–1928) та ін.). Іншими словами, цей образ був доволі популярним на Заході. Зокрема, західноєвропейські декаденти зверталися до нього з метою відтворити світ інтриги, морального розладу та неприродних розваг, у якому живуть люди за часів економічного тріумфу та технічного прогресу. Така жінка (жорстока та егоїстична) не здатна

кохати, а тому її образ стає уособленням деструктивних сил у творах декадентів. Новим звучання цей образ сповнився у творчій майстерні західних модерністів, які створили новий тип героїні, здатної відверто виражати свої почуття та демонструвати свій внутрішній стан. У їхніх творах фатальна жінка енергійна, спокуслива та незалежна від чоловіків, наділена тонким розумом і чуттєвим тілом. Її образ виписується з нотками еротики, що виявляється в посиленій увазі до теми сексу [76, с.280].

В японській літературі образ фатальної красуні також має довгу історію, зустрічаючись у низці стародавніх легенд і казок. Так, у легенді про храм Доджьоджі (道成寺) розповідається про фантастичне перевтілення закоханої дівчини Кійохіме у лютого змія, що переслідує свого коханця, який її зрадив, і зрештою вбиває його. Жінка-монстр зустрічається й у легенді XII ст. про придворну даму Тамамо но Мае – коханку Імператора Тоба (1103–1156), яка перетворюється на смертельний камінь і отруює все живе, що наближається до неї. Тобто у японських легендах і казках в образах демонічних красунь втілено стародавні уявлення японців про надприродні сили та фантастичні здібності, а тому ці образи є глибоко алегоричними та гіперболізованими. Нової інтерпретації образ дияволиці набуває у п’єсах театру Но і кабукі, в яких спокуслива дівчина-гетера (傾城 – «*кейсей*») зображується як уособлення обману і хтивості. Такою є гейша Коман із п’єси драматурга Цуруя Намбоку (1755–1829) «Самурай, який збожеволів від кохання» (盟三五大切 – «*Камікакете санґо тайсецу*»), що зваблює чоловіків своєю вродою, а потім виманює у них гроші. Після відкриття Японії в 1868 р. образ фатальної красуні починає розроблятися японськими письменниками під впливом західноєвропейського декадансу, символізму та модерну. Так, у творі Нацуме Сосекі (1867–1916) «Опійний мак» (虞美人草 – «*Ґубіджінсо*») образ спокусниці Фуджіо, що маніпулює закоханим у неї чоловіком, розроблено під впливом традицій японської літератури та західноєвропейського декадансу: вона – це одночасно і Кійохіме, і Клеопатра.

У ранній творчості Танідзакі Джюн'ічіро розробляє концепцію демонічної краси під впливом традиційної японської літератури та західноєвропейського модерну. Так, вплив класичної літератури Японії помітний на формальному рівні: описи демонічних красунь містять низку традиційних символів і тропів (епітети «білосніжна шкіра», порівняння «(нігті)… подібні перловим мушлям на узбережжі Еношіми», метафори «в її інтонації він відчув вістря меча» тощо). Однак інтерпретація образу демонічної красуні як жінки, що здатна вільно проявляти свою натуру, еротизм і посилений психологізм у змалюванні характеру, а також новаторське використання багатьох символів (наприклад, символ татуювання як перевтілення) свідчать про вплив на автора модерністської естетики. Демонічна краса у Танідзакі є одночасно й альтернативою, й антиподом традиційно японської краси. Її уособленням постає жорстока вродлива жінка із садистськими нахилами, одержима прагненням домінувати та владарювати, підкорювати чоловіків і жити у своє задоволення (наприклад, молода гейша з оповідання «Татуювання» (刺青 – *«Шісей»,* 1910), спокуслива Нань-цзи із «Ціліня» (麒麟 – *«Кірін»*, 1910), Онуї з «Джьотаро» (丈太郎 – *«Джьотаро»*, 1914) тощо). Фатальна красуня надзвичайно вродлива, сексуальна й егоїстична. Іноді стаючи жертвою чоловіків, як, наприклад, дівчина з «Татуювання» (1910), Міцуко з «Дітлахів» (青年 – *«Сейнен»*, 1911) та інші, вона відкриває свою справжню натуру – деспотичну та жорстоку. У ранніх творах письменника демонічна краса практично завжди супроводжується стражданнями і болем, які, втім, більш удавані, ніж справжні: саме такий біль підсилює її естетичне сприйняття.

Концепція демонічної краси нерозривно пов'язана з *концепцією влади*, розбудованою та реалізованою в ранніх роботах Танідзакі у кількох площинах: влади фізіології над мораллю (так, в оповіданні «Цілінь» правитель Лін-гун не може перебороти свою найбільшу слабкість – пристрасть до красуні Нань-цзи), влади уяви та фантазії над розумом (в оповіданні «Джьотаро» головний герой Ідзумі Джьотаро живе у дусі розпусного гедонізму, забувши про свою родину та порядне суспільство), влади бажання над здоровим глуздом (одержимий ідеєю створити неповторне татуювання, Сейкічі з «Татуювання» вирішує приспати

незнайому дівчину, аби нанести візерунок на її шкіру). За допомогою концепції влади Танідзакі підкреслює всесильність демонічної краси, яка здатна примусити чоловіка відмовитися від його становища у суспільстві. Так, попри свій високий статус правителя, Лін-гун з оповідання «Цілінь» прагне буди переможеним Нань-цзи: за свою волю та владу він отримає чуттєву насолоду, зможе відчути чари жіночої вроди. А також за допомогою цієї концепції автор допомагає героям трансформувати дійсність, створити бажаніший світ, який функціонує за законами їхньої уяви. Так, дотримуючись суворих правил маленької держави, яку організував хлопчик Нумакура, діти у творі «Маленька країна» (小さなお国 – *«Чісана ококу»*, 1918) віддано виконують усі його вказівки: таким чином вони зможуть отримати матеріальні винагороди за свої зусилля.

Помітний вплив модерну на авторський стиль відчувається на *ідейно-тематичному* рівні, де на перше місце виступають теми відданого служіння демонічній красі (наприклад, у оповіданні «Татуювання»), життєвого та мистецького самопошуку (як у творі «Джьотаро» (1914)), перевтілення (наприклад, у «Таємниці» (秘 密 – *«Хіміцу»*, 1911)), співіснування краси, мистецтва та дійсності («Ніжки Фуміко» (富美子の足 – *«Фуміко но аші»*, 1919)), становлення («Дітлахи» та «Маленька країна») тощо. Тобто людська особистість і підсвідомі порухи її душі становлять ядро ідейно-тематичного та проблемного вимірів ранніх творів письменника. Намагаючись дослідити найпотаємніші глибини людської психіки, Танідзакі вдається до створення нових реальностей, у яких стає можливою реалізація прихованих бажань і підсвідомих прагнень його персонажів. Як правило, такі реальності конструюються естетом на тлі екзотичного минулого (наприклад, у п’єсі «Слон» (象 – *«Дзо»*, 1910) дія відбувається за доби Едо (1603–1868), в «Історії храму Хошьо» (法勝寺物語 – *«Хошшьоджі моноґатарі»*, 1915) сюжет розгортається на тлі доби Хейан (794–1185), в «Окуні та Ґохей» (お国と五平 – *«Окуні то ґохей»*, 1922) зображено події часів шьоґунату Токуґава (1603–1868) тощо), яке дає більший простір для лету фантазії, ніж сучасність. «Увага письменника прикута до минулого не тому, що

він прагне відкрити досі невідомі факти або зобразити ще не змальовані характери, а тому що минуле залишає простір для його уяви», – стверджував Танідзакі [218, с.59].

Прагнення віднайти себе призводить до різних експериментів із боку головних героїв ранніх оповідань автора. Гонитва за насолодою робить із Ідзумі Джьотаро – головного героя твору «Джьотаро» – розпусного гедоніста, що проповідує аморальні ідеї та живе у світі примарної вигадки, доки одного дня не стає нікому непотрібним. Тема жінки та чоловіка як активного та пасивного полюсів у стосунках тісно пов'язана з концепцією демонічної краси: активна жінка прагне маніпулювати, а пасивний чоловік відчуває гостру потребу служити ідеалові – демонічно вродливій і жорстокій красуні. Так, молодий татуювальник Сейкічі з оповідання «Татуювання» безжалісно мучить своїх клієнтів за винятком однієї красуні (на його думку, майбутньої володарки багатьох чоловічих сердець), якій він наносить візерунок так, «наче голка ранить його власне серце» [40, с.36]. Тобто він втрачає свою жорстокість у пориві служити прекрасній дияволиці. У ранніх роботах Танідзакі також демонструє, що буденність, краса та мистецтво часом можуть співіснувати в доволі гротескному вигляді: захоплюючись вродливими ногами своєї молодої коханки, старий чоловік із оповідання «Ніжки Фуміко» намагається увіковічнити ці моменти з їхнього інтимного життя за допомогою мистецтва, а тому залучає молодого художника Ушінйо до написання картин із Фуміко. Проте таке прагнення поєднати буденне та високе призводить до викривленого сприйняття дійсності – захоплення дівочими ногами набуває оргіастичного характеру. Ще одна наскрізна тема ранніх творів письменника – становлення, нерідко розкривається за допомогою мотиву гри. Гра допомагає персонажам проявити свою істинну натуру та реалізувати приховані бажання. Саме за допомогою гри хлопчаки з «Дітлахів» відкривають для себе першу сексуальну насолоду. Усі вищезазначені теми розкриваються Танідзакі в умовних художніх світах, в яких домінує творча уява.

Образний рівень ранніх творів митця містить цілу «галерею» свіжих і неординарних образів, що поривають із традицією. Тут вродлива жінка-деспот,

слабкий чоловік із мазохістськими нахилами, діти, які грають у дивні ігри та починають своє сексуальне становлення, митці різного ґатунку. Красуня, перед якою плазує чоловік, – це «нова» жінка в інтерпретації Танідзакі. Її образ контрастує з традиційно японським образом вірної, витонченої та покірної дружини, матері й супутниці. Врода жінки-деспота затьмарює розум і змушує чоловіка впасти до її ніг (наприклад, такою виступає спокуслива та мстива Нань-цзи з оповідання «Цілінь»). Демонічна краса ігнорує мораль, традиції, етичні питання. Заради такої красуні чоловік не боїться втратити власне «обличчя», яке є надважливим у традиційному японському суспільстві. Іншими словами, демонічна краса однозначно контрастує з японською традицією: як культурною, так і літературною. Цей образ автор швидше розкриває у бажаннях, діях і переживаннях, ніж описує. Про це свідчить відсутність чіткого портрету «демонічної» героїні – окреслено лише її силует за допомогою сталих епітетів («витончений», «вродливий», «мініатюрний», «білосніжний») і порівнянь («наче розмиті», «нібито приховані під вуаллю») [76, с.86]. Наприклад, у «Татуюванні» про красу головної героїні можна судити лише з опису її ноги: «Гострому поглядові Сейкічі людська нога могла повідати не менше, ніж обличчя. Те, що він побачив, було істинною досконалістю. Зграбно окреслені пальчики… округлість п’яти, що нагадувала перлину; блискуча шкіра, наче омита у водах гірського потоку» [40, с.33]. Куди промовистіші дії дівчини, описані за допомогою метафор («спина жінки зайнялася полум’ям»), типових для образу фатальної жінки порівнянь («плазуючи від болю, кинулася на підлогу, стогнучи, наче одержима демонами», «очі жінки блиснули наче лезо») і епітетів («розпущене волосся…в дикому безладі»).

Логічним наслідком образу демонічної красуні постає образ чоловіка-мазохіста (наприклад, антиподом вольової Нань-цзи є слабохарактерний правитель Лін-гун з «Ціліня»). Чоловіча пасивність виявляється саме у стосунках із деспотичною жінкою в той час, як у суспільстві чоловік продовжує функціонувати у звичній для себе ролі. Така інтерпретація автором чоловічого образу допомагає відзначити нерівноправність жінки та чоловіка у реальному

житті, яка викликає внутрішню потребу зміни ролей на протилежні, що реалізується в фантазіях і нестримних бажаннях героїв. Що сильніша жінка, то мазохічніший і нестримніший чоловік у своїх бажаннях, а також прагненні втіх і насолод. Однак мазохічність чоловічого образу можна розглядати і відокремлено від жіночого, коли така особливість є вродженою рисою чоловічого характеру та проявляється ще з дитячих років (наприклад, у творах «Дітлахи» і «Маленька країна»). У такому випадку дитячі образи постають у незвичній інтерпретації: на їхньому прикладі письменник намагається дослідити природу сексуального та творчого в людині, для чого використовує мотив гри. Проте, якщо йдеться про дорослих чоловіка та жінку, зазвичай їхні характери взаємозумовлені й утворюють «садомазохістську гармонію» з відповідним поділом влади. Чоловічий образ Танідзакі описує здебільшого загальними фразами, підкреслюючи найсуттєвіші риси характеру або соціальне становище чоловіка (наприклад, «він бачив колір наших душ» про татуювальника Сейкічі з «Татуювання», в оповіданні «Маленька країна» вчитель Каіджіма описується як «невдаха, …якому не варто було мріяти про кар'єру вченого» тощо). Образ чоловіка-мазохіста, як правило, не описується, а розкривається автором крізь відчуття та біль, якого йому завдає сприйняття демонічної краси. Так, у творі «Ніжки Фуміко» образ молодого художника Ушінйо розкривається крізь його душевні муки у зв'язку з тим, що йому ніяк не вдається відтворити на полотні прекрасні ноги дівчини. Іншими словами, основотворчі для ранніх оповідань письменника образи жінки та чоловіка є логічним наслідком авторської концепції демонічної краси, яка передбачає існування активного/жорстокого та пасивного/мазохічного персонажів. Доля першого персонажу випадає жінці: вона – егоїстична, часто жорстока та деспотична. Пасивним персонажем зазвичай виступає чоловік: людина з дивним бажанням бути підкореним і приниженим.

Не менш важливим є образ митця-міфотворця, який прагне змінити дійсність, оголити приховане та створити світ власної уяви. Таким митцем є татуювальник Сейкічі з «Татуювання», одержимий ідеєю створити справжній шедевр на шкірі прекрасної жінки та вкласти в нього всю свою душу, розповідач

із «Таємниці», який вживається в жіночий образ, наче справжній артист, дівчина Міцуко з «Дітлахів», яка винаходить світ жаху для хлопчиків, що так довго над нею знущалися тощо. У цих образах відображене бачення письменником справжнього митця, який, на думку Танідзакі, має бути «людиною, хворою на «творчу лихоманку»» [218, с.61]. Однак митець у Танідзакі здебільшого пасивний, оскільки його головне завдання полягає у тому, щоб розкрити приховані глибини душі (своєї чи чужої) та дозволити підсвідомим фантазіям заволодіти свідомістю. Він не створює нічого матеріально ціннісного: його царина – світ вигадки й ілюзії. Так, Сейкічі з «Татуювання» та Цукаечі з «Фуміко» допомагають своїм обраницям вивільнити глибоко приховану деспотичну натуру. Тобто, новаторський образ митця-міфотворця, який розробляє у своїй ранній прозі Танідзакі Джюн'ічіро, нерозривно пов'язаний із концепцією демонічної краси, ідеєю про всесильність фантазії, посиленою увагою до ірраціональної та підсвідомої сторін людського буття. Керований бажанням творити, митець іноді сам стає жертвою свого творіння чи то творчої діяльності. Він – лише інструмент на службі у демонічної краси.

Вплив художнього стилю модерн на ранню творчість Танідзакі Джюн'ічіро також підтверджують наскрізні мотиви та художні прийоми, які відображають результати творчих експериментів і пошуків автора на композиційному та стилістичному рівнях. Зокрема, серед мотивів, до яких письменник часто звертається у ранніх творах, можна виділити мотив гри, еротизму, садомазохізму та фетишизації ніг. *Мотив гри* яскраво продемонстрований на прикладі багатьох оповідань Танідзакі. Наприклад, «погратися» в жінку зовсім не проти розповідач із оповідання «Таємниця». Таким чином він має можливість розкрити свою артистичну натуру та задовольнити високі естетичні потреби, чого неможливо досягти у чоловічій подобі. Гра допомагає дітям із твору «Дітлахи» продемонструвати свою істинну натуру, а не вдавати з себе тих, ким вони звикли бути у соціумі та родині: плакса Шін'ічі з аристократичної родини забуває про всі свої манери, коли знущається над іншими дітьми; звичайний хлопчик Ей відчуває досі невідоме задоволення від знущань і сцен насилля; бешкетник Сенкічі стає

слухняною жертвою, а вихована дівчинка Міцуко прагне помсти та владарювання. У дещо інші ігри грають хлопчики з оповідання «Маленька країна»: тут немає місця насиллю та збоченням. Намагаючись відтворити світ дорослих, діти створюють псевдокраїну, що діє за чіткими законами та правилами. Це – своєрідна утопія для дітей, що дарує їм іграшки за слухняність. Оргії Джьотаро з однойменного твору 1914 р. та Цукаечі з оповідання «Ніжки Фуміко» є різновидом гри для дорослих. Така гра несе задоволення збоченим чоловікам, для яких служіння красі набуло викривлених обрисів. Іншими словами, Танідзакі використовує мотив гри, щоб розкрити образи та запропонувати оригінальний спосіб трансформації дійсності.

Демонічна краса, уособленням якої є вродлива та спокуслива жінка, відтворюється автором із високим рівнем *еротизму*. Жіночі образи (Нань-цзи з «Ціліня», Онуї з «Джьотаро», Фуміко з «Ніжок Фуміко», Міцуко з «Дітлахів») наділені еротичною тілесністю, а тому чоловіки воліють стати їхніми рабами та віддано служити своїм обраницям. Наприклад, у оповіданні «Дітлахи» Ея зачарував портрет Міцуко, виконаний на західний манер: дівчина зображена з широкими очима та білосніжною шкірою. Споглядання портрету навіть викликає галюцинації в хлопчика – Ею здається, що прикраса у вигляді змія починає рухатись і повзти до нього. Тобто демонічна краса настільки ірреальна, що її споглядання рівнозначне маренню. А отже мотив еротизму є невід’ємним елементом авторської концепції демонічної краси.

Мазохізм є наскрізним мотивом не тільки ранніх і пізніх, але й багатьох творів «традиційного» періоду творчості Танідзакі. Адже мазохізм – одна з тих ланок, яка веде до розуміння та осягнення демонічної краси, оскільки захоплення нею може принести естетичну насолоду лише людині, що прагне відчути біль. Здебільшого такими виступають саме чоловічі образи: Сейкічі з «Татуювання», правитель Лін-гун із «Ціліня», хлопчики з «Дітлахів», Джьотаро з однойменного оповідання, герой із «Диявола» (悪魔 – *«Акума»*, 1912), дідусь із «Ніжок Фуміко» тощо. Відчуваючи себе рабами вродливої деспотичної жінки, вони задовольняють свої внутрішні збочені бажання та пригнічені суспільними заборонами примхи.

Що принизливіше становище чоловіка як партнера, то щасливішим він почувається. Проте автор у деяких творах виводить вроджений характер мазохізму, наділяючи здатністю до нього дітей. Зокрема, в оповіданні «Дітлахи» письменник показує схильних до мазохізму дітей, які ще не мають якогось сексуального досвіду і навряд чи можуть свідомо сформувати свої еротичні вподобання. Вони отримують задоволення від знущання інших над ними, від жорстоких ігор і покарань. Таким чином Танідзакі показує, що людська натура закладена у кожному від природи, а не є набутою внаслідок накопичення життєвого досвіду. В інших творах («Татуювання», «Цілінь», «Диявол», «Ніжки Фуміко» тощо) мазохізм подається автором як логічне породження демонічної краси. У «Татуюванні» Сейкічі став жертвою молодої красуні. Він наніс дівчині візерунок, вклавши всю свою душу в цей шедевр, а вона відповіла йому презирством, сказавши, що саме він і став першим брудом під її ногами. Правитель Лін-гун із оповідання «Цілінь», попри бажання стати на праведний шлях правління, аби досягти процвітання своєї провінції, не може впоратись із власними пристрастями, а тому повертається до своєї жорстокої дружини Нань-цзи. В оповіданні «Диявол» герой проявляє свій мазохізм, мов собака нюхаючи носову хустину жінки, яка страждає на нежить, і отримуючи від цього надзвичайне задоволення. Дідусь із оповідання «Ніжки Фуміко», обожнюючи ноги своєї молодої коханки, настільки прагне бути біля них, що навіть вмирає від перезбудження, коли та наступає йому на чоло. Отже, мазохізм у багатьох творах письменника тісно пов’язаний із темою стосунків між героями й є наслідком поклоніння демонічному ідеалові.

Іншим наскрізним мотивом ранньої творчості Танідзакі є *фетишизація ніг,* що супроводжує мотиви еротизму та мазохізму, а тому представляє ще один спосіб реалізації авторської концепції демонічної краси. Саме ноги японський естет найчастіше використовує як виразний символ жіночої вроди. Це не дивно, оскільки за японською традицією ноги є тією частиною тіла, за якими можна судити про зовнішню красу жінки. З іншого боку, фетишизм не був рідкісним і в західній культурі, про що свідчать роботи З. Фройда, присвячені розгляду цього

явища. Цей мотив чітко спостерігається в «Татуюванні», коли головний герой вперше бачить лише витончену ніжку своєї майбутньої жертви – її обличчя та тіло залишаються для нього загадкою. Однак, попри це, в ньому все ж таки зароджується пристрасть до чарівної незнайомки. Пізніше, коли дівчина приходить до татуювальника з проханням від знайомої, він пізнає її саме по нозі. За допомогою гіперболізації автор відзначає захоплення головного героя жіночими ногами, а також підкреслює місце ніг у системі еротично-естетичних вподобань Сейкічі. Одержимість жіночими ногами чітко простежується у творі «Ніжки Фуміко», який у плані мотиву фетишизації ніг є найяскравішим твором письменника. Тут ногами молодої дівчини захоплюється не тільки її коханець, а й молодий художник Ушінйо, який стверджує: «Я був би безмежно щасливим, якби нога Фуміко наступила на моє обличчя» [270, с.156].

Художніми прийомами, до яких найчастіше звертається Танідзакі у ранніх творах, є деталізація, монтаж, антитеза. *Деталізація* присутня не в портретах персонажів або пейзажі, а швидше у відчуттях. Танідзакі досить детально описує ті чи інші відчуття у своїх роботах: візуальні, смакові, слухові, тактильні. Це допомагає відзначити інтенсивність естетичного сприйняття героїв. Наприклад, підсилювальний ефект деталізація має у такому фрагменті з оповідання «Цілінь»: «Важка парчева завіса з глибокими зборками відчинилася, розділившись навпіл. За нею відкрилися сходи, що вели до саду. А там, на землі, серед запашних трав, які яскраво зеленіли, у світлі теплого весняного сонця валялася, повзала та куйовдилася велика кількість істот найрізноманітнішого вигляду; дехто з них звернув голови до неба, інші сиділи навпочіпки, одні підстрибували, інші билися між собою… Одні багровіли від крові, наче півонії у пишному квіті, інші тремтіли, неначе зранені голуби» [40, с.49]. Цей опис забезпечує візуальну картину жорстокості Нань-цзи. *Монтаж* проявляється в ранніх творах Танідзакі у майстерному комбінуванні історичного фону з сучасними характерами та світовідчуттям, несподіваних переходах від одних моментів життя персонажів до інших (назад в минуле) тощо. Наприклад, в оповіданні «Таємниця» розповідач раптово відмовляється від минулого життя та переїжджає до спокійного кварталу

міста. Одного дня він зустрічає свою колишню коханку та повертається в минуле, пригадуючи момент їхньої зустрічі. *Антитеза* артикулюється в образах деспотичної жінки та мазохічного чоловіка, що підсилює контраст між ними. Це простежується на прикладі молодої гейші та татуювальника Сейкічі в оповіданні «Татуювання».

Крім того, рання творчість письменника надзвичайно *символічна*, що підкреслює вплив на неї західноєвропейської літератури, а саме: естетизму та модерну. Так, у творі «Татуювання» використано низку традиційних символів, які автор сповнює новаторським звучанням: татуювання (刺青 – «*Шісей*»; традиційний символ соціального статусу чи професії його власника) у творі набуває значення засобу вивільнення деспотичної натури молодої красуні; павук (女郎蜘蛛 – «*Джьороґумо*»; символ суперечливості натури в японській культурі, оскільки павук створює красу, аби заманити свою жертву в пастку та вбити її) символізує саму фатальну жінку, яка своєю вродою занапащає чоловіків. До того ж, японське слово «*Джьороґумо*», тобто павук-шовкопряд, складається з двох частин: слів *джьоро* та *кумо* (павук), перше з яких також має значення «повія», «дівчина легкої професії». Тобто Танідзакі натякає, яким саме чином майбутня гейша занапащатиме чоловіків. Символ ціліня в однойменному оповіданні 1910 р. сповнений іронії, оскільки ця міфічна тварина у подобі єдинорога з тулубом оленя та хвостом буйвола символізує в японській культурі людяність – одну з п’яти конфуціанських чеснот (людяність, справедливість, розсудливість, повага та щирість), а її поява знаменує народження праведника. Однак попри бажання правителя Лін-гуна стати на праведний шлях, його душа належить жорстокій спокусниці Нань-цзи. Тому в його провінції продовжуються катування людей і знущання над ними, а отже усі спроби правителя дотримуватись вчення Конфуція виявляються марними. Новаторським є символ гри: у творі «Таємниця» чоловік «грається» в жінку, хлопці з «Дітлахів» знущаються одне над одним у грі «вовк-вівці» або «поліцейський-грабіжник», а у «Маленькій країні» школярі вигадують цілу державу, всі процеси в якій відбуваються за їхнім сценарієм. Тобто гра у ранніх оповіданнях Танідзакі символізує творче перетворення реальної дійсності.

Аналіз творів Танідзакі дає змогу запропонувати таку хронологію раннього періоду його творчості:

1910 р. – п’єси «Народження» (誕生 – *«Танджьо»*) і «Слон» (象 – *«Дзо»*), оповідання «Татуювання» та «Цілінь»;

1911 р. – п’єса «Шіндзей» (信西 – *«Шіндзей»*, досл. з яп. – аристократ, вчений-конфуціанець і буддійський монах); оповідання «Блазень» (幇間 – *«Хокан»*), «Таємниця» та «Дітлахи», останнє з яких принесло Танідзакі визнання з боку таких видатних літературних діячів того часу, як Морі Оґай (1862–1922) та Уеда Бін (1874–1916); новела «Тайфун» (台風 – *«Тайфу»*);

1912 р. – оповідання «Диявол», перший незавершений великий твір «Гаряча страва» (羹 – *«Ацумоно»*);

1913 р. – оповідання «Диявол: продовження» (続悪魔 – *«Дзокуакума»*) і «Жах» (恐怖 – *«Кьофу»*), п’єса «Коли відоме кохання» (恋を知る頃 – *«Кой о шіру коро»*);

1914 р. – оповідання «Джьотаро», п’єса «Весняне узбережжя» (春の海辺 – *«Хару но умібе»*), «Ненависть» (憎念 – *«Дзонен»*);

1915 р. – прозові твори «Убивця лоску» (お艶殺し – *«Оцуя ґороші»*) та «Осай і Міносуке» (お才と巳之介 – *«Осай то Міносуке»*), п’єса «Історія храму Хошьо»;

1916 р. – автобіографічне оповідання «Вундеркінд» (神童 – *«Шіндо»*), п’єса «Часи страху» (恐怖時代 – *«Кьофу джідай»*);

1916–1917 рр. – оповідання «Сум відступника» (異端者の悲しみ – *«Ітаншя но канашімі»*), «Русалчина журба» (人魚の嘆き – *«Нінґьо но наґекі»*), п’єса «Дівчина-очеретянка» (鶯姫 – *«Уґуісу хіме»*);

1918 р. – оповідання «Маленька країна», «Золото та срібло» (金と銀 – *«Кін то ґін»*);

1919 р. – оповідання «Туга за матір'ю» (母を愛ふる記 – *«Хаха о кору кі»*), «Ніжки Фуміко», «Передчуття одного юнака» (或る少年の怯え – *«Ару шьонен но обіе»*);

1921 р. – мемуарний твір «Дім, у якому я народився» (生まれた家 – *«Умарета іе»*), оповідання «Крадій» (私 – *«Ватакуші»*), сценічна постановка «Якщо вже кохати» (愛すればこそ – *«Айсуреба косо»)*;

1922 р. – оповідання «Аґурі» (青い花 – *«Аой хана»*), п'єса «Окуні та Ґохей» (お国と五平 – *«Окуні то ґохей»*);

1923 р. – п'єса «Гарячі джерела для білого лиса» (白狐の湯 – *«Шіроґіцуне но ю»*), сценарій «Між богом і людиною» (神と人との間 – *«Камі то хіто то но айда»*), «Люди без кохання» (愛なき人々 – *«Ай накі хітобіто»*);

1924 р. – п'єса «Незнання та закоханість» (無明と愛染 – *«Мумьо та айдзен»*).

Наведений перелік дає змогу зробити висновок, що період від 1910 р. по 1924 р. був доволі насиченим та інтенсивним для Танідзакі у творчому плані. Це був час активного експериментування, що легко помітити на прикладі того, як письменник одночасно звертається і до прози, і до драматургії. Серед усіх вищевказаних творів у дисертації аналізуються оповідання «Татуювання» (1910), «Цілінь» (1910), «Дітлахи» (1911), «Таємниця» (1911), «Джьотаро» (1914), «Маленька країна» (1918) і «Ніжки Фуміко» (1919), в яких найяскравіше проявився вплив модерну як художнього стилю.

«Татуювання» (1910)

Попри спроби Танідзакі Джюн'ічіро проявити себе у драматургійній царині, славу йому принесли саме перші прозові твори, до яких належать оповідання «Татуювання» та «Цілінь».

У творі «Татуювання» знайшли своє яскраве відображення концепція демонічної краси і тема служіння їй. Крім того, тут чітко простежується ідея перевтілення й ініціації (на прикладі жіночого образу), а також проблема творчого пошуку (на прикладі чоловічого образу). Автор дає стислу характеристику епохи,

на тлі якої розгортається дія: перед читачем постає доба Едо (1603–1868) зі своїм культом краси, невід'ємним атрибутом якої серед тогочасних столичних жителів (*едокко*) вважається татуювання (刺青 – «*хорімоно*», *«шісей»*). Після опису доби письменник знайомить читача із головними героями – майстерним татуювальником Сейкічі та молодою дівчиною 15-16 років, яка має стати гейшею. Сейкічі зображений як сильна, дещо деспотична особистість. Завдяки своїй професії, він насолоджується знущанням над іншими, завдаючи їм нестерпного тілесного болю. Однак, попри задоволення своїх садистських нахилів, татуювальник перебуває у пошуках істинної краси, якій він хотів би подарувати справжній шедевр. Під істинною красою юнак розуміє не лише форму (обличчя, фігуру, ноги), яка, певна річ, має бути ідеальною, а такий ідеал жінки, під ногами якої бажатимуть вмирати чоловіки. Одного дня він відчуває, що зустрів свою ідеальну красуню, коли увагу Сейкічі привертає до себе білосніжна нога незнайомки. Минає час, і через рік до нього приходить дівчина з проханням від знайомої нанести візерунок на кімоно. У цій дівчині він пізнає ту незнайомку, що так його заворожила. Приспавши її, татуювальник наносить їй на спину велике татуювання у вигляді павука-шовкопряда (女郎蜘蛛 – «*Джьорогумо*»). Прокинувшись, красуня не панікує, а навпаки насолоджується своїм новим образом і відчуває свою велич над мізерним Сейкічі. «Я зовсім звільнилася від своїх попередніх страхів! І ви перший, хто став брудом під моїми ногами!», – з такими словами вона залишає спустошеного та задоволеного Сейкічі, що нарешті здійснив свою мрію [40, с.38]. Так письменник створює новий яскравий образ жінки, деспотичної та садистської за своєю натурою.

У цьому творі присутні ще два образи демонічних красунь – це жінки, зображені на гротескних картинах у майстерні татуювальника. Обидві «картинні» дияволиці насолоджуються стражданнями чоловіків: одна, очікуючи на страту закутого у кайданки чоловіка, а друга, споглядаючи мертві чоловічі тіла біля своїх ніг. Ці два образи виступають передвісницями майбутнього перевтілення дівчини зі звичайної красуні на володарку чоловічих сердець. А сам процес татуювання є алегорією, за якою приховується ініціація дівчини – Сейкічі позбавляє чистоти її

білосніжну шкіру, нанісши візерунок у формі павука (символу неоднозначності людської натури та «легкої» професії для жінок) і таким чином відкривши їй дорогу до світу гетер. З іншого боку, автор наділяє цей символ новаторським звучанням – павук символізує вивільнення прихованої натури дівчини, її деспотичного та жорстокого характеру, тобто саму демонічну красуню. Процес перевтілення зображено за допомогою низки тропів: гіперболи (коли Сейкічі почав працювати над татуюванням, «сонце так засяяло, віддзеркалюючись від поверхні річки, що вся майстерня у вісім татамі здавалась охопленою полум'ям» [40, с.35]), епітетів («чиста» шкіра дівчини до її перевтілення, «блискучі» очі, «розпущене» волосся, «дивна злобна» істота (павук) після нанесення візерунку), метафори («відчув вістря леза в її інтонації», «душа молодого татуювальника розчинялась у густій фарбі та наче переходила на шкіру дівчини» [40, с.36]), персоніфікації («лапи павука ворушились, неначе живі» [40, с.37]) та порівняння («Подібно до того, як жителі давнього Мемфіса прикрасили чудову землю Єгипту пірамідами та сфінксами, він збирався забарвити своєю любов'ю чисту шкіру дівчини» [40, с.36]) тощо.

Образ демонічної жінки доповнюють мотиви еротизму та фетишизації ніг. Сейкічі працював тільки з тими клієнтами, чия шкіра та тіло йому подобались, а болісний і тривалий процес нанесення візерунку приносив чоловікові неймовірну фізичну й емоційну насолоду. Тож беручись робити татуювання дівчині, татуювальник керувався не тільки ідеєю втілити свою мрію, а й прагненням насолодитися її вродливим тілом. Особливо ж йому подобались її витончені білосніжні ноги, які у цьому творі можна розцінювати як символ дівочої цноти.

Іншими словами, концепція демонічної краси, тема служіння їй, ідеї ініціації та перевтілення, проблема творчого самопошуку, образ деспотичної жінки, новаторський символізм (татуювання у вигляді павука як символ вивільнення прихованої натури, білосніжні ноги та шкіра як символ дівочої цноти), естетика болю та страждання дають змогу говорити про вплив західноєвропейського модерну на концептуальний, образний і стилістичний рівні твору, відхід автора від традиційної японської літератури та популярної у 1900-

х рр. натуралістичної прози. Так, російська дослідниця І.Л. Львова зазначає, що «в оповіданні «Татуювання» дотримані усі етичні та естетичні засади літератури «кінця століття», а саме: екзотичний фон («Це було за часів, коли люди шанували легковажність наче доброчесність, а життя ще не засмучували, як у наш час, сурові негоди…), культ краси (діючі особи – красуня та людина мистецтва, художник), чітка композиція, динамічний сюжет, витончена орнаментальна мова, але головною темою була апологія жорстокої влади, яку має чуттєва жіноча врода, що веде до загибелі кожного, хто пізнає силу її чар» [86, с.8]. Тобто, в «Татуюванні» прозвучав виклик традиції, що свідчить про модерні настрої Танідзакі на початковому етапі його письменницької діяльності.

«Цілінь» (1910)

Головною темою оповідання «Цілінь» є всевладність демонічної краси, яка змушує навіть великих правителів нехтувати своєю державою заради коханої жінки. Крім того, автор порушує низку проблем морального характеру: боротьби з власною слабкістю, вибором між доброчинністю та спокусою, помсти. Проблема вибору між доброчинністю та спокусою постає перед китайським володарем провінції Вей Лін-гуном (424–415 рр. до н.е.), який прагне покращити життя у своїх володіннях і наблизитися до істинної мудрості правління. Спокусу уособлено в образі його дружини – красуні Нань-цзи, а доброчинність втілено в образі мудреця Конфуція (приблизно 551–479 рр. до н.е). Завітавши до Лін-гуна за його запрошенням, Конфуцій починає знайомити чоловіка зі Шляхом істинного правління, зазначаючи, що для досягнення високих цілей слід насамперед подолати власні пристрасті. Лін-гун дослуховується до цих слів і намагається стати на шлях доброчинності, однак викликана цим байдужість із його боку дратує Нань-цзи, яка відчуває втрату влади над чоловіком. У зв’язку з цим жінка вирішує поспілкуватися з Конфуцієм та продемонструвати йому свою велич і владу. Почавши з лестощів і пишних частувань, жінка розуміє, що не може причарувати мудреця. Тоді вона вдається до радикальних заходів: показує сад, переповнений людьми зі спотвореними обличчями та тілами. Саме таким чином красуня розправляється з тими, хто привертає до себе погляд правителя. Потім

Нань-цзи пропонує Конфуцію здійснити екскурсію містом з метою пошуку нових жертв, на що мудрець не може нічого заперечити, відчуваючи безмежність влади цієї жінки. Таким чином, Нань-цзи одержує перемогу над мудрістю та доброчинністю, повертаючи собі владу над Лін-гуном.

Історичний фон (Китай VI – V ст. до н.е.), на якому розгортаються події, має і смислове, і декоративне навантаження. Головні герої твору представлені постатями, що дійсно існували, а факт відвідування Конфуцієм провінції Вей вважається історично достовірним. Так, у головній книзі конфуціанства «Лунь юй» (з кит. 論語 – «Бесіди та роздуми») згадується, що мудрець відвідав княгиню Нань-цзи, яка намагалася його спокусити [75, с.189]. Але обурившись на жінку та сліпе кохання Лін-гуна до неї, він залишив Вей і направився до Цао. Тож зображення дійсних історичних постатей і подій надає оповіді достовірності, однак ці історичні відомості є другорядними, оскільки виступають художнім обрамленням для дискусії Нань-Цзи з Конфуцієм щодо краси та істини.

Образ Конфуція розкривається письменником за допомогою символу ціліня – міфічної істоти, що уособлює людяність і поява якої свідчить про народження праведної людини. Саме ця істота, як зазначає автор, з’явилася в країні Лу в момент народження мудреця. Нань-цзи ж під час розмови із Конфуцієм говорить, що їй ще не доводилось бачити цю істоту. До того ж, страждання людей і бідність, які панують у провінції Вей, вказують на іронічне використання автором цього символу – попри усі зусилля, Лін-гуну не судилося долучитись до Шляху істини та стати праведником. Образ Нань-цзи зображено за допомогою «агресивних» метафор («губи… горіли від ярості», «очі виблискували гординею Зла», «чари ароматів… загрожували гострими кігтями»), за допомогою яких підкреслено деспотичність красуні. Нань-цзи є уособленням демонічної краси, якій притаманні егоїзм, жорстокість і самовпевненість, що проявляються в словах і вчинках жінки. Лін-гун же втілює образ чоловіка-мазохіста, що дослуховується до кожного слова коханої та віддано служить її красі, не дбаючи про добробут своїх підданих і усієї провінції. Про це свідчать його промовисті порівняння: «я любив тебе, як раб служить господареві, як людина поклоняється

божеству» [40, с.45]. Тобто, попри формальний статус правителя, Лін-гун фактично є рабом спокусливої Нань-цзи, який втрачає в її обіймах усю свою владу.

Отже, у цьому творі письменником реалізовано такі новаторські елементи, як концепції всевладної демонічної краси та влади фізіології над мораллю, образи спокусливої жінки-деспота (Нань-цзи) та чоловіка-мазохіста (Лін-гун), ідею стосунків між чоловіком і жінкою як пасивним і активним началами, псевдоісторизм (дійсні історичні постаті та факти переосмислено творчою уявою Танідзакі як екзотичний фон для розвитку сюжету), мотив мазохізму, іронічне використання традиційних символів.

«Дітлахи» (1911)

У ранній творчості Танідзакі можна помітити і вплив певних ідей Зігмунда Фройда (1856–1939), зокрема, його теорії сексуальності та дитячої гри. Так, З. Фройд виділяє два головні мотиви дитячої гри, а саме: 1) прагнення повторити пережитий досвід із можливим регулюванням інтенсивності та сили враження; і 2) бажання наслідувати дорослих. Саме ці мотиви легко помітити в оповіданні «Дітлахи», головною темою якого є дорослішання та сексуальне становлення дитини. Крім того, автор порушує проблеми дитячого насилля, помсти (на прикладі образу Міцуко) та перевтілення дійсності шляхом фантазування. Оповідь ведеться від першої особи – хлопчика Хаґівари Ея, який згадує своє дитинство. Одного дня, коли Ею було десять років, його запросив до себе в гості на святкування фестивалю Інарі (свято на честь бога родючості та сільського господарства) однокласник Ханава Шін’ічі, відомий як плаксій та розбещений аристократ. Можливість дізнатися, як і чим живе аристократичний клас, спонукали розповідача закрити очі на не найкращу репутацію свого потенційного друга. Шін’ічі частує Ея не тільки солодощами, а й пропонує йому переглянути ілюстровані книжки з жорстокими сценами насилля. З цього й розпочинається дружба двох хлопчиків. Поступово до них приєднуються Міцуко – старша сестра Шін’ічі і однокласник Сенкічі, відомий як ще той хуліган. Дітлахи відкривають для себе цікавий світ гри, в якій проявляється їхня суть і перші сексуальні

бажання. Так, ініціатором і головним у садомазохістських іграх виступає Шін'ічі, змушуючи інших підкорюватися йому. Наприклад, він щосили б'є палкою Сенкічі у грі «поліцейські-злодій», облизує Ея в грі «вовк-вівці» тощо. Попри жорстокість і дивний характер, гра приносить хлопцям задоволення, і жодним чином не впливає на їхнє звичне життя – у школі, в родині вони поводяться, як і раніше. Залучення Міцуко до ігор перетворює її на жертву, проте дівчина зрештою одержує перемогу над своїми кривдниками. Одного разу вона заманює Ея та Сенкічі до будинку, де здійснює над ними витончений ритуал покарання. Гарно вдягнена в азійські шати, дівчинка грає для хлопців на фортепіано. Тим часом вони вдають із себе підсилювальну ілюмінацію для концерту, тобто виконують роль свічників, стоячи мовчки і відчуваючи кожну краплю гарячого воску, що стікає їхніми обличчями зі свічок. Але віск не обпікає дітлахів, а, навпаки, підсилює загальне враження від споглядання витонченого білосніжного тіла дівчинки та звучання її ніжної музики. Зрештою, Міцуко отримує перемогу над кривдниками і сама стає катівницею.

У цьому творі гра допомагає дітям відчути першу сексуальну насолоду та хоча б на деякий час перетворитись у когось іншого, тобто дозволяє їм трансформувати дійсність. Фізична насолода, яку хлопчики та дівчинка відчувають під час пікантних моментів гри (наприклад, коли Сенкічі облизує тіло Ея), описана з високим рівнем деталізації тактильних відчуттів: «Дивне відчуття, викликане тим, як мене лоскотали та облизували його вологі губи та м'який кінчик язика, стерло усі мої страхи та заволоділо мною повністю, наче мене причарували» [212, с.27]. Таким чином автор підкреслює інтенсивність сприйняття гри дітьми.

Попри те, що головними героями твору виступають діти, Танідзакі пропонує яскравий образ демонічної красуні – неповнолітньої Міцуко. Її образ описано за допомогою низки епітетів («темні, широко розплющені» очі, «білосніжна» шкіра, «вродливе, пропорційне» тіло, «солодкий» аромат, «загрозлива» посмішка) та контрастних порівнянь («вона була ангелом із чарівної казки», «вона виглядала, наче чудовисько, позбавлене будь-яких чітких рис, так

що її очі та ніс навіть було не розпізнати у темряві» [212, с.32]) тощо. А зміна статусу Міцуко в іграх з жертви на катівницю свідчить про її остаточне перевтілення в деспотичну красуню.

Тобто вплив модерну в оповіданні «Дітлахи» відчувається на концептуальному (тема дорослішання та сексуального становлення, ідея про перевтілення дійсності шляхом фантазування), образному (новаторські образи «дорослих» дітей) і композиційному (мотив гри та мазохізму) рівнях. Однак дитяча гра, попри її здатність трансформувати дійсність і перетворювати бажане на реальне, залишається абсолютною умовністю – поза нею діти продовжують жити своїм звичайним життям: Шін'ічі залишається тим же плаксою, Ей – звичайним хлопчиком, а Сенкічі – бешкетником.

«Таємниця» (1911)

В основу цього оповідання покладено тему перевтілення, ідею протесту проти традиційної моралі, проблеми самопошуку та самореалізації. До того ж, автор пропонує неоднозначний образ головного героя-естета, в якому чітко проступає жіноче начало. Відмовившись від бурхливого життя, розповідач вирішує переселитися в тихе місце, яким він обирає монастир буддійської школи Шінґон. Проте його мета не поринути у спокій і віддатися роздумам, а навпаки – знайти ще яскравіші та нечувані втіхи, відкрити для себе якусь неймовірну таємницю. Нічні прогулянки містом щоразу в новому образі бавлять душу розповідача. А одного вечора він наштовхується на вітрину зі старим жіночим кімоно. В описі кімоно відчувається, що перед читачем не просто людина, а справжній естет: «Щоразу, коли я бачив або торкався прекрасної шовкової тканини, я хотів загорнути в неї все своє тіло. Часто насолода, яку дарувало таке відчуття, росла в мені без краю... І хоча мене приваблювало не лише жіноче вбрання, все ж таки інколи я заздрив жінкам, чия доля дозволяла їм без перешкод та у будь-який час, коли їм цього хотілося, носити креповий шовк, який я так любив» [38, с.359-360]. Це спонукає головного героя приміряти на себе жіночий образ, у якому він сміливо виходить на люди. Одного вечора в кінотеатрі розповідач зустрічає свою колишню кохану, яка впізнає чоловіка в жіночому

образі. Між ними розпочинається любовне листування, потім таємні зустрічі, місце яких залишається таємницею для розповідача. Однак невгамовна цікавість змушує його віднайти те місце та з'ясувати, ким насправді є його таємнича коханка. Коли таємницю розкрито, він втрачає інтерес до жінки, проте налаштований і далі шукати «яскраві та кричущі втіхи».

Назва твору є доволі символічною. Таємниця – це не тільки те, чого шукає головний герой, говорячи про таємниче місце, в якому йому хотілося би сховатися від сторонніх, чи дивні втіхи, якими він прагне насолодитися, але й сам його химерний спосіб життя. Його приваблює все ірраціональне (відмова від спокійного життя та раптовий переїзд до монастиря, перевдягання в жінку) та містичне (детективні історії, схованки, проживання в місці, про таємниці та прокляття якого ходить безліч чуток). Він уособлює образ сучасного японця, якого оточують урбаністичні пейзажі та стрімкі соціокультурні зміни. Токіо, на тлі якого герой шукає нові пригоди, змальоване як місто, що поєднало у собі західні новинки (багатоповерхові будівлі, трамваї, штучне вуличне освітлення) з традиційними «веселими» кварталами, театрами кабукі, рикшами та вдягненими у кімоно жінками. А тому перевтілення головного героя в жінку має алегоричний характер: його дивацтво – породження нової доби, за якої кардинально змінились обриси традиційного японського суспільства.

Отже, вплив художнього стилю модерн простежується в цьому оповіданні на концептуальному (тема перевтілення, протест проти традицій давнини, самопошук та прагнення самореалізації головного героя) та образному рівнях (образ митця-міфотворця та урбаністичні пейзажі Токіо). До того ж, про вплив на автора модерністської естетики свідчить посилений інтерес до ірраціонального та фантастичного елементів буття.

«Джьотаро» (1914)

Питання краси та її чуттєвого сприйняття розглядається у творі «Джьотаро», головною темою якого є життєвий і творчий самопошук. У ньому відсутній жіночий образ як яскраве втілення демонічної краси, проте чітко простежується мазохічність чоловічого образу. Головний герой – письменник Ідзумі Джьотаро –

проповідує ідеї естетичного гедонізму, який зводиться до чуттєвої насолоди та задоволення мазохістських потягів. Він пише еротичні твори, в яких возвеличує красу та сексуальну насолоду. Одного дня у письменника з'являється учень – молодий студент Шьоджі. Коли юнак вперше приходить до вчителя, він знімає взуття при вході, як це прийнято в Японії. Проте Джьотаро просить юнака зняти ще й шкарпетки, аби він міг помилуватися виглядом молодих ніг Шьоджі. Після цього він починає вчити юнака своєї творчої мудрості: Джьотаро стверджує, що саме людська природа злого здатна розкрити красу в її повноті, що тільки вада може бути основою великого мистецтва. Знайомство Джьотаро з дівчиною Онуї нарешті дарує йому ту мазохістську насолоду, якої він так довго чекав. Катування вчителя ж навпаки справляє на Шьоджі негативне враження, і хлопець відмовляється від навчання у Джьотаро. Згодом Джьотаро полишає і його катівниця Онуї, залишивши його без копійки. Після цього письменник згадує про існування родини і повертається додому. Ідеї Джьотаро, які він так палко проголошував, зрештою були порожніми словами, оскільки їхня реалізація на практиці виявилася сумнівною та далекою від високих естетичних ідеалів.

Іншими словами, у цьому оповіданні Танідзакі вустами головного героя проголошує ті естетичні цінності, яких частково і сам дотримується у своїй ранній творчості: тут і антиутилітаризм, і культ краси, і садомазохістські бажання, й естетичний гедонізм. Проте реалізація цих цінностей у випадку Джьотаро не переслідує високих цілей, набуваючи форми аморального гедонізму, а тому приречена на провал. Тобто у цьому творі образ митця-міфотворця, яким виступає Джьотаро, що створює ірраціональний і гротескний світ вигадки, сповнений іронії.

«Маленька країна» (1918)

У цьому творі продовжено дитячу тему, а також порушено проблеми влади і ілюзій. Головний «дорослий» герой твору Каіджіма Масайоші – 34-рирічний викладач-невдаха, який захоплюється наукою. Одружившись і завівши шістьох дітей, Каіджіма вимушений залишити Токіо та перебратися до провінції, де він влаштовується вчителем у місцеву школу. Йому подобається вчителювати, і він вважає себе професійним педагогом і непоганим психологом, який намагається

«однаково тепло піклуватися про кожну дитину» [40, с.54]. Проте ситуація змінюється з появою в п’ятому класі нового учня – Шьокічі Нумакури, який зовнішньо не подобається вчителю, проте демонструє непогані знання. Каіджіма помічає, як Нумакура поступово завойовує авторитет серед нових однокласників, як вони починають його захищати та прикривати. Цього Нумакура досягає завдяки своїй винахідливості та грі. Хлопець створює своєрідну «країну» з низкою рангів і посад, грошовою системою, товарообігом тощо. Діти з бідних родин отримують можливість гарною поведінкою заробити собі на іграшки, які недоступні для них у реальному житті. Копіюючи поведінку дорослих і слідуючи принципам побудови їхнього світу, дітям вдається створити власну абсолютно нову систему, в якій вони позбавляються обмежень дійсного життя.

Образ Каіджіми є збірним образом усіх людей, які живуть ілюзіями та не здатні мислити прагматично. Він – добрий батько та справедливий учитель, про що свідчать епітети («нерішучий, добрий серцем») і метафора («батьківське серце кожного разу стискалося», коли він чув нездійсненні прохання дітей), використані у його описі. Нумакура ж виступає уособленням влади та контролю: він – диктатор, який об’єднує усіх дітей, а згодом отримує в васали й самого Каіджіму. Його образ виписано за допомогою низки негативних епітетів: «приземкуватий», «товстий» хлопчик, «незграбний» вигляд, «брудний» одяг, «типовий зіпсований» підліток, «жорстоке» та «зухвале» обличчя. А гра, організована Нумакурою, символізує творче перетворення дійсності: вона дозволяє подолати умовності дорослого світу та отримати бажане (іграшки, солодощі та ін.). Глибокий психологізм автор демонструє в розв’язці твору, коли Каіджіма приходить до Нумакури з проханням прийняти його до гри, аби він міг купити своїй наймолодшій дитині молока: відчай і нестерпний сором, які переживає чоловік, наближають його до божевілля.

Таким чином, апелювання до питань ілюзій, влади і гри, що здатна перетворювати дійсність, глибокий психологізм і контрастні образи вчителя-жертви та учня-диктатора свідчать про протистояння Танідзакі реалістично-натуралістичному методові японської літератури початку XX ст.

«Ніжки Фуміко» (1919)

У цьому оповіданні письменник далі розвиває тему поклоніння жіночій красі та розробляє мотив фетишизації ніг. 61-річний Цукаечі тримає ломбард на Ніхонбаші, мешкаючи разом із 18-річною коханкою Фуміко – колишньою гейшею. Якось старий звертається до художника – 19-річного учня мистецтв Ушінйо – з проханням написати портрет коханої так, щоб було обов'язково видно її ноги. Разом зі старим Ушінйо починає захоплюватися ногами молодої дівчини, стверджуючи, що він міг би вмерти під її ногами, навіть прагне цього: «Я б із радістю вмер заради колін пані Фуміко» [270, с.153]. Минає деякий час і через погіршення здоров'я Цукаечі всі троє переїздять у заміський будинок, де створюють новий світ, в якому панує поклоніння ногам Фуміко. Ушінйо відзначає про себе, що Фуміко ставиться що до нього, що до Цукаечі, як до дітей, хоча вона і молодша за них. Вся ця нестандартна ситуація призводить до смерті старого під час їхньої чергової оргії, коли Фуміко наступає йому на чоло.

Мотив фетишизації ніг доволі типовий як для ранньої, так і зрілої творчості Танідзакі. Існує кілька підстав для активного оперування цим мотивом. По-перше, ноги в Японії завжди вважались символом жіночої вроди; по-друге, вони є найбруднішою частиною людського тіла, яка постійно торкається землі, а тому найбажанішою для чоловіка-мазохіста. Вмерти під ногами коханої – логічний наслідок поклоніння демонічній красі.

Отже, рання творчість Танідзакі Джюн'ічіро була своєрідним експериментом: він шукав нові теми, проблеми, образи; прагнув щоразу створювати незвичні світи, в яких домінує творча уява та фантазія, краса та мистецтво. До того ж, його творчість актуальна поза часом – завдяки спробам зануритись у внутрішній світ людини, оголити її приховані бажання та потреби в естетичному задоволенні, розібратися у стосунках між чоловіком і жінкою, визначити місце та роль краси не тільки у мистецтві, але й у повсякденному житті.

3.2. *Ніхон-кайкі*, або повернення до Японії, як символ зміни художньо-естетичних парадигм

3.2.1. Проблематика та поетика зрілих творів

«Традиційний», або зрілий, період творчості Танідзакі Джюн'ічіро охопив проміжок часу від 1925 р. по 1955 р. Першим твором на цьому етапі літературної кар'єри письменника став роман «Любов бовдура» (知人の愛 – *«Чіджін но ай»*, 1925), в якому намітилася зміна світоглядної та художньо-естетичної позицій автора. Переживши бурхливий період експериментування, захоплення західноєвропейською культурою, про що свідчить проживання в суто європейському стилі серед іноземців у Йокохамі, зацікавлення європейськими бальними танцями та кінематографом, а також вплив західноєвропейської літератури, помітний у ранніх творах, Танідзакі Джюн'ічіро з середини 20-х рр. XX ст. почав відкривати для себе чарівний світ японської традиції. Як зазначає російська дослідниця Н.І. Чегодар, зміна смаків і поглядів письменника зазвичай пояснювалася його переїздом до Кансаю – регіону західної Японії, який здавна вважався колискою національної культури. Проте, як припускає дослідниця, така зміна стала можливою внаслідок поверхового характеру європеїзму Танідзакі та його захоплення західною культурою як своєрідною екзотикою. У зв'язку з цим Н.І. Чегодар погоджується з думкою ще однієї дослідниці творчості японського естета – О.Л. Катасонової про те, що ранній період був «псевдоєвропейським» [145, с.114]. З іншого боку, американський літературознавець Г.Б. Петерсен стверджує, що зміна художньо-естетичної позиції письменника не була пов'язана з переїздом до Кансаю, а стала наслідком його творчого розвитку та чудового розуміння ним парадоксальності людської поведінки [192, с.47].

Іншими словами, у літературознавчих дослідженнях відсутня одностайна думка щодо можливих причин суттєвої переорієнтації у творчості Танідзакі Джюн'ічіро, що проявилась у відході письменника від прозахідного та модерного впливу на користь японської традиції та класичної літератури. Проте аналіз літературно-критичних матеріалів [145,170,192,199] і художніх творів автора

дають змогу припустити, що така зміна була викликана низкою подій як в особистому житті митця, так і в житті його країни. У першу чергу, це були непрості стосунки письменника з цензурою часів Тайшьо (1912–1926). Проблемними стали і прозові, і драматичні роботи Танідзакі внаслідок посилення цензури за часів нового уряду, що намагався керувати усіма процесами в житті японського суспільства початку XX ст. Крім того, у 20-х рр. XX ст. великого значення набула пролетарська література, актуальна за нових культурно-історичних умов. Її успіху поряд із популяризацією ідей демократичного суспільства та організованого робітничого руху посприяла суспільно-політична ситуація в країні після Першої світової війни (1914–1918). Пролетарська література виступала за служіння мистецтва усьому народові, а не обраним його прошаркам. Тобто, репрезентувала масову літературу Японії першої половини XX ст. Танідзакі ж був противником ідеї щодо служіння мистецтва народові, щодо «масовості» літератури. Протистояти таким обставинам і відстоювати ідеали «чистого мистецтва» постійним експериментуванням із часто «неприйнятними для суспільної моралі» [199] ідеями та творами, що піддавалися осуду та вилучалися з друку, було доволі складно. До того ж, наприкінці 10-х рр. письменник переживав творчу кризу: він почав повторюватись і втрачати своє новаторство. Така ситуація потребувала кардинальних змін – оновлення творчого методу та власної мистецької позиції. Саме тому обрання традиції головним елементом системи художньо-естетичних цінностей допомогло йому знайти шлях успішного творчого розвитку. Перехід до традиції відкрив для Танідзакі нові творчі горизонти. На цьому етапі під його пером відроджується забута японцями XX ст. традиційна японська культура, мистецтво та література.

Зміна найбільше відчувається на *концептуальному* та *образному* рівнях. Японський естет відмовляється від концепції демонічної краси на користь традиційної. Ідеалом такої краси виступає кіотський тип жінки – «м’якшої, елегантнішої, душевнішої», краса якої є «продуктом мистецтва, традиції, витонченості та вишуканості» [192, с.47]. Дедалі менше на сторінках його творів зустрічаються деспотичні красуні, котрі прагнуть влади над чоловіками. Жорстокі

та егоїстичні жінки (наприклад, Наомі з роману «Любов бовдура» (1925), Шюнкін із «Історії Шюнкін» (春琴抄 – *«Шюнкіншьо»*, 1933)) залишаються, проте і вони розкриваються з іншого боку – ці жінки людяніші, їм властиві життєві проблеми і переживання. На зміну парі деспотичної красуні та мазохічного чоловіка приходить образ родини, що дозволяє відобразити глибший конфлікт між чоловіком і жінкою як представниками різних світоглядів. На цьому етапі окреслюється *«конфлікт» Захід – Схід*, на прикладі якого спостерігається подальший розвиток письменника у напрямі традиційної естетики.

На *композиційному* рівні зберігаються певні елементи, притаманні ранній творчості: *мотив еротизму* (наприклад, виведений у романі «Сипучий пісок» (卍 – *«Манджі»*, 1928–1931) образ Міцуко та пікантний любовний трикутник між нею, її коханкою Соноко та чоловіком коханки); *мотив мазохізму*, який спостерігається на прикладі чоловічих образів (так, Сасуке зносить принизливі знущання своєї коханої Шюнкін і зрештою позбавляє себе зору заради неї в «Історії Шюнкін»). Одночасно з'являється *мотив любові до матері*, яка виступає ідеалом жіночої вроди та об'єктом бажання. Він простежується на прикладі персонажів твору «Матір Шіґемото» (少将滋幹の母 – *«Шьошьо Шіґемото но хаха»*, 1949) – Шіґемото та його матері-красуні Арівари Кінокати. До *прийомів деталізації* та *монтажу* додається *прийом ретроспективної композиції*, який дозволяє переходити від однієї історії до іншої, насичуючи твір неповторними сюжетними лініями та образами. Наприклад, в оповіданні «Історія Шюнкін» прийом ретроспективної композиції допомагає авторові поєднати сучасність (подорож розповідача на батьківщину Шюнкін) та життя японського суспільства XIX ст. (історія самої Шюнкін та її слуги Сасуке). Дедалі частіше письменник звертається до історичних сюжетів і зображає історичні постаті, а дію твору переносить із сучасності у далеке минуле. Яскравим підтвердженням цього виступають твори «Матір Шіґемото», що розповідає про придворне життя доби Хейан (794–1185), «Розповідь сліпого» (盲目物語 – *«Момоку моноґатарі»*, 1931), в основу якого покладені історичні події (війна між князями Наґамасою (1545–

1573) та Нобунаґою (1534–1582)), зображено дійсні історичні постаті (князь Наґамаса, його дружина О-Ічі – рідна сестра князя Нобунаґи, їхня старша донька О-Чача) та відтворено побутовий колорит Японії початку XVI ст.

Хронологія «традиційного» періоду творчості Танідзакі виглядає таким чином:

1924–1925 рр. – роман «Любов бовдура», що знаменує початок зміни художньо-естетичної позиції Танідзакі, твір «Червоний дах» (赤い屋根 – *«Акай яне»*);

1926 р. – повість «Про Томоду та Мацунаґу» (友田と松永の話 – *«Томода то Мацунаґа но ханаші»*);

1927 р. – есе на тему техніки написання художніх творів і популярних романів «Балакучі нотатки» (饒舌録 – *«Джьорецуроку»*), з яких деякі були присвячені диспуту Танідзакі з його сучасником Акутаґавою Рюноске (1892–1927);

1928–1929 рр. – повість «Про смаки не сперечаються» (蓼食ふ – *«Таде куу муші»*);

1928–1931 рр. – роман «Сипучий пісок», написаний на кансайському діалекті;

1930 р. – твір «Розповідь про хризантемний візерунок» (乱菊物語 – *«Ранґіку моноґатарі»*), «Повне зібрання творів Танідзакі Джюн'ічіро» (谷崎全集 – *«Танідзакі дзен-шю»*);

1931 р. – оповідання «Ліани Йошіно» (吉野葛 – *«Йошіно кудзу»*) і «Розповідь сліпого»;

1932 р. – серія есе «Осака і осакці, яких мені довелося побачити» (私の見た大阪及び大阪人 – *«Ваташі но міта осака ойобі осакаджін»*), повість «Ашікарі» (蘆刈);

1932–1933 рр. – мемуарний твір «Спогади моєї юності» (青春物語 – *«Сейшюн моноґатарі»*);

1933 р. – оповідання «Історія Шюнкін»;

1933–1934 рр. – есе «Хвала тіні» (陰影礼賛 – *«Ін'ей райсан»*);

1936 р. – оповідання «Кішка, Шьоджьо та дві жіночки» (猫と庄造と二人のをんな – *«Неко то Шьоджьо то футарі но онна»*);

1936–1941 рр. – 26-томний переклад «Повісті про Ґенджі» сучасною японською мовою;

1943–1948 рр. – роман із трьох частин «Дрібний сніг» (細雪– *«Сасамеюкі»*);

1949–1950 рр. – повість «Матір Шіґемото»;

1955–1956 рр. – автобіографічний твір «Дитячі роки» (幼少時代 – *«Йошьо джідай»*).

Цей період представлений винятково прозовими творами. Письменник надає перевагу не короткій прозі (есе, новелам та оповіданням), характерній для його ранньої творчості, а середній і великій (мемуарам, повістям і романам). У назвах творів почало часто вживатися слово *моноґатарі*, що свідчить про звернення автора до головного оповідного жанру японської літератури IX – XV ст., відповідником якого вважається європейська повість, а рідше роман. Зокрема, у його творах особливості цього жанру проявляються в апелюванні до усної традиції, що підтверджується численними алюзіями та ремінісценціями на відомі середньовічні легенди та сказання, поетичними вкрапленнями в прозовому тексті, вигаданому сюжеті із нібито достовірним переказом історичних подій тощо.

Традиційна спрямованість зрілих творів письменника простежується на прикладі вибірково відібраних творів, а саме: оповідань «Історія Шюнкін» (1933) і «Ліани Йошіно» (1931), повістей «Про смаки не сперечаються» (1928–1929) та «Матір Шіґемото» (1949–1950), романів «Любов бовдура» (1924–1925), «Сипучий пісок» (1928–1931) і «Дрібний сніг» (1943–1948).

«Любов бовдура» (1924–1925)

Ця робота була написана Танідзакі незабаром після його переїзду до Осаки внаслідок землетрусу 1923 р. Головною темою твору є діалог і конфлікт західної та східної культур – двох головних елементів японської соціокультурної дійсності першої половини XX ст. Саме цю думку Танідзакі окреслює вже на першій

сторінці роману, зазначаючи, що «з кожним днем зростає інтерес до Японії. Все тіснішим стає її зв'язок із іншими країнами, все сильніше проникають до неї чужоземні ідеї» [40, с.315]. Тобто у цьому творі автор здійснив спробу переглянути західний вплив на японську культуру в цілому та власну творчу позицію зокрема. Крім того, в романі письменник порушує проблеми кризи культурної самосвідомості, актуальності споконвічних традицій у період стрімких соціокультурних пертурбацій, віри в ілюзорний ідеал і чоловічої гідності.

Вже з перших рядків оповідач дає зрозуміти, що вони з дружиною – доволі незвичайні люди: «Я хочу якомога правдивіше і відвертіше розповісти все, як є, про свої стосунки з дружиною – такі стосунки не часто зустрінеш» [40, с.315]. Інженер Кавай Джьоджі – типовий службовець із провінції, що подався працювати до Токіо, зустрічає п'ятнадцятирічну дівчину Наомі – офіціантку в кафе. Захопившись юною красунею, чоловік вирішує виховати з неї справжню «ідеальну» жінку. Джьоджі подобається її майже європейське ім'я та неймовірна схожість на іноземку, як він зазначає, актрису Мері Пікфорд, яка зіграла не одну роль фатальної красуні. Бажаючи взяти дівчину до себе та піклуватися про неї, Джьоджі починає самостійно готувати для себе пастку. Наомі виявляється доволі своєрідною жінкою: її постійне мовчання та відносно нейтральне ставлення до всього спочатку не дозволяє Джьоджі краще її зрозуміти, але потім починає проявлятись її істинна натура. Отримуючи від чоловіка безліч подарунків після одруження та переселення у щойно куплений ним будинок, Наомі стає капризною, її захоплення та бажання виявляються доволі поверховими, а ставлення до Джьоджі – далеким від кохання. Уроки англійської мови сіють зерня розбрату між закоханими: Джьоджі починає розуміти, що Наомі далека від його ідеалу, він одночасно відчуває і любов, і розчарування. Нове захоплення танцями зближує Наомі з кавалерами, які починають часто заходити до них у гості. Вона зраджує Джьоджі, одного разу навіть залишає його, проте чоловік не в силах протистояти своїм почуттям до Наомі: «Що більше я думаю: «Легковажна… порожня», – то сильніше кохаю її і остаточно заплутуюся в її тенетах» [40, с.478]. Кавай Джьоджі стає іграшкою в руках своєї коханої, але не може протистояти власній пристрасті.

В образі Наомі втілено уявлення автора про сучасну японку першої половини XX ст., або так звану モダン・ガール (*модан гару* від англ. *modern girl*). Письменник демонструє приголомшливу метаморфозу жіночого образу: з невибагливої та покірної офіціантки у кімоно Наомі перетворюється на вульгарну, егоїстичну та неохайну модницю, що не гребує випадковими коханцями. Контраст між Наомі до її перевтілення на сучасну дівчину та після нього простежується на прикладі низки епітетів, присутніх у її описі. Так, її зовнішній вигляд на початку твору описано за допомогою епітетів «замислена», «мовчазна», «бліде, прозоре, хворобливе» обличчя, що підкреслюють у ній риси, притаманні звичайній японській дівчині з незаможної родини. Після ж одруження з Джьоджі в її описі спостерігаються негативні епітети: «несвіжі» сукні, «екстравагантні» наряди, «рідкісна, чарівна» лялька, «вперта», «дурна», що свідчать про небажану трансформацію образу Наомі.

Образ Джьоджі є збірним образом усіх японців початку XX ст., які заразилися модою на все західне, забувши при цьому про своє культурне коріння. Чоловік пам’ятає про звичаї та традиції, вкорінені в японському суспільстві, про що свідчать його роздуми на тему японської родини, проте марить абсолютно протилежним ідеалом. Він мріє про Мері Пікфорд – уособлення західної фатальної жінки, хоче, щоб Наомі не тільки зовнішньо уподібнилась іноземці, але й мала «прозахідні» хобі та смаки. Отже, тотальна орієнтація Джьоджі на західну культуру свідчить про кризу його культурної самосвідомості, а відданість ілюзорному ідеалові заважає помічати очевидні вади Наомі – її вульгарність і нерозумність, пробачати її зради, таким чином втрачаючи свою чоловічу гідність.

У цьому романі відчувається відхід автора від ранньої концепції демонічної краси, хоча в образі Наомі дійсно залишаються відгуки жорстокості та егоїстичності, властиві раннім красуням Танідзакі. Однак письменник зображає її такою з окремої причини: Наомі – це наслідок хворобливого захоплення Джьоджі усім західним, його бажання створити жінку-ідеал, керуючись помилковими та поверховими ідеалами. І його прийняття такої Наомі, преклоніння перед нею та потурання її примхам є чітким тому підтвердженням. На відміну від ранніх творів

Танідзакі роман є цілком реалістичним, спрямованим на сучасність, у ньому розкривається актуальна для японського суспільства початку XX ст. тема та порушуються нагальні на той час проблеми. Крім того, у творі відсутні елементи модерністської естетики, які спостерігаються у ранніх працях письменника, що свідчить про зміну його художньо-естетичних орієнтирів і поступовий відхід від модерну.

«Про смаки не сперечаються» (1928–1929)

Багато дослідників (наприклад, У. Макото [218], Г.Б. Петерсен [192], Н.І. Чегодар [145] та ін.) вважають цю повість твором, який остаточно означив новий період у творчій кар'єрі Танідзакі Джюн'ічіро. Тут ще виразніше ніж у «Любові бовдура» висвітлюється дихотомія Захід – Схід, окреслюється конфлікт подружнього життя між чоловіком і жінкою, що репрезентують два різні полюси світосприйняття – традиційний і модерний. Головною темою твору є віднайдення власного шляху в суспільстві, що кардинально змінює свої обриси за нових культурно-історичних обставин, а проблематика охоплює низку питань соціокультурного та психологічного характеру: повернення до національних традицій і їхнє відродження за доби тотальної орієнтації суспільства на чужоземну культурну модель, боротьби між традиційним і сучасним типами світогляду, кризи подружнього життя, зради та розлучення.

Перед читачем постає сучасна пара – дружина Місако та чоловік Канаме, в яких є син Хіроші. Вже на початку твору відчувається напруга між чоловіком і дружиною, які не можуть визначитися, їхати їм разом чи окремо на зустріч із батьком Місако – шанувальником традиційного японського мистецтва. На перший погляд, їхнє життя розмірене та звичайне, проте з приїздом друга родини Таканацу відкривається уся правда про стосунки подружжя: у Місако є коханець Асо, а Канаме стурбований думками про розлучення та те, який вплив це матиме на їхнє подальше життя, їхню репутацію. Попри жінчине бажання бути коханою чоловіком і прагнення відчувати його тепло, їхні стосунки набули доволі формального характеру. Канаме відкриває для себе світ традиції – усе поверхове, прозахідне (саме таким зображується світогляд Місако, її захоплення, смаки)

викликають у нього відразу. Жоден із них не може наважитися на вирішальний крок, проте розставання неминуче. Зрештою, пара повідомляє батькові Місако про бажання розлучитися.

У повісті образ Місако є уособлення сучасної японки, що полюбляє усе західне (музику, вбрання, водіння тощо), а утриманка її батька О-Хіса постає представницею традиційної лялькоподібної краси – вона покірна та мовчазна. Крім того, у творі присутні ще два жіночі образи – власниці борделю пані Брент і коханки Канаме Луїзи. В їхніх образах втілено уявлення письменника про західну жінку – відверту й емоційну. Так, сльози пані Бренд дають змогу Канаме відчути силу меланхолії, а стосунки з Луїзою – насолодитися розкутістю іноземки. В образі Канаме відображені вагання між західною та японською культурами, що стали невід'ємними елементами соціокультурної дійсності Японії першої половини XX ст. Батько ж Місако – це узагальнений образ усіх консерваторів, що живуть на старий лад, поціновуючи споконвічний образ краси і традиційні види мистецтва.

З метою підкреслити усю велич і розмаїття автохтонної культури свого народу автор використовує низку традиційних символів: кімоно, театру, ляльок з Аваджі, сакури тощо. Наприклад, символ сакури у творі виконує традиційну функцію сезонного слова: її раннє цвітіння вказує на початок весни; кімоно символізує комфорт, який можна відчути тільки у традиційному вбранні навіть попри холодну погоду; театр уособлює традиційне мистецтво Японії, яке інколи буває незрозумілим для сучасних японців («старомодні театри з їхніми відкритими місцями на солом'яних циновках якось завжди здавались непривітними» [214, с.17]); а ляльки є втіленням традиційних уявлень про красу («класична краса була замкненою, стриманою та обережною, щоб зайвий раз не проявити власної особистості, – ляльки ж якраз задовольняли усі ці вимоги» [214, с.25]) тощо. Крім того, автор апелює до класичної японської літератури, зазначаючи, що традиційний образ японки – м'якої та люблячої жінки, що здатна розчинитись у сльозах на колінах коханого чоловіка – був створений саме едоськими драматургами та прозаїками [214, с.37]. А образ вольової та

спокусливої дияволиці, на думку Танідзакі, став можливим завдяки творцям голлівудських фільмів.

Отже, конфлікт подружнього життя, що розгортається між Канаме та Місако, використано письменником для окреслення глибшої теми – самовизначення. Про це свідчить також актуалізація «конфлікту» Захід – Схід у творі, відображеного у протилежних світоглядах чоловіка і дружини: його вабить традиція, вона захоплюється західною культурою. Тобто у цій повісті це чіткіше простежується переорієнтація автора на японську традицію на рівні естетики та відхід від ранніх модерних настроїв.

«Сипучий пісок» (1928–1931)

Письменник продовжує тему подружнього життя в романі «Сипучий пісок», додаючи їй пікантності завдяки мотиву лейсбійства. У цьому творі автор також торкається проблем душевної та сексуальної близькості японського подружжя першої половини XX ст. (на прикладі Соноко та її чоловіка), соціальної девіації (лесбійські потяги Соноко та Міцуко, гомосексуалізм Ватанукі), відданості та щирого кохання. Головна героїня твору Какіучі Соноко – вихована жінка з Осаки розповідає свою історію про дивний любовний трикутник, який склався між нею, її чоловіком та її коханкою Токуміцу Міцуко. Ніжні почуття до дівчини виникають у Соноко під час занять малюванням. Поступово дві жінки починають дружити, а потім зближуються як коханки. Соноко чарує в дівчині щось надзвичайно чуттєве, що не притаманне японській культурі: «…справжня Міцуко не просто неземна красуня; у ній є щось надчуттєве, що не можна передати в японському живописі» [211, с.28]. Жінки віддаються своїм забавкам, ховаючись від чоловіка Соноко, який, начебто, ні про що не здогадується. Одного вечора Міцуко телефонує до Соноко з проханням допомогти їй. Зустріч у готелі приголомшує закохану Соноко: вона бачить Міцуко з чоловіком на ім’я Ватанукі, за якого, як з’ясовується згодом, та планує вийти заміж. Намагаючись реабілітуватися від такого потрясіння, жінка уникає зустрічей із коханкою та вирішує порвати з нею. Проте хитра Міцуко не випускає ситуації зі своїх рук і зрештою повертає собі не тільки Соноко, а ще й долучає її чоловіка до любовних

ігрищ. Подружжя стає рабом егоїстичної, примхливої та хитрої дівчини, яка хоче отримати докази того, що її дійсно кохають. Саме тому усі троє (Місако, Соноко й її чоловік) вдаються до любовного самогубства (心中 – «*Шінджю*», досл. «всередині серця», «єдність сердець»), що відповідно до японської традиції є найвищим доказом відданості. Внаслідок цієї спроби вмирає красуня Міцуко та чоловік головної героїні. Соноко ж виживає, відчуваючи нестримне горе і підозрюючи чоловіка та Міцуко у змові.

У жіночих образах простежується антитеза: Соноко вихована у традиційному стилі та намагається поважати споконвічні моральні приписи (вона – віддана дружина, що дослухається до свого чоловіка), Міцуко ж є породженням нової доби – вона не тільки фізично, але й духовно відірвана від японської традиції. Міцуко – вигадлива, відверта у своїх почуттях інтриганка, що вільно маніпулює людьми, які її оточують. Її тиранічний характер підкреслюють промовисті метафори (вона «вибухала роздратованими сльозами», «навіщо їй було так жорстоко паралізувати наші почуття») та порівняння («наше сонце – Міцуко», «богиня милосердя Міцуко»). Навіть чоловік Соноко – уособлення типового японця, позбавленого щонайменшого потягу до ірраціональних речей, – стає рабом спокусливої дівчини. Символ любовного самогубства, що використовується у творі відповідно до традиційної інтерпретації як найвищий прояв відданості та щирості кохання, сповнений іронії. Для подружжя це не тільки можливість продемонструвати Міцуко свою щирість, а й нагода звільнитися від її тиранії, очиститись від сорому за всі порушені моральні та соціальні приписи.

Отже, у творі автор пропонує продовження теми сучасної жінки, уособленням якої виступає Міцуко. Преклоніння її красі – нетрадиційній за змістом і формою – приносить страждання закоханому подружжю та змушує їх порушити низку норм, за якими живе японське суспільство. Таким чином Танідзакі наголошує на тому, що між сучасною японкою та традицією пролягає велика прірва. Динамічна подієво-сюжетна композиція допомагає якнайкраще передати контрастність життя японців XX ст.: різка зміна переконань, хитрощі та

шахрайські маніпуляції відображають поверховість сучасних людей, хворобливий страх бути зрадженим.

«Історія Шюнкін» (1933)

Головною темою цього оповідання є віддане служіння красі та мистецтву, попри усі перешкоди. Серед проблем, які Танідзакі порушує в цьому творі, слід відзначити вплив тілесних вад на психологічний стан особистості (на прикладі, сліпоти Шюнкін і її жорстокості), стосунків між соціально нерівноправними членами едоського суспільства (аристократкою Шюнкін і її слугою Сасуке), самопожертви (на прикладі того, як Сасуке позбавляє себе зору заради Шюнкін). У цьому оповіданні Танідзакі звертається до прийому ретроспективної композиції, яка допомагає перенести дію з сучасного авторові XX ст. у XIX ст. Здійснивши подорож до могили Шюнкін – видатної сліпої артистки, яка неперевершено грала на традиційних музичних інструментах *кото* та *шямісен*, розповідач ділиться відомостями з книжки «Життєвий опис Модзуя Шюнкін». Тут і відбувається перехід до іншої доби: перед читачем постає доба Едо (1603–1868) зі своїми звичаями і традиціями. Шюнкін була родом із заможної родини. У зв’язку з хворобою ще в дитинстві вона втратила зір, але це не завадило дівчині навчитися гри на музичних інструментах і з часом самій стати вчителем музики. Ще в дитинстві після втрати зору у дівчинки з’явився власний слуга – Сасуке, який став її вірним товаришем і шанувальником на все життя. Зачарований вродою та майстерністю Шюнкін, Сасуке і собі почав вчитися грі на *шямісені*. Пізніше уроки з Сасуке допомогли розкритися Шюнкін: вона стала жорстокою, навіть деспотичною у стосунках із хлопцями та іншими учнями, залишаючись милою та вихованою на людях. Стосунки між Шюнкін і Сасуке почали розвиватися все стрімкіше, проте жінка не погодилася вийти заміж за прислугу навіть із огляду на власну сліпоту. Після інциденту, коли було знівечено зовнішність Шюнкін, Сасуке позбавив себе зору, аби кохана не думала, що він став відчувати до неї відразу.

Образ Шюнкін як уособлення традиційної та витонченої краси, що приховує в собі нотки жорстокості, прописаний автором доволі схематично за допомогою

сталих епітетів («невеличкого» зросту, «мініатюрні» та «витончені» руки і ноги, овальне обличчя «класичної форми», обличчя «без чітко вираженої індивідуальності») та іронічного порівняння («Шюнкін здавалась такою м'якосердою, що в її прикритих очах, наче у погляді милостивої богині Каннон…, вбачалось співчуття»). Куди виразнішим є образ Сасуке: письменник описує не тільки умови в яких жив чоловік (затісна кімнатка, відсутність грошей, знущання Шюнкін), але й розкриває його образ через ставлення до коханої жінки, попри усю її жорстокість, дивацтва та примхи. Велику увагу Танідзакі приділяє й добі, на тлі якої відбуваються події: так, жорстокість Шюнкін виправдовується загальною тенденцією едоських учителів карати своїх учнів, приреченість стосунків Шюнкін і Сасуке – відмінним соціальним становищем.

Іншими словами, «Історія Шюнкін» – це не тільки спроба автора поринути у світ едоського мистецтва, але й реалістична ода красі. Зносячи знущання та побиття коханої, Сасуке проявляє свою внутрішню силу та демонструє жертовність заради високого ідеалу. Його приречене кохання до вищої за статусом жінки перегукується з улюбленою темою едоських драматургів, наприклад, Чікамацу Мондзаемона (1653–1725). Так, центральною темою більшості п'єс драматурга було нещасливе кохання, як у п'єсах «Гонець у пекло» (冥途の飛脚 – «*Мейдо-но хікяку*», 1711), «Дівчина з Хаката у вирі нещастя» (博多小女郎波枕 – «*Хаката коджьоро намімакура*», 1718) та ін. Тобто в оповіданні «Історія Шюнкін» простежується вплив класичної японської літератури на творчість Танідзакі Джюн'ічіро.

«Дрібний сніг» (1943–1948)

Роман «Дрібний сніг» по праву вважається хронікою життя Японії першої половини XX ст. Його іноді порівнюють із романом-епопеєю Марселя Пруста (1871–1922) «У пошуках втраченого часу» (1913–1927), оскільки у творі назавжди закарбована довоєнна Японії з її традиціями та національним побутом. Головною темою твору є життя японського суспільства у передвоєнні та воєнні роки, а проблематика роману охоплює питання збереження національних традицій за часів глобальних потрясінь (зокрема, Другої світової війни), непристосованості

японців, які звикли до аристократичного способу життя, до нових соціокультурних обставин, урбанізації, емансипації жінок, кохання без шлюбу, виховання дітей і збереження родинної репутації. У творі представлені численні посилання на японську культуру початку XX ст.: традиція *оміай* – побачень, які влаштовують родини потенційних нареченої та нареченого для укладання подальшого шлюбу, *оханамі* – милування квітом сакури навесні, *оцукімі* – милування місяцем восени, складання хайку тощо; побутові деталі, наприклад, вибір кімоно відповідно до віку, сезону та приводу, підбір тих чи інших сувоїв для прикрашання *токонама* – ніші в стіні традиційного японського житла; традиційні та сучасні розваги, наприклад, вистави *кабукі*, майстрування ляльок, бокс, іноземні фільми тощо. У центрі зображення – колись заможна родина Макіока, що змушена пристосовуватися до нових умов життя на початку XX ст. Чотири сестри (Цуруко, Сачіко, Юкіко і Таеко) живуть різним життям, репрезентують різні типи жінок, проте їм притаманна одна спільна риса – витонченість та аристократизм духу. З іншого боку, на прикладі образів сестер простежується антитеза: якщо Юкіко втілює споконвічні уявлення про японську красуню (виховану, ввічливу та добру), то Таеко виступає уособленням усіх сучасних японок, які не цураються роботи, не зважають на соціальне походження коханого чоловіка та відверто демонструють свої почуття. Складна доля обох сестер свідчить про те, що традиційній красі нелегко вижити за нових культурно-історичних умов, а час сучасних дівчат ще не настав, оскільки попри тотальну орієнтованість на прогрес, японське суспільство залишається глибоко консервативним.

Отже, «традиційність» цього твору проявляється в захопленому ставленні автора до національних побутових і культурних традицій, дбайливому зображенні традиційної краси, втіленої в образі Юкіко і підкресленої за допомогою традиційних символів сакури та снігу, неприйнятті образу сучасної японки як вульгарної та приреченої на страждання.

«Матір Шіґемото» (1949–1950)

Головною темою твору є туга за матір'ю, якої не довелося знати за дитинства. Повість «Матір Шіґемото» написана у традиційному жанрі японської літератури *моноґатарі*, який характеризується поетичними вкрапленнями у прозовий текст, відсутністю сюжету в його сучасному розумінні, незалежністю від часового плану, поєднанням різноманітних епізодів з мальовничими та деталізованими описами, яскравими образами [36, с.138]. Дотримуючись традицій жанру, письменник запроваджує у твір численні поетичні вкраплення у вигляді поезій *танка* (短歌 – досл. «коротка пісня»), з яких деякі використано з відомих поетичних антологій давнини (наприклад, «Збірки старих і нових японських пісень» (古今和歌集 – «*Кокінвакашю*», 912)). За допомогою поезії митець відтворює ліричні настрої персонажів: закоханість, відчай, розчарування тощо. У творі відсутній лінійний сюжет, оскільки Танідзакі вдається до прийому монтажу, що допомагає йому поєднати дві різні історії – придворного аристократа і ловеласа Хейджю та сина однієї з його коханих Арівари Кінокати – Шіґемото. Детальні описи любовних пригод Хейджю поступово змінює історія про пані Арівару та її чоловіка Куніцуне, що був старшим її на п'ятдесят із чимось років. Плодом їхнього кохання стає Шіґемото. Проте Лівий міністр, який закохався у молоду красуню, розлучає сина з матір'ю. Кіноката переїжджає до міністра і змушена залишити сина та чоловіка. Така трагічна розлука з матір'ю на все життя закарбується в душі Шіґемото, який прагне зустрічі з нею. Одного дня ця мрія здійснюється, коли син зустрічає свою стареньку матір.

У цій повісті автор здійснив спробу відродити реалії придворного життя хейанської доби (794–1185), зобразивши її звичаї й традиції. Так, відраза до державної служби спонукає Хейджю проводити дні у неробстві та гультяйстві. Чоловіки цінуються жінками за свою вроду, а також вміння складати любовні *танка*. У свою ж чергу, жінки залишаються пасивними суб'єктами чоловічих бажань, які у будь-який момент можуть стати трофеєм заможнішого та владнішого чоловіка. Так, зокрема, відбувається у випадку Арівари Кінокати. Почуття обов'язку та покори перед людьми, наближеними до імператора

(наприклад, Лівим міністром), спонукають дрібних чиновників (Куніцуне) йти на різні жертви – навіть віддати свою кохану дружину іншому. З іншого ж боку, це історія про любов сина до матері, якої йому не довелося знати за дитинства. Це розповідь про високі сподівання та страх їхньої реалізації, про поклоніння образу матері як ідеалові краси та жіночності.

Тобто традиційний характер твору проявляється у зверненні письменника до японського оповідного жанру моноґатарі, переосмисленні середньовічного сюжету про ловеласа Хейджю і розкритті теми любові до матері.

«Ліани Йошіно» (1931)

Оповідання «Ліани Йошіно» вважається найглибшим і найпоетичнішим твором Танідзакі, сама назва якого породжує низку асоціацій в уяві японського читача. Так, за легендою XIV ст. імператор Ґодайґо (1287–1338) повстав проти військово-феодальних правителів, які захопили владу в столиці Кіото. Намагаючись відродити колишню міць імператорського дому, він залишив Кіото та втік на південь – до гір Йошіно, де разом із нащадками заснував Південну династію. Боротьба між Південною (з резиденцією імператора в Йошіно) та Північною (зі столицею в Кіото) династіями тривала протягом 56 років із 1336 р. по 1392 р. Тобто місцевість Йошіно була притулком для імператора-втікача, а також асоціюється з запеклою боротьбою за відродження могутності імператорського роду. Оскільки сюжет оповідання «змонтовано» з кількох тематично різних частин, у цьому творі можна виділити дві теми. Перша з них – любов до Японії, її традицій і мистецтва, а друга – любов до матері, що простежується на прикладі історії Цумури, мати якого померла у молодому віці, майже не залишивши по собі спогадів. Однак любов до матері інтерпретується автором у дещо лібідозному ключі: юнацькі роки Цумура провів у тузі за матір'ю, йому не було соромно за її дитинство, проведене у веселих кварталах, а любовні листи, написані жінкою у чотирнадцятирічному віці, Цумура розцінює як такі, що написані надзвичайно витонченою класичною мовою. Чоловік навіть вибирає собі кохану, що так схожа на його матір. Жінки у цьому творі (легендарна Шідзука, дружина купця та матір Цумури, селянка О-Васа) не схожі на ранніх деспотичних

героїнь письменника. Вони віддані та щирі. Проте автор проводить паралель між ними і лисом – символом перевтілення в японській міфології. Давні японці вірили, що саме ця тварина може прибрати вигляду спокусливої дівчини та використати свої надзвичайні здібності, наприклад, з'явитись у сні, викликати галюцинації, звести людину з розуму, забравши її життєву силу. Тобто порівняння жінок із лисом у творі вказує на таємничість їхніх образів і містичний ореол над ними.

Твір глибоко укорінений у традиційній японській культурі: легендарні події, пов'язані з танцівницею Шідзукою, відбувались у XII ст., боротьба Північної та Південної династій – у XIV ст., згадані п'єси театрів *джьорурі*, *Но* та *кабукі* були створені у XV – XVIII ст. В оповіданні міститься низка алюзій і ремінісценцій на стародавні легенди та сказання (наприклад, про боротьбу Південної та Північної династій, дівчину-лиса), народні пісні, поетичну антологію «Збірка міріад листків» (万葉集 – *«Ман'йошю»*, 759), історичний твір «Повість про дім Тайра» (平家物語 – «*Хейке моноґатарі*», кінець XIII ст.), епопею «Повість про Великий мир» (太平記 – «*Тайхейкі*», XIV ст.), подорожні нотатки вченого-конфуціанця Каібари Екікен (1630–1714) «Записки про подорож до провінції Ямато», п'єси для лялькового театру *джьорурі* «Імосеяма» (妹背山婦女庭訓 – «*Імосеяма онна тейкін*», XVIII ст.) і «Вишні Йошіцуне» (義経千本桜 – «*Йошіцуне сенбон дзакура*», 1747), виставу театру *Но* «Дві Шідзуки» (二人静 – «*Футарі Шідзука*», XV ст.) тощо. Посилання на ці твори допомагають авторові відтворити легендарне минуле місцевості Йошіно, яка й досі продовжує зберігати традиції давнини, а також вказати на приховані підтексти (приречене кохання, боротьба за честь імператорського роду, неоднозначність жіночої натури тощо). З іншого боку, ці джерела мають силу прецеденту, надаючи оповіді правдоподібності.

Отже, у цьому творі найголосніше лунає авторське захоплення японською культурною та літературною традиціями, що підтверджують численні алюзії та ремінісценції на японський фольклор і класичну літературу, використання традиційних символів (лис) і поетичних вкраплень у вигляді народних пісень тощо.

Як зазначав дослідник японської літератури К. Рьохо, «сталість традицій – одна з корінних особливостей японської культури. Як би разюче не змінився зовнішній вигляд сучасного японця, в глибині його душі живуть світовідчуття, моральні принципи та уявлення про красу, що сягають своїми коріннями давньої національної культури» [115, с.10]. З цією думкою важко сперечатися, читаючи твори «традиційного» періоду творчості Танідзакі Джюн'ічіро. Продовжуючи активний творчий пошук, письменник виходить на новий рівень художньо-естетичного світосприйняття. Він відроджує японську культурну та літературну традиції, порушує одвічні питання творчого пошуку та самовизначення, висвітлює «конфлікт» Захід – Схід у житті японського суспільства XX ст. Його зрілі твори сповнені алюзій і ремінісценцій; прийом монтажу дає авторові змогу комбінувати в одному творі кілька віддалених у часі та просторі історій; в центрі естетичних ідеалів Танідзакі – концепція традиційної краси та «чистого мистецтва»; на перше місце виступають мотиви відданого служіння красі та мистецтву, любові до матері та самопожертви.

3.2.2. Символічність образу родини

Головними образами раннього періоду творчості Танідзакі Джюн'ічіро були деспотична жінка та мазохічний чоловік, але для зрілого письменника вони втратили свою актуальність. Концепція традиційної краси вимагала суттєвої трансформації жіночого образу – жорстока та деспотична красуня не могла уособлювати ідеал традиційної вроди. У зв'язку з цим на образному рівні простежується тенденція до розгляду жінки та чоловіка у їхній єдності, а саме у шлюбі. У «зрілих» творах автор досить по-різному оперує цим образом, зображаючи родину то як формальне встановлення зобов'язань між чужими одне одному людьми (як у випадку Канаме і Місако у творі «Про смаки не сперечаються» (1929)), то як данину вшанування традицій (на прикладі Юкіко та її обранця у романі «Дрібний сніг» (1943–1948)), то як союз, створений на основі

чуттєвого бажання та еротичної прив'язаності чоловіка та жінки (як у «Любові бовдура» (1925) між Джьоджі та Наомі).

У межах «традиційного» періоду творчості письменник використовує цей образ для нового експерименту – самовизначення між Сходом, який уособлює собою традиційний спосіб життя, і Заходом, як синонімом усього сучасного. Зазвичай стосунки того чи іншого подружжя доволі непрості: чоловік є виразником одного світогляду (просхідного), а жінка протилежного (прозахідного). Такий конфлікт символізує зміну художньо-естетичної позиції Танідзакі, заперечення ним західного впливу та повернення до японської традиції.

Назва повісті «Про смаки не сперечаються» (蓼食ふ虫 – «*Таде куу муші*», 1929) є надзвичайно символічною. В її основу покладено японське прислів'я китайського походження «蓼食う虫も好き好き» («*Таде куу муші мо сукідзукі*»), якому відповідає українське прислів'я: «На колір і смак товариш не всяк». Подібно до мурах, які полюбляють гіркі та несмачні трави, серед людей також зустрічаються диваки, що віддають перевагу доволі нетиповим і незрозумілим для інших речам. Саме це значення прислів'я простежується на прикладі образу Канаме – чоловіка, що відмовляється від спокійного подружнього життя та прогресивної дружини на користь споконвічно японської естетики непоказності, простоти та спокою. Повість характеризується багатоплановістю та розмаїттям запропонованих тем і проблем, на які автор нерідко лише натякає, вдаючись до прийому недомовленості. Так, у передмові до твору перекладач Е.Г. Сайденстікер наголошує на тому, що тема розлучення не є центральною у творі, а виступає фоном для глибших і важливіших питань (наприклад, конфлікту культур і вагання перед вибором на користь Заходу з його руйнівними для японської традиційної естетики віяннями чи Сходу, який останнім часом надихав письменника) [13, с.222]. Однак шляхом узагальнення у повісті можна виділити такі три тематичні блоки, як: розлучення та шлюб; конфлікт західної та східної культур; дихотомія сучасність – традиції. У творі кожне з цих явищ є антитезою іншому, а разом вони гармонійно співіснують у японському суспільстві першої половини XX ст. Ставлення автора до того чи іншого явища, що частково реалізується у

монологічних роздумах головного героя повісті Канаме про театр та мистецтво Кансаю, міста Осаку та Токіо тощо, дає змогу простежити за зміною світоглядних і художньо-естетичних орієнтирів Танідзакі, який зрікається своєї попередньої захопленості Заходом і усім модерним, що справила такий сильний вплив на його ранні твори, на користь традиційної японської естетики та культури.

Якщо порівняти події з життя самого письменника, які саме передували та припали на час написання роману (1928–1929) (одруження з Ішікавою Чійо, роман дружини з другом Танідзакі – письменником і поетом Сато Харуо, а також небайдужість самого письменника до його невістки Сейко), можна говорити про часткову автобіографічність твору. Навіть може скластися враження, що у повісті автор прописав для себе подальший сценарій розвитку стосунків із дружиною: розлучення у серпні 1930 р., домовленість із Сато Харуо про майбутній шлюб із Чійо тощо. Саме так закінчуються стосунки головного героя повісті Канаме з його дружиною Місако: вони повідомляють про своє рішення розлучитися батькові жінки, а Канаме вирішує допомогти дружині влаштувати її майбутній шлюб. Ще одним важливим автобіографічним моментом є творчий пошук Канаме, його зацікавлення традиційним японським театром і естетикою. Саме ця тенденція і проявляється з середини 20-х рр. XX ст. у творчому та особистому житті Танідзакі. Так, Е.Г. Сайденстікер висловлює думку про те, що твір «Про смаки не сперечаються» – це особиста сповідь автора і розповідь про конфлікт культур [213, с.іх]. З іншого ж боку, твір є художнім вимислом.

На початку XX ст. розлучення в Японії не було новиною, проте сам його факт впливав на репутацію людини та її статус (це особливо стосувалося жінок). Не зважуючись на остаточний розрив стосунків і розлучення, головний герой повісті Канаме виправдовує зраду дружини та її роман із коханцем Асо власною байдужістю та емоційною холодністю, намагається не нашкодити її репутації та зберегти її «обличчя» перед іншими. Цю думку можна помітити на прикладі такого фрагменту з твору: «Можливо, десь на Заході є країни, де ніхто б і оком не повів, дізнавшись про щось подібне. Проте Японія ще не дійшла до такого. Тож якщо ми маємо довести справу до кінця, відчуваю, що нам варто бути

надзвичайно обережними. Звичайно, найголовнішою для нас є довіра. І неважливо, наскільки чистими будуть наші наміри, можливість помилитися зависока. Усі ми опинимось у складній ситуації, тому слід бути обережними, не поспішати з власними почуттями та не викликати жодного збентеження» [213, с.106].

Сюжет твору майже статичний, оскільки за весь час відбувається лише три значні події: приїзд батька Місако та зустріч подружжя з ним та його молодою утриманкою О-Хіса у театрі; приїзд товариша Таканацу, який, як припускав Канаме, допоможе їм прийняти остаточне рішення та розповісти про все сину; подорож Канаме з тестем та О-Хіса до Аваджі, де той розповідає їм про розлучення. Усі інші розділи твору присвячені роздумам Канаме та Місако про їхнє життя, шлюб, Токіо й Осаку, ляльковий театр тощо. Саме на основі цих роздумів стає зрозумілим, яка прірва виникла між чоловіком і жінкою, наскільки чужими вони стали одне одному, наскільки звикли до сімейного життя, з яким, здається, не спроможні розлучитися попри всі труднощі та відчуженість.

Місако, мати десятирічного Хіроші та дружина Канаме, чітко усвідомлює, що її чоловік абсолютно до неї байдужий у фізичному й емоційному планах. Проте вона продовжує сумлінно виконувати обов’язки господині та матері, примирившись із таким станом речей: «… вона не могла сказати, що з нею поводилися жорстоко… Місако, яку не кохали, проте якій було мало на що скаржитися, не вважала це саме тією причиною, через яку варто залишити чоловіка та дитину» [214, с.104]. Відсутність належної уваги та любові з боку Канаме штовхають її на зраду, в якій жінка знаходить втіху від свого нещасливого подружнього життя. Місако знайомиться зі своїм майбутнім коханцем Асо в Кобе у школі, де вона вивчала французьку мову задля розваги. Асо ставиться до неї з любов’ю, якої жінці так бракувало. Спочатку Місако розраховувала, що ці стосунки стануть причиною ревнощів і змусять її чоловіка якось відреагувати та проявити свою небайдужість: «…вона сподівалася, що він якось спробує проконтролювати цю її нову любов, покласти їй край» [214, с.102], – проте її надіям не судилося здійснитися. Канаме остаточно втратив цікавість до дружини. Місако, на його думку, водночас поєднувала у собі щось від образів матері та

хвойди, а тому не представляла нічого цікавого і вартого любові чи то благовоління. Для чоловіка настав час взятися за нові та захоплюючі відкриття, одним із яких став театр і колоритна культура Осаки. Він відкриває для себе світ традиційної японської культури у виставах *кабукі*, ляльках із Аваджі. У цьому Канаме допомагає тесть – старий «естет», який розпочав культурне виховання своєї коханки із Кіото О-Хіса. Спільний потяг до традиційної культури та захопленість витонченою красою об'єднує двох чоловіків. У старому Канаме бачить себе через кілька десятків років. Йому надзвичайно приємно спілкуватися з тестем, тож усвідомлення того, що розлучення може покласти цьому край, засмучує чоловіка.

Зрештою, Канаме зважується та розповідає про їхнє з Місако рішення тестю. Проте старий щосили намагається переконати його у тому, що любов – не головне у шлюбі: «Якщо ви обоє не влаштовуєте одне одного або якщо ти вважаєш, що ви несумісні, не варто так сильно перейматися. Мине час і ви зрозумієте, що, зрештою, підходите одне одному» [214, с.189]. Така позиція демонструє, наскільки прагматичними можуть бути японці, коли намагаються врятувати «обличчя» своєї родини. Однак Канаме не реагує на такі аргументи та вирішує розлучитися з дружиною, одночасно змінивши свої попередні життєво-естетичні орієнтири на нові: на зміну екзотиці приходить традиція, на зміну західній красі – статична лялькоподібна японська, на зміну шлюбу – розставання.

У повісті Місако зображена прихильницею сучасного стилю життя. Її позиція підкреслюється у розмові з батьком про улюблену музику, якою для жінки є джаз. Старий же говорить, що джаз – це просто шум без ритму і гармонії. Під час цієї розмови Місако витягає пудреницю і на очах у батька з чоловіком фарбує губи. Така поведінка обурює старого: «І справді, я не можу зрозуміти молодь… Поглянь лишень – жінки просто забули, як поводитися… Це виглядає жахливо. У наш час добре вихована жінка ніколи б і не подумала зробити таке на людях» [214, с.28]. На противагу їй, Канаме та його тесть виступають поціновувачами традиційної культури. Їм не подобається сучасна мода, відвертість, неохайність молодих японців і японок. Ідеалом краси для них є

лялькоподібна О-Хіса, яку старий вирішив виховати у кращих японських традиціях: «О-Хіса, молодша за Місако, уособлювала спокійний, врівноважений кіотський тип жінки, чия розмова (незважаючи на те, що їй говорять) рідко коли перевищує одне люб'язне речення. Відсутність характеру значно контрастувала з токійською жвавістю Місако…» [214, с.17]. Витонченість, доброзичливість, сором'язливість – самі ці риси приваблюють обох чоловіків.

У повісті порушено ще одну проблему – проблему ілюзій. Справжній митець у душі, батько Місако живе ілюзією відтворити традиційно японську красу, присвятити себе їй. Матеріалом для цього виступає О-Хіса. Від природи дівчина не наділена необхідними даними, щоб стати ідеалом краси: її врода далека від традиційних достоїнств, вона походить із бідної родини й їй бракує гарного виховання. Але старий, захоплений своє мрією, практично перетворює дівчину на ляльку, з якою її так часто порівнює Канаме. Таким чином, у образі тестя Канаме реалізовано наскрізний для творчості Танідзакі образ митця-міфотворця, що живе мрією та прагне служити красі.

Отже, на прикладі образу родини, центрального для цієї повісті, продемонстровано суперечності подружнього життя. Родина об'єднує в собі людей з протилежними типами світогляду: східним/традиційним і прозахідним/модерним. Її логічним завершенням є розлучення, на яке все ж таки зважуються головні герої повісті.

Хронікою життя сучасної Японії прийнято вважати роман «Дрібний сніг», над яким письменник працював з 1943 р. по 1948 р., тобто у воєнні роки. За часів Другої світової війни (1939–1945) цензура заборонила публікацію твору у зв'язку з його невідповідністю вимогам доби: життєствердний роман чітко контрастував із воєнною літературою, що прославляла мілітаристські цінності. Але після війни «Дрібний сніг» став надзвичайно популярним, оскільки закарбував у собі ту традиційну культуру та спосіб життя, які японці втратили навічно. Назва роману надзвичайно символічна, оскільки тісно пов'язана з символом недовговічності та мінливості краси. Сніг для японців – не лише символ зими, завершення сезонного циклу та спокою, але й певна ремінісценція із класичної поезії. Саме його в

давнину часто порівнювали з пелюстками сакури, що опадають навесні. І сніг, і квіт сакури вважали загальним символом усього непостійного та мінливого [14, с.207].

Звертаючись до традицій класичної японської поезії, Танідзакі Джюн'ічіро використовує образ снігу як символ мінливості краси. Він намагається натякнути назвою роману на те, що краса є одним із найтендітніших скарбів, якими може володіти жінка; що зберегти цей скарб практично неможливо, оскільки вона може зникнути, наче квіт сакури. Таке припущення легко підтвердити відповідним фрагментом із твору: «Видовище квітучої сакури завжди мучило Сачіко невиразним сумом, породжуючи думки про недовговічність краси квітів і про минаючу юність її сестер» [41, с.11].

У романі висвітлено низку актуальних для Японії першої половини XX ст. проблем: трансформація суспільної свідомості у напрямку індивідуалізму та особистої свободи, заперечення традицій попередніх поколінь і родинних цінностей, емансипація жінок, пришвидшена урбанізація тощо. Ці соціальні зміни простежуються у низці описів і ситуацій із життя колись заможної та знатної японської родини, яка не тільки не бере участі у воєнних подіях, а й практично не обговорює їх.

Поділений на три книги, роман «Дрібний сніг» іноді називають «родинною хронікою». Він висвітлює проміжок життя родини Макіока з осені 1936 р. по квітень 1941 р., під час якого відбувається ціла низка подій, що яскраво відображають життя японського суспільства XX ст. Витриманий у найкращих художніх традиціях японської літератури, твір побудований навколо аристократичної осакської родини Макіока, яку представляють чотири сестри: Цуруко, Сачіко, Юкіко і Таеко. Дві старші сестри вже давно одружені та мають дітей: у Цуруко – шестеро дітей, а у Сачіко – донька Ецуко. Старша сестра Цуруко разом зі своїм чоловіком Тацуо мешкають у старому осакському маєтку, який залишився їм у спадок від батька – заможного аристократа. Їхня родина представляє собою «головний дім» (本家 – *хонке*), а тому всі важливі події, що відбуваються у житті менших сестер підлягають належному контролю з їхнього

боку: наприклад, заручини, одруження, поминки тощо потребують згоди «головного дому». Така ієрархія в родині відповідає японській системі майорату, відповідно до якої після смерті батька рід очолює старший син, що отримує у спадок усе майно та повинен піклуватися про менших її членів. У випадку ж Макіока після батька залишилося чотири доньки. Тому відповідно до закріпленої у японському суспільстві традиції приймацтва, коли рід очолює старший зять, прийнятий з іншої родини, головою роду стає Тацуо. У порівнянні з «головним домом» його «гілка» (分家 – *бунке*) в Ашії, представлена родиною Сачіко та Тейноске, зображена більш демократичною та менш вимогливою по відношенню до молодших сестер Юкіко і Таеко.

Перша книга детально знайомить читача з трьома сестрами – Сачіко, Юкіко і Таеко. Вони всі відрізняються і зовнішністю, і характером, проте їх об'єднує одна спільна риса – рафінована краса та аристократична витонченість. Виходячи у світ, сестри завжди привертають до себе увагу своєю вродою, розкішним вбранням і вихованою поведінкою відповідно до найкращих правил етикету: «Люди зупинялися мимоволі, щоб провести поглядом трьох пишно вбраних сестер. Господарі крамничок знали їх в обличчя та полюбляли попліткувати про них…» [41, с.36]. Дитинство старшої з сестер, Сачіко, припало на роки розквіту та слави роду Макіока, коли ніхто в родині не знав, що означало заощаджувати або жити без прислуги. Тому вихована у достатку та наділена батьківською любов'ю, вона інколи і сама нагадувала розбещену дитину, через що недостатньо вправно справлялася з роллю матері, часто передоручаючи цю важливу місію Юкіко. Прив'язана до племінниці, Юкіко була наділена спокійним та по-материнськи ніжним характером. Можливо, причиною цьому була рання втрата матері, яка не могла не вплинути на дівчину. Завжди спокійна і врівноважена, інколи вона здавалася чоловікам занадто зверхньою та недоступною. Можливо, саме ці її риси, а також зависокі вимоги родини до майбутнього обранця Юкіко стали причиною її тривалого дівування. На противагу Юкіко, наймолодша Таеко славилася заповзятливістю та «європейськістю» – завжди вдягнена на західний манер, з

папіроскою в руці, вона поєднувала в собі певну незалежність і сучасність [14, с.209-210].

Незважаючи на зобов'язання головного дому турбуватися про майбутнє молодших сестер, роль їхньої піклувальниці бере на себе Сачіко, переживанням і роздумам якої відведена більша частина роману. Їхня доля, здається, переймає жінку більше, ніж доля доньки Ецуко. Питання репутації родини, гідної партії для Юкіко і Таеко, їхнього зовнішнього вигляду та поведінки важать значно більше, ніж поведінка власної доньки. Це турбує Тейносуке, який переймається та постійно наголошує на тому, що Ецуко росте доволі капризною та нервовою. Однак Сачіко насамперед хвилюється за долю своїх сестер, з яких одна (Юкіко) занадто сором'язлива, щоб влаштувати своє життя самостійно, а інша (Таеко) – занадто прогресивна, щоб влаштувати його без шкоди родинній репутації [14, с.210].

Продовжуючи жити на старий манер, як це у свій час робив рід Макіока, сестри полюбляють проводити час, займаючись традиційними видами мистецтв, а саме: каліграфією, танцями, майструванням ляльок; відвідують театри, кінотеатри, ресторани; купують дорогі кімоно та прикраси. На противагу їм, «головний дім», який, здавалося б, успадкував усі родинні статки, постійно намагається зекономити та урізати як власні витрати, так і видатки на незаміжніх сестер. Така поведінка головного дому, який поступається своїми функціями і передає право вирішувати долю молодших родичок заможнішій «гілці», лише підкреслює поступовий занепад роду Макіока, неминучий за нових соціально-економічних обставин. Зокрема, серед таких обставин можна виокремити стрімкий розвиток прогресивного урбанізованого суспільства, низка економічно-політичних трансформацій, що призвели до занепаду старого устрою життя, заперечення традицій як нова соціокультурна тенденція, емансипація жінок тощо [14, с.210]. Тому іноді складається враження, що родина Макіока не є головним предметом опису, а лише служить фоном для зображення тогочасної дійсності, японського суспільства XX ст. у цілому.

У романі «Дрібний сніг» образ родини виступає засобом художнього відображення суспільних трансформацій у Японії першої половини XX ст., однією з яких є еволюція образу жінки. На відміну від своїх старших сестер (урівноважених і витончених аристократок, для яких репутація родини та аристократичне походження займають перше місце у списку життєвих пріоритетів), Таеко ставить перед собою інші цілі. Ображена на сестер через заборону вийти заміж за коханого Окубату і змушена чекати, доки старша Юкіко не влаштує своєї долі, вона проявляє певну зневажливість до родинних звичаїв, а іноді й демонструє бунтарський дух: «На відміну від сестер, Таеко завжди трималася дещо розкуто і, м'яко кажучи, «сучасно», але в останній час у ній почало проявлятися дещо відверто грубе та вульгарне. Вона могла запросто, наприклад, з'явитися перед сестрами оголеною або, не соромлячись присутності прислуги, всістися перед вентилятором у розхристаному на грудях кімоно. Після ванни вона ходила по будинку неприбрана, на циновках сиділа розвалившись у найнеохайнішій позі. Вона наче забула, що сідати за стіл і братися до їжі раніше старших сестер вважається непристойним» [41, с.305].

Її бунтарство проявляється у любові до європейських суконь, прагненні стати фінансово незалежною, коханні до нижчого за неї в соціальному плані фотографа Ітакури, марнотратстві та іноді вульгарній поведінці. І хоча Сачіко пояснює сестринський норов тим, що та була ще дитиною, коли померли батьки, і її нібито позбавили батьківської любові та піклування, насправді Таеко живе у дусі часу. Вона занадто сучасна, щоб її зрозуміли [14, с.211]. Наприклад, її обранець Окубата, дізнавшись про намір Таеко поїхати до Парижа та стати модисткою, висловлює категоричне несхвалення такого вибору дівчини: «Я не бажаю, щоб моя майбутня дружина уподібнилася жінці, яка працює» [41, с.179]. Тобто «працювати» не входило до обов'язків жінки, а тому така поведінка розглядалась як абсолютно неприйнятна у межах тогочасного японського суспільства.

Інакше кажучи, образ Таеко – це уособлення конфлікту між традиційними уявленнями про жінку та її сучасним втіленням. Вона – жінка нової доби, яка

прагне незалежності та свободи вибору. Це єдиний образ, який письменник наділяє сміливістю зробити вибір, а не плисти за течією та в усьому дотримуватися курсу, обраного та визначеного кимось іншим. Брутально-вульгарна поведінка Таеко – це не що інше, як прагнення порвати зі старим устроєм життя та робити бажані речі, навіть якщо усі вважають їх принизливими. У тому суспільстві, в якому живе дівчина, їй не вдається реалізуватися в успішну прогресивну жінку. Навпаки, зустрічаючи постійний супротив та несхвалення з боку родини, чоловіків і суспільства, вона поступово сходить на шлях приреченої бунтарки, від якої відмовляються та якої цураються [14, с.211].

Отже, у романі «Дрібний сніг» образ родини набуває нового значення: тут він використовується як засіб художнього відображення суспільних трансформацій в Японії першої половини XX ст.: стрімкого розвитку прогресивного урбанізованого суспільства, заперечення традицій як нової соціокультурної тенденції та емансипації жінок.

У цілому, образ родини, до якого так часто звертається письменник у своїх «традиційних» творах, служить різним цілям. Так, у романі «Любов бовдура» і повісті «Про смаки не сперечаються» він є засобом відображення двох різних полюсів світосприйняття – східного/традиційного та прозахідного/модерного. У романі «Дрібний сніг» родина набуває ширшої інтерпретації: вона – віддзеркалення суспільних змін, які спіткають японське суспільство у першій половині XX ст. У «Сипучому піску» цей образ допомагає письменникові відобразити поверхові ідеали нової доби, неважливість відданості та кохання у шлюбі, зраду, що ніким не засуджується. Тобто у своїх зрілих творах Танідзакі пропонує доволі цікаві та неоднозначні підходи до інтерпретації образу родини.

3.2.3. Діалог і конфлікт західної та східної культур

Реформи Мейджі (1868–1889), що відкрили Японію світові після двох століть її самоізоляції, були розраховані на подолання традиційного устрою життя та запровадження досягнень західної цивілізації. Вестернізація мала як своїх

прихильників, так і противників. Ще наприкінці XIX ст. постало питання про можливість співіснування у японському суспільстві доби Мейджі (1868–1912) культур Заходу та Сходу. Як зазначає історик літератури Като Шюічі (1919–2008), провідних літературних діячів і культових постатей другої половини XIX – початку XX ст. Морі Оґай (1862–1922) і Нацуме Сосекі (1867–1916) постійно турбувало питання щодо впливу вестернізації на японську культуру та її традиції. Вони обидва навчалися в Європі, добре розумілися на західній культурі, а також політичних та інтелектуальних традиціях Японії. Іншими словами, вони були типовими представниками свого покоління, а отже їхні внутрішні вагання відображали ставлення усього мейджівського суспільства до проблеми Захід – Схід.

На початку XX ст. із переходом від доби Мейджі до доби Тайшьо (1912–1926) та зміною влади спостерігається відмова від західного лібералізму та неприйняття ідей західної демократії, відхід від вестернізації Японії. Проте така політика не могла побороти вже наявні наслідки активної вестернізації часів Мейджі, а тому мала доволі риторичний характер. До того ж, демократія Тайшьо мала один дуже вагомий аспект, яким стала відкритість японських мілітаристів Заходові внаслідок співпраці з Лігою націй. Це, у свою чергу, дало ще більше можливостей для освічених японців долучитися до світу західної філософії, літератури та мистецтва. Звичайно, японці могли читати тільки ті книжки, які дозволялося перекладати і друкувати. Здебільшого це були переклади художніх творів XIX – XX ст. із різних європейських країн (Англії, Німеччини, Росії, Франції тощо). Водночас мало хто з покоління 1900-х рр. міг вільно прочитати китайський вірш, що свідчило про активну пропаганду саме європейської літератури в Японії. Парадоксально, але демократія Тайшьо відкрила другу хвилю зацікавлення Заходом у Японії.

За часів свого короткого існування японська естетична школа *тамбіха* також розвивалася під впливом західноєвропейського естетизму та символізму. Життя паризьких денді, якими так захоплювались японські естети, здавалось їм ідеалом, надихало їх у творчих пошуках. Тому недивно, що рання творчість

Танідзакі Джюн'ічіро, який свого часу був членом «Товариства Пана» – офіційного осередку японського естетизму, – була відзначена прозахідним впливом. Але на відміну від «традиційного» періоду, у його ранніх творах не звучало питання щодо співіснування Заходу та Сходу в культурному просторі Японії. 20-ті рр. XX ст. можна вважати воістину «європейськими» в житті письменника, оскільки з 1920 р. по 1923 р. він жив у Йокохамі – місті з найбільшою кількістю іноземців у Японії того часу. Це був період зближення письменника із західною культурою, мистецтвом, кінематографом. Проте питання про співіснування західної та східної культур окреслилося у його творчості дещо пізніше – з 1925 р., а саме: з моменту виходу у світ роману «Любов бовдура». Саме у цьому романі пропонується імпліцитний конфлікт між західною та східною культурами, що співіснують у межах японської соціокультурної дійсності початку XX ст. Другим твором, у якому конфлікт набуває чіткішого звучання, є повість «Про смаки не сперечаються» (1929), в якій Захід і Схід постають двома різними векторами життєвого та творчого розвитку. Детальне дослідження письменником цієї проблеми спостерігається в есе «Хвала тіні» (1933). До того ж, протиставлення Заходу та Сходу як двох протилежних культурних реалій спостерігається і в романі «Дрібний сніг» (1943–1948).

Психологічна боротьба між західною та східною культурами розгортається на сторінках роману «Любов бовдура». Уперше зустрівши Наомі у кафе, Кавай Джьоджі порівнює дівчину з Мері Пікфорд – відомою кіноактрисою німого кіно початку XX ст. У подальших стосунках він завжди говоритиме Наомі: «О, моя Мері Пікфорд!» Таке ставлення до дівчини свідчить про сліпе захоплення Джьоджі західною культурою. Він намагається навчити Наомі англійської, європейських танців, плавання тощо. Іншими словами, прагне, щоб вона наблизилася до світу західної культури і стала нібито «іноземкою» для нього. Проте ідеал, який плекає Джьоджі, примарний і далекий від дійсності. Наомі, яку він виховав, стає уособленням усього найгіршого та найвульгарнішого, що тільки можна взяти від західної культурної моделі. Романи з іншими, вульгарна поведінка, грубість, надмірна розкутість, егоїзм – це плоди поклоніння

примарному ідеалові, який уособлював для Джьоджі Захід. Чоловік розуміє нікчемність свого становища, проте нічого не може з цим вдіяти. Він приречений страждати, зносячи знущання своєї коханої. Тобто образ Наомі, як представниці прозахідного світогляду, свідчить далеко не на користь західних цінностей. Навпаки, крізь нього автор дає чітко зрозуміти, що західна культура, яка у багатьох японців початку XX ст. асоціювалась із прогресом і новаторством, мала значний негативний вплив на тогочасне японське суспільство. Внаслідок сліпого слідування Заходові виникла низка несприятливих тенденцій, серед яких непритаманна японській жінці розкутість, заперечення традицій давнини (Наомі відмовляється поважати свого чоловіка), нехтування споконвічними приписами моралі (відверта зрада) тощо.

У повісті «Про смаки не сперечаються» постійно наводяться роздуми головного героя Канаме про західну та східну культури. Проте однозначно визначити ставлення чоловіка до тієї чи іншої реалії доволі складно. Так, наприклад, говорячи про свою коханку Луїзу, він зазначає, що «…одна тільки думка про її західне походження (а у цьому він не відрізнявся від більшості молодих японських чоловіків) ще більше тягнула його до неї з особливим запалом» [214, с.170]. З іншого ж боку, «тільки одна річ непокоїла його: запах її пудри, надзвичайно сильний і тривалий. Здавалося, він проникав глибоко в його шкіру, просочувався в його одяг, він навіть поширювався по таксі, коли він їхав від неї, і наповнював собою кімнату, коли він приїжджав додому. Навіть не те, чи знає Місако про його флірт, а те, що він приносив додому, до своєї дружини, аромат іншої жінки, здавалося Канаме певним порушенням етикету…» [214, с.164]. Тобто, героя і приваблює західне походження його коханки, і відштовхує її неяпонська натура, для якої характерна любов до усього сильного, яскравого та кричущого.

Йому подобаються іноземні романи, музика та фільми у зв’язку із західним сприйняттям жінки та поклонінням їй: «Традиція поклоніння жінці на Заході має довге коріння, і західний чоловік бачить у коханій подобу грецької богині, образ Діви Марії… Канаме ж відчуває надзвичайну самоту та пустоту, розмірковуючи

про емоційне життя японців, яким так бракує цього особливого почуття обожнювання» [214, с.37]. А в іншому фрагменті автор зазначає, що «Канаме віддавав перевагу голлівудським фільмам, а не п'єсам театру *кабукі* сімнадцятого століття. Попри всю свою вульгарність, Голлівуд завжди прислужував жінкам і шукав нових шляхів для зображення їхньої вроди» [214, с.37]. Але ці прозахідні настрої починають поступатися східним цінностям, щойно Канаме зближується зі своїм тестем і проводить із ним більше часу. Прояпонська філософія старого здається чоловікові виваженою та глибокою. Вона позбавлена західної вульгарності та поверховості, гонитви за враженнями. Любов до традиційного розкриває нові межі світосприйняття, коли жінка уподібнюється ляльці середньовічного театру, традиційний театр стає путівником, до якого можуть звернутися за мудрістю жінки та діти тощо. Крім того, Канаме починає подобатися утриманка тестя О-Хіса, яку старий виховує у традиційному стилі, прагнучи зробити з неї істинно кіотську красуню. Канаме не до душі методи виховання старого, проте результат – вихована і сором'язлива красуня – йому подобається.

Зіставлення західної та східної культур можна помітити і на прикладі міст Осака та Токіо, які зображені Танідзакі як два протилежні полюси: Осака репрезентує старий, традиційний устрій життя, а Токіо – новий, сучасний: «Типовий житель Токіо від природи стриманий. Досить чужою для нього є відкритість жителів Осаки, які заводять розмову з незнайомцем у трамваї та продовжують (варто визнати, що у крайньому випадку) розпитувати, скільки коштує його одяг і де він його придбав. Така поведінка у Токіо вважалася б образливо брутальною. Очевидно, розуміння того, як забезпечити себе комфортом, без сумніву, краще розвинуте у Токіо, ніж у Осаці. Проте інколи воно настільки добре розвинуте, що призводить до надмірної стурбованості своїм зовнішнім виглядом і боязким небажанням діяти» [214, с.34]. Тобто, на думку головного героя повісті, токійці значно стриманіші, іноді поверхові, оскільки їх більше турбує зовнішність, а не внутрішній світ людини. Осакці ж відкриті і

відверті, вони не соромляться ближче пізнати людину, навіть виглядаючи при цьому дещо брутально.

Отже, у повісті окреслено дихотомію Захід – Схід, проте Танідзакі тільки натякає на остаточний вибір головного героя. Письменник дозволяє читачеві самостійну інтерпретацію, пропонуючи вищезазначені реалії як два протилежні шляхи життєвого та творчого розвитку.

Просхідна творча позиція письменника чітко простежується в есе «Хвала тіні». У цій роботі Танідзакі висловлює свої думки щодо західної та східної культур, мистецтва, цінностей. Так, наприклад, він окреслює проблеми, з якими можна зіштовхнутися під час будівництва та облаштування традиційного японського житла сучасними побутовими зручностями: електрикою, опаленням, санвузлом. Оскільки японський стиль передбачає «природність, невигадливість і простоту», запровадження таких новинок становить справжню проблему.

Зважаючи на всі складнощі поєднання надбань західної цивілізації зі східним стилем, автор порушує питання про те, а що б трапилося, якби «..на Сході одержала розвиток самобутня технічна культура, яка не має нічого спільного із західною» [40, с.487]. У такому випадку, Схід зміг би розкрити усім особливий, самобутній світ. Тобто письменник жалкує про те, що західний вплив позбавив Схід, зокрема, Японію, власного шляху розвитку, якісно відмінного від західного. Так він зазначає: «…європейська цивілізація досягла сучасного рівня, розвиваючись нормальним шляхом, тоді як ми, зіштовхнувшись із чудовою цивілізацією та прийнявши її, були змушені відхилитися в бік від того курсу, яким крокували кілька тисячоліть» [40, с.489].

Відмінними рисами західної та східної культурних реалій є відповідно практичність і естетичність. Наприклад, для Заходу папір – практичний предмет матеріальної культури, а східний папір можна порівняти з безшумним і вологим листям, що дарує відчуття теплоти та внутрішнього спокою. Символом чистоти для європейців є блиск, японці ж радіють, коли речі темнішають від часу, що тільки підкреслює їхню природну красу.

У творі автор виділяє такі основні риси японської естетики, як відсутність блиску та лоску, неяскравість, невибагливість, природність, простоту, приглушені кольори, таємничість, скромний зовнішній вигляд, відтінок давності тощо. Але все ж таки головним елементом японської, або східної, естетики виступає співвідношення тіні зі світлом. Саме тінь («*Ін'ей*»), на думку письменника, робить речі значно привабливішими, надає їм внутрішньої сили і таємничості. Важливе значення має тінь і в театрі, оскільки іноді яскраве освітлення підкреслює недоліки зовнішності або гри акторів, оголює їх перед глядачем. У тьмяному світлі вбрання виглядає витонченішим і більше пасує кольорові обличчя японців. Проте така гармонія неможлива при яскравому освітленні, коли золоті та срібні нитки контрастують із оливковим тоном шкіри.

Там же, пригадуючи свою матір, письменник відтворює образ жінки 90-х рр. XIX ст.: «…жінки у віці моєї матері або моїх тіток усі чорнили зуби… Мати моя була дуже низького – менше п'яти футів – зросту, але такий зріст, очевидно, був звичним для усіх жінок того часу. Якщо не побоятися впасти у крайнощі, то можна стверджувати, що тодішні жінки не мали тіла. Окрім обличчя і рук, я невиразно пам'ятаю у матері лише її ноги, що ж стосується її тулуба, то воно не залишило в моїй пам'яті жодного сліду» [40, с.509]. Такий вигляд жінки нагадує авторові ляльку, а її фігура – стрижень, на якому лялька тримається. Крім того, цей опис свідчить про надзвичайну закритість японських жінок кінця XIX ст., які існували у світі тіней домашнього вогнища. Вони не демонстрували своєї вроди публічно, жили стримано і скромно, що, як можна побачити на прикладі багатьох героїнь ранніх і зрілих творів Танідзакі, не притаманне японській жінці початку XX ст.

І на завершення автор говорить, що за нових часів, коли поступово відмирають традиції минулого, йому хотілося б підтримувати тінь – головний принцип суто японської естетики. Він бажає, щоб хоча б у літературі була збережена ця неповторна риса японської традиційної культури. Таким чином, письменник наголошує на своїй просхідній позиції.

Питання Захід – Схід розглядається Танідзакі і в романі «Дрібний сніг», в якому вони постають уособленням сучасності та традицій відповідно та розглядаються на прикладі регіонів Кансай і Канто. Кансай із такими старовинними осередками культури, як міста Кіото та Осака, завжди славився своїми традиціями у різних сферах мистецтва: архітектурі, живописі, театрі, музиці тощо. Ці міста справляли враження величних і вічних у часі. Токіо ж довелося оновити після землетрусу 1923 р., а тому місто пережило колосальні перетворення та певною мірою стало безликим [14, с.211]. Негативне враження від нового вигляду міста письменник передає під час першої подорожі Сачіко у гості до «головного дому»: «Востаннє Сачіко була в Токіо, коли місто ще тільки починало відновлюватися після землетрусу, і зміни, що відбулися у ньому, буквально приголомшили її. Токіо, яким вона бачила його з естакади, було не впізнати. Дивлячись на квартали багатоповерхових будинків, що пропливали за вікном вагону, башточку на будівлі парламенту, що виблискувала у просвітах між ними, Сачіко думала про те, який же це довгий час – дев’ять років… Звичайно, Ґіндза і Ніхонбаші також справляли сильне враження, проте Сачіко все одно не хотілося б тут жити, повітря Токіо здалось їй занадто сухим і жорстким» [41, с.250].

Квартали з багатоповерховими будинками, вузькі вулички, постійний рух і зашвидкий темп життя контрастували з поняттям про розкішне аристократичне життя, до якого звикли у родині. Тому не дивно, що нікому не припав до вподоби скромний будинок, до якого переїхала Цуруко з чоловіком і дітьми: «Вже до чого не любила Сачіко старий осакський маєток, тепер він здавався їй у сто разів милішим за цей. Нехай він був темним і незручним, проте у ньому відчувалась якась старомодна респектабельність» [41, с.252]. Такий погляд також розділяли і Юкіко з Таеко, яким нова оселя Цуруко, замала для величезної родини, здавалася сумним доказом занепаду колись заможного роду Макіока. Іншими словами, письменник вказує на стрімкі зміни, що відбуваються в японському суспільстві XX ст., пришвидшену урбанізацію, трансформацію суспільної свідомості, що

межує з небажанням людей, звиклих до «старого» аристократичного устрою, пристосовуватися до нових умов і прийняти їх.

Міста Токіо та Осака постають символами сучасності та національних традицій, динаміки та сталості відповідно. На їхньому прикладі автор ілюструє спосіб співіснування західної та східної культурних реалій у японській дійсності XX ст. Танідзакі підтверджує той факт, що західна культура стала невід'ємною частиною життя японців 1930-х рр., а не модою, як за часів його молодості.

Отже, «конфлікт» Захід – Схід свідчить про кардинальну зміну художньо-естетичної позиції письменника, його повернення до власного коріння, традиційної культури та літературної класики Японії.

3.3. Психологічні аспекти пізнього періоду творчості

Завершальним етапом творчої кар'єри Танідзакі Джюн'ічіро став пізній період творчості з 1956 р. по 1965 р. Це був час офіційного визнання письменника, коли його було обрано почесним членом Американської Академії, а також Інституту мистецтв і літературознавства Японії. За цей час Танідзакі написав романи «Ключ» (鍵 – *«Кагі»,* 1956), «Пливучий міст мрій» (夢の浮橋 – *«Юме но укіхаші»*, 1959) і «Щоденник божевільного старця» (瘋癲老人日記 – *«Футен роджін но ніккі»*, 1961), оповідання «Життя довкола кухні» (台所太平記 – *«Дайдокоро тайхейкі»*, 1962–1963), есе «Кіото: його природа, страви та жінки» (1965). Ці твори стали результатом своєрідного синтезу його попередніх художньо-естетичних пошуків та експериментів. З одного боку, на ідейно-тематичному (посилена увага до внутрішнього світу та підсвідомості людини, ідея про здатність уяви перетворювати дійсність, теми покірного служіння ідеалові та стосунків між чоловіком і жінкою як двома складниками садомазохістської ідилії) й образному (егоїстична «нова» жінка – Ікуко з «Ключа» та Сацуко з «Щоденника божевільного старця»; митець-міфотворець – розповідач із «Ключа» та Токусуке з «Щоденника божевільного старця») рівнях вони наближені до ранніх оповідань Танідзакі. Однак на жанровому (звернення до щоденника *ніккі* (日記 – досл.

«щоденні записи») та дотримання усталених для цього жанру прийомів письма – оповідь від першої особи, акцент на відчуттях, переживаннях і прагненнях персонажів, надмірна деталізація опису, неоднолінійність сюжету) рівні відчувається помітний вплив японської класичної літератури, а також простежуються творчі напрацювання «традиційного» періоду (наприклад, мотив любові до матері та відчуженості у шлюбі, образ родини, ідея про шанобливе ставлення до традицій минулого тощо).

У пізніх творах Танідзакі відсутні концепції демонічної чи то традиційної краси, проте залишаються мотиви гри, еротизму, мазохізму, фетишизації ніг. Образ родини вже не використовується як засіб відображення творчого самовизначення чи суспільних трансформацій, а об’єднує двох близьких людей, які переживають драму відчуження. Чоловік і жінка нібито живуть кожен власним життям, існують у відмежованому від іншого світі ілюзій і фантазій. У романах цього періоду ніщо не нагадує про світ класичної японської краси та естетики. Автор відходить від раніше розглядуваних явищ, зосереджуючись на нових проблемах, темах і образах, ближчих до нього на цьому етапі життя. У центрі творів «Ключ» і «Щоденник божевільного старця» постає сучасність, від якої письменник часто відмовлявся у ранніх і зрілих творах, звертаючись до різних епох і часів, в атмосферу яких він намагався вживити своїх персонажів. Перенесення дії у сучасність допомагає Танідзакі глибше відтворити життя японського суспільства 50-60-х рр. XX ст. на прикладі кількох подружніх пар. Головна мета письменника полягає у демонстрації занепаду моральних цінностей сучасних йому японки та японця, а також осмисленні глибинних протиріч між людською натурою та реальним життям.

Романи «Ключ» і «Щоденник божевільного старця» сповнені еротики. Мотив еротизму є невід’ємним елементом композиції обох творів, за допомогою якого авторові вдається відтворити дивний світ ілюзій, яким живуть герої-чоловіки – вони абстрагуються від дійсності та поточних проблем, марячи про дивні любовні ігри або молоде тіло невістки. З іншого ж боку, ці твори глибоко психологічні, оскільки автор проникає у глибини світу збочених бажань

персонажів. До того ж, Танідзакі торкається і глибших проблем, а саме: самовичерпності подружнього життя та непримиренності світу внутрішніх бажань із дійсністю. Обидва твори написані у найкращих традиціях жанру щоденникової прози, що допомагає письменнику глибше розкрити внутрішній світ героїв, наблизити їх одне до одного та реалізувати їхні бажання за допомогою мови [11, с.43]. Так, у романі «Ключ» продемонстровано своєрідний «щоденниковий» діалог між двома головними героями – чоловіком і дружиною. Свої щоденники вони намагаються приховати одне від одного, у той же час свідомо підштовхуючи іншого до читання. Час у творі залишається невизначеним, вказано лише дні та місяці.

Головна тема роману «Ключ» – криза подружнього життя. Проблематика ж твору охоплює безліч питань, а саме: невідповідності зовнішнього та внутрішнього життя сучасного японського подружжя, яке, ховаючись за традиційними уявленнями про родину та стосунки між чоловіком і жінкою, не можуть реалізувати свої справжні бажання як сексуального, так і духовного характеру; шлюбу без кохання; подружньої зради; стосунків батьків і дітей [11, с.44]. Головний герой роману – чоловік, якого письменник залишає безіменним, наголошуючи на його пасивності, – страждає від невідповідності свого темпераменту темпераментові дружини Ікуко. Прагнучи плотських насолод, чоловік відчуває неспроможність задовольнити жінку, викликану цим холодність із її боку, а відтак почувається неповноцінним. Однак він далеко не такий – йому бракує віддачі та зацікавленості в їхньому сексуальному житті з боку дружини, її відкритості та співдії. Чоловік і жінка – закриті одне для одного, вони не можуть і не хочуть розумітися, йти на компроміс. Однак це лише вдаване нерозуміння, викликане егоїзмом кожного з них, оскільки в контексті записів чоловіка та дружини читач розуміє, наскільки глибоко та детально вони знають та відчувають одне одного, навіть складається враження, що їхні думки та бажання – це відлуння думок і бажань іншого. У цьому і полягає трагедія їхнього подружнього життя, яке починає себе вичерпувати. Утім, незадоволені таким ходом подій, герої

прагнуть покращити, принаймні, свої сексуальні стосунки, вдаючись при цьому до різних хитрощів.

Сюжет твору зводиться до наступного: чоловік починає вести щоденник про своє інтимне життя з надією, що дружина прочитає його та піде на компроміс заради задоволення його бажань. Одночасно дружина заводить свій інтимний щоденник. Усвідомлюючи свою неспроможність задовольнити дружину, чоловік вдається до сексуального натхнення за допомогою ревнощів, чим свідомо підштовхує Ікуко до зради з потенційним чоловіком їхньої доньки Тошіко, вчителем Кімурою. Між цими трьома починаються досить дивні стосунки: чоловік і жінка використовують Кімуру, щоб налагодити своє сексуальне життя. Однак надмірне сексуальне перевантаження значно впливає на стан здоров'я чоловіка, якому минає 59-й рік. Тож у нього трапляється серцевий напад. До цього часу дружина переступає межу дозволеного у своїх стосунках із Кімурою. А коли внаслідок серцевого нападу наполовину паралізований чоловік залишається прикутим до ліжка, його дружина не спроможна протистояти своїм бажанням і продовжує таємні зустрічі з коханцем. Постійне перебування у стані ревнощів та ознайомлення з щоденником дружини, який читає йому донька під час материної відсутності, призводять до смерті чоловіка. Останні записи у щоденнику дружини, внесені після трагедії, розкривають справжні наміри її поведінки – позбутися чоловіка як зайвого елемента в її житті.

В образі дружини, Ікуко, знаходять своє логічне продовження демонізм і жорстокість, притаманні героїням ранніх творів Танідзакі, проте ці риси приховані під маскою доброчинності та цнотливості. Неоднозначність образу проявляється в тому, що за втіленням традиційного уявлення про дружину, яким виступає Ікуко, приховуються жорстокість і підступність. Зовнішньо врівноважена та замкнена у собі, вона, підкоряючись волі чоловіка, насправді вводить його в оману і робить маріонеткою в своїх руках, наближає до смерті. Проте зрозуміти таку поведінку неважко: вона завжди почувалася нещасною у шлюбі, укладеному без кохання, а тому не хотіла розуміти та чути чоловіка.

Жорстокий раціоналізм, з яким Ікуко свідомо йде на зраду та наближає свого чоловіка до смерті, – лише наслідок нещасливого подружнього життя [11, с.44].

Сімейна зрада у творі набуває новаторської інтерпретації. Письменник не засуджує її, а навпаки – ідеалізує як каталізатор у покращенні інтимних стосунків подружжя. Ревнощі, які переживає чоловік, задовольняють його вроджені мазохістські нахили і пробуджують сили для сексуальних подвигів. Дружині ж зрада дозволяє позбутися закомплексованості у ліжку та реалізувати приховані сексуальні бажання, які вона пригнічувала протягом попередніх десятків років. І такий підхід до зради уяскравлює егоїзм кожного персонажа: всупереч приписам традиційної моралі і чоловік, і жінка знаходять у зраді ліки проти відчуженості.

Танідзакі також порушує питання стосунків поколінь. Образ доньки Тошіко виписаний на периферії тексту, але відіграє вирішальну роль у розвитку сюжету. Тошіко добре усвідомлює свою самотність і непотрібність батькам, заглибленим у світ власних егоїстичних бажань. Тому дівчина починає переслідувати свої цілі з метою помститися: вона не менше за матір прагне смерті батька і не менше за нього – морального падіння матері. Як посередник у стосунках Ікуко зі своїм потенційним чоловіком, вона продовжує розпочату батьком справу, проте на відміну від нього, діє активніше. Якщо чоловік спочатку лише ідейно штовхає дружину на зраду, а потім вдається до певних хитрощів, щоб залучити до їхніх сексуальних ігрищ Кімуру, Тошіко організовує зустрічі матері зі своїм нареченим, знаходить їм місце в Осаці для інтимних побачень тощо. Однак Танідзакі не засуджує Тошіко, хоча у записах батьків і можна знайти деякі негативні відгуки про їхню доньку. Але хіба можна засуджувати дівчину, про яку матір говорить, що та значно поступається їй вродою? Така самозакоханість матері заслуговує на покарання. Чоловік у своєму щоденникові пише про те, що в такого батька, як він, не може бути іншої доньки. Тому образ Тошіко зумовлений характером обох героїв, а відтак є логічним і послідовним.

З метою наголосити на відчуженості героїв та їхньому нестримному прагненні задовольнити попри це свої приховані бажання автор використовує *прийом дежавю* та *символ фотоапарату* [11, с.44]. *Прийом дежавю* проявляється

у ритуальному повторенні протягом кількох днів послідовності подій, які призвели до першого взаємного задоволення чоловіка та дружини. Тобто подружжя запрошує до себе Кімуру, з яким вони випивають коньяку в присутності доньки, дружина піднімається нагору і приймає гарячу ванну, через що втрачає свідомість. Після цього чоловік із Кімурою витягають її з ванни та разом обтирають її голе тіло рушником, а потім чоловік продовжує вечірню оргію при світлі флюорисцентної лампи. Кожному відведено конкретну роль: чоловік вдається до розпусних витівок, а дружина робить вигляд, що глибоко спить, інколи вимовляючи ім'я Кімури. Тобто за допомогою цього прийому автор намагається зблизити партнерів, що нездатні реалізувати нормальним чином свої бажання та побороти ті забобони, яких вони набули за довгі роки спільного проживання. Фотоапарат як технічна новинка символізує новаторську концепцію стосунків, коли миті подружнього життя (навіть найінтимніші) може фільмувати стороння людина. Тобто, *символ фотоапарату* набуває значення сполучної ланки між подружжям та Кімурою, якому чоловік доручає проявити плівку, таким чином долучаючи його до інтимних стосунків із власною дружиною.

А от *символ ключа* в творі несе значно глибше символічне навантаження, хоча зустрічається лише двічі у записах дружини. Це ключ від шухляди, де заховано щоденник чоловіка. Чоловік двічі залишає ключ на видному місці, таким чином спонукаючи Ікуко прочитати його записи. Іншими словами, він прагне, щоб його почули і зрозуміли, оскільки сам втомився від життя, позбавленого кохання та сповненого постійним приховуванням бажань і пристрастей. Це такий собі крик самотньої душі, що знаходить відраду у бурхливих, проте нереалізованих щоденникових фантазіях. Тобто цей символ вирішальний, оскільки підсилює глибину кризи родинного життя, де кожен нещасливий по-своєму [11, с.45]. До того ж, як зазначає американський дослідник Г.Б. Петерсен, у японській культурі ключ символізує чоловічий статевий орган [192, с.83]. А отже те, що головний герой залишає ключ на видному місці, можна проінтерпретувати як запрошення для дружини до спільних сексуальних розваг. Іншими словами, письменник наділяє цей символ неоднозначним звучанням: як

засіб відкрити усі приховані таємниці та порозумітися, а також як запрошення відновити сексуальні стосунки.

У творі основна увага приділяється саме сексуальному життю подружжя, тому що крім ліжка їх більше нічого не об'єднує. Ізольовані одне від одного, замкнені у світі власних фантазій і бажань, обділені любов'ю та розумінням чоловік, дружина і донька переживають загибель родини, при цьому кожен із них не в змозі зарадити ситуації через надмірний егоїзм.

«Щоденник божевільного старця» було написано за чотири роки до смерті письменника, тобто у 1961 р. Як і попередній твір, роман виконано у жанрі щоденникової прози. Однак на відміну від «Ключа», оповідь веде один герой – 77-річний Уцуґі Токусуке. Це дозволяє осягнути інші образи лише крізь призму його суб'єктивного сприйняття. Головний чоловічий образ, як і в багатьох творах раннього періоду творчості Танідзакі, досить пасивний. Він проявляє активність лише у своїх розпусних фантазіях. Токусуке усвідомлює, що він на схилі літ і більша частина життя залишилася за плечима. З одного боку, цей факт не дуже турбує чоловіка, оскільки втомленість повсякденною рутиною та відсутність будь-яких радощів позбавили його бажання жити. Єдине, що залишилося, – фантазії та задоволення деяких примх, які він собі час від часу дозволяє. Подружні стосунки набули раціонального характеру, відносини із дітьми зводяться до рідкісних відвідувань і прохань про матеріальну допомогу. Герой усвідомлює безглуздість свого існування, зосередженого на двох насолодах: хтивості та обжерливості. З іншого боку, старому вдається знайти відраду на схилі років у втіхах зі своєю невісткою Сацуко, і це змушує його чіплятися за життя. Зближення між героями відбувається не тоді, як син Токусуке, Джьокічі, одружується на дівчині, а тоді, коли їхнє подружнє життя переживає кризу, – Джьокічі знаходить собі коханку потай від дружини, а та відчуває відразу до подружніх обов'язків.

Зовнішня емансипованість і невразливість Сацуко, які підкреслюють у ній поверхову жорстокість та егоїзм, насправді приховують вразливу та слабку жінку, глибоко розчаровану в сімейному житті. Вона не може змиритися з тим, що

чоловік перестає бачити у ній жінку, тому намагається знайти інший вихід своїм фантазіям, бажанням та енергії, роблячи свекра жертвою власних примх. Хворобливі стосунки, що починаються з простої підтримки свекра, поступово набувають іншого характеру: Сацуко підштовхує Токусуке до близькості, одночасно проводячи бар'єр і вводячи заборони. З часом чоловік розуміє умовність цих заборон і вдається до активних дій. Задовольнивши своє найрозпусніше бажання – поцілувати ноги невістки, – Токусуке вже не може зупинитись і опиняється у полоні своїх хворобливих фантазій. Виманюючи у свекра різні коштовні подарунки, Сацуко дозволяє йому дедалі більше, однак дещо змінює свою стратегію і заводить роман із племінником Харухіса. Ревнощі та постійне збудження призводять до погіршення фізичного та психічного стану Токусуке, а тому усім навколо здається, що старий збожеволів.

Темою твору є непоборна сила бажання, яка не знає жодних перешкод: ані фізіологічних, ані моральних, ані соціальних. Токусуке, за плечима у якого багатий сексуальний досвід, більше не може миритися з наближенням смерті, а тому при першій можливості прагне реалізувати потаємні бажання, забуваючи про всі моральні норми та приписи.

Питання батьків і дітей (як і в «Ключі») посідає одне з важливих місць у творі. Однак егоїзм щодо дітей проявляє лише Токусуке, перебуваючи у стані повної захопленості світом своєї розпусної уяви. Він ніби забуває про існування сина, пестячи ноги його дружини, не відчуває сорому перед онуком, із матір'ю якого його сексуальні фантазії починають реалізовуватися, не говорячи про його власну дружину, яку він взагалі не вважає за жінку. Однак у своєму моральному падінні винен не лише він. Важливу роль у цьому зіграла і його невістка, яка від нестерпності власного життя починає сексуальну гру зі свекром. Почуття домінування та повної влади над немічним Токусуке задовольняють недолік уваги та любові в її житті з боку чоловіка, а додаткова матеріальна винагорода не дає їй зупинитися.

Письменник вдається до *прийому паралелі*, яку він проводить між двома шлюбами: Токусуке та його дружини, а також Сацуко та Джьокічі. На меті автора

наголосити на подібності образів свекра та невістки, які не можуть задовольнити свої бурхливі пристрасті та бажання у шлюбі, логічним наслідком чого стає зрада [11, с.45]. Та це вже не та зрада, про яку письменник писав у попередньому романі «Ключ», оскільки вона свідчить лише про моральне падіння Токусуке та Сацуко, які не можуть протистояти своїй натурі.

Час твору умовно збігається з післявоєнними роками, а у романі відображене негативне ставлення автора до зміни традиційних родинних цінностей того часу. Люди у добу стрімкої урбанізації та технологізації втрачають прив'язаність до родини, відчувають свою розгубленість і самотність, страх перед майбутнім і виснаженість рутинним життям. Єдиним виходом для них стає уява та фантазія, реалізація яких призводить до морального падіння, адже «штучні» життєві умови породжують лише хворобливі бажання.

У творі зустрічаються деякі мотиви ранніх творів письменника, а саме: фетишизації жіночих ніг, надмірного, проте витонченого еротизму, мазохізму. У головного героя вже склалася система своєрідних естетично-еротичних вподобань, головне місце серед яких посідають жіночі ноги. Зовнішній вигляд, вбрання, поведінка відіграють значну роль для чоловіка, проте у фантазіях головним атрибутом для нього є ноги як символ жіночої краси та її влади над чоловіком. Цілувати ноги Сацуко, відчувати всю принизливість свого становища, бути її рабом, – саме це потрібно Токусуке для задоволення його мазохістських нахилів. На додачу він розуміє власну нікчемність і зовнішню потворність, що завдає йому надзвичайного болю, одночасно задовольняючи потяг до мазохізму. Герой стверджує: що потворніше він виглядає, то вродливішою здається молода та сповнена енергії Сацуко. У її брутальній поведінці та кричущому егоїзмові відчувається прихований еротизм, який живить фантазію Токусуке, абсолютно контрастуючи з образом його спокійної, врівноваженої та консервативної дружини.

За допомогою таких садомазохістських стосунків Танідзакі відроджує імпліцитну *концепцію влади*, що має кілька площин реалізації: влади жорстокої жінки над пасивним чоловіком, влади уяви та фантазії над розумом людини,

влади фізіології над мораллю [11, с.46]. Підсвідомо розподіливши між собою ролі властительки та раба, що є абсолютно протилежними до їхніх ролей у реальному житті, Сацуко одночасно набуває владу, якої їй бракує в повсякденні, а Токусуке відмовляється від своєї, яка належить йому як голові родини. А отже, їхні стосунки задовольняють не лише приховані сексуальні бажання, а дають значно більше – втечу від реальності у світ фантазії.

У «Щоденнику» можна зустріти і образ матері Токусуке, який письменник вводить у формі сну. Лібідозний потяг героя до матері можна спостерігати в її описі, в якому вона постає у повній красі молодою і вродливою. Однак Танідзакі вводить цей образ не для того, щоб відзначити розпущеність головного героя чи наближення його божевілля, а щоб продемонструвати контраст між образом матері та розпещеної й дещо вульгарної колишньої танцівниці Сацуко. А тому закоханість у Сацуко змушує Токусуке відчувати провину перед його померлою матір'ю.

Також підкреслено контраст між дружиною Токусуке та невісткою: вони – повні протилежності. Традиційне вбрання, витончена поведінка, делікатність дружини постають антиподами європейському вбранню Сацуко, її вульгарним і кричущим манерам, захопленості сучасним життям, а саме: кінематографом, боксом, водінням, – нестримності у бажаннях. Проте, свекор, який розділив своє життя з такою спокійною та м'якою жінкою, відчуває потребу у протилежному характері. Енергійна, заповзятлива та сексуальна Сацуко – найкраща заміна в такому випадку.

Отже, на ідейно-тематичному рівні твір відзначений модерними тенденціями, які допомагають відобразити вади та недоліки японського суспільства другої половини XX ст. Використовуючи різноманітні мотиви, прийоми, теми і символи, Танідзакі яскраво демонструє боротьбу світу внутрішніх бажань головного героя з одноманітною буденністю, інтерпретує його фантазію як втечу від реальності, проголошує непереборну силу бажання.

Таким чином, у пізніх творах Танідзакі Джюн'ічіро порушує низку проблем психологічного та морального характеру, а саме: невідповідності світу фантазій і

бажань реальності, трансформації родинних цінностей у нову добу, самотності, егоїстичних стосунків між батьками та дітьми, шлюбу без кохання, подружньої зради тощо. Жанр щоденникової прози дає змогу письменникові відобразити глибинні переживання та стримувані бажання персонажів.

Висновки до розділу III

Комплексне дослідження творчості й аналіз найхарактеристичніших творів раннього, «традиційного» і пізнього періодів творчості Танідзакі Джюн'ічіро дають змогу зробити такі висновки:

1. Рання творчість письменника відзначена впливом західноєвропейської літератури зламу XIX – XX ст.: естетизму, символізму та модернізму. Найяскравіше цей вплив простежується на прикладі концепції демонічної краси, яку автор розробляє в оповіданнях «Татуювання» (1910), «Цілінь» (1910), «Дітлахи» (1911) і «Джьотаро» (1914). Прототипом для демонічної красуні раннього Танідзакі послужили образи фатальних жінок із творів західноєвропейських митців зламу століть – О. Уайльда, Е.А. По, Т. Готьє та ін.

2. У ранній творчості Танідзакі Джюн'ічіро, як представника генерації модерністів у школі *тамбіха*, простежуються такі елементи естетики модерну, як активне міфотворення, зацікавленість ірраціональними та підсвідомими сторонами буття, заперечення традицій на рівні світовідчуття та поведінки літературних героїв, теми самопошуку, сексуального і творчого становлення, експериментування, мотиви гри, еротизму, садомазохізму та фетишизації ніг.

3. Розрив із японською художньою традицією спостерігається на образному рівні, де автор пропонує «галерею» новаторських образів: «нової» жінки – енергійної та владної красуні, пасивного чоловіка-мазохіста, дітей, які поводяться по-дорослому, митця-міфотворця. Ці образи зображені автором у динаміці: вони не описуються, а розкриваються у відчуттях і діях.

4. У 20-х рр. XX ст. кілька фактів із особистого життя Танідзакі спричинили принципово нові зміни у його творчих орієнтаціях: складні стосунки

із цензурою Тайшьо (1912–1926), опозиція японській пролетарській літературі – провідному літературному напряму 20-30-х рр. XX ст., творча криза 10-х рр., переїзд до регіону Кансай – культурного центру традиційного японського мистецтва. У цей період традиція стала головним елементом художньо-естетичної системи письменника.

5. Повернення до культурних і художніх традицій Японії, її споконвічної естетики невибагливості та простоти, філософії відданості свідчать про відступ письменника від орієнтації на модерн як художній стиль. Натомість, на ідейно-тематичному рівні автор розробляє концепцію традиційної краси, уособленням якої виступає не тільки «лялькоподібна» жінка, що існує у напівтіні домашнього вогнища, але й сама Японія з її довершеним театральним і музичним мистецтвом, легендарним минулим і багатовіковою літературою.

6. Значний вплив японської класичної літератури спостерігається на жанровому рівні: автор неодноразово звертається до *моноґатарі* (як, наприклад, у оповіданні «Розповідь сліпого» (1931) і мемуарах «Спогади моєї юності» (1932–1933)) і застосовує прийоми письма цього жанру (свобода від часового плану, неоднолінійність сюжету, поетичні вкраплення тощо) у деяких творах (наприклад, повісті «Матір Шіґемото» (1949) й оповіданні «Ліани Йошіно» (1931)).

7. На образному та композиційному рівнях новаторськими елементами є образ родини, який символізує союз представників двох протилежних світоглядів – прозахідного та просхідного (наприклад, у творі «Про смаки не сперечаються»), або виступає засобом відображення суспільних трансформацій у японському суспільстві першої половини XX ст. (як у романі «Дрібний сніг»), а також мотив любові до матері як уособлення жіночої вроди (як, у творах «Матір Шіґемото» і «Ліани Йошіно»).

8. У пізніх роботах Танідзакі гармонійно співіснують елементи модерну та японської літературної класики: приховані бажання головних героїв артикулюються у приватних щоденникових записах, складених у кращих традиціях стародавнього жанру *ніккі*, збочені фантазії межують з поважним ставленням та любов’ю до традиційного японського мистецтва та культури тощо.

9. Романи «Ключ» і «Щоденник божевільного старця» відзначені синтезом попереднього творчого досвіду письменника: у них поєднано тему поклоніння красі, мотиви гри, еротизму, мазохізму та фетишизації ніг, що є наскрізними для ранньої творчості Танідзакі, та конфлікт подружнього життя й образ родини, які часто зустрічаються на сторінках його «традиційних» творів. У цих романах відображено світ ілюзій людей, які відчувають наближення смерті, а тому ще відчайдушніше прагнуть реалізації своїх бажань.

ВИСНОВКИ

Дослідженням встановлено, що літературний доробок однієї з основоположних постатей японського естетизму – Танідзакі Джюн'ічіро відзначений синтезом художніх традицій західноєвропейської літератури зламу XIX – XX ст. і японської класичної. Такий характер творчості письменника зумовлений незмінною тенденцією японців поєднувати новаторські елементи з усталеними, яка забезпечує довговічність національних традицій. На підставі цього у дисертації традиція (*«Денто»*) розглядається як вихідний матеріал для будь-якого культурного або літературного процесу, тип взаємодії з яким визначає самобутність такого процесу. З іншого боку, на початковому етапі творчого становлення Танідзакі не оминув західного впливу, що проявилось у зверненні до естетики модерну (*«Кіндайшюґі», «Моданізму»*) – ідейного і художньо-мистецького стилю кінця XIX – середини XX ст., визначальними рисами якого є антиутилітаризм, міфотворення, інтерес до ірраціональної та підсвідомої сторін буття.

Осмислення культурно-історичних і літературних процесів Японії початку XX ст. дало змогу показати, що зіткнення японської та західної культурних моделей на межі XIX – XX ст. спричинило виникнення унікальної соціокультурної парадигми в країні. Її унікальність проявилась у тому, що національна культура та культура далекого Заходу як уособлення традицій і новаторства відповідно стали двома вирішальними орієнтирами для японців часів Мейджі (1868–1912) – Тайшьо (1912–1926). Після періоду прозахідного антитрадиціоналізму японцям вдалося переоцінити власну культурну спадщину як вихідний матеріал для збереження неповторного коду нації. Такі соціокультурні зміни вплинули на літературний дискурс початку XX ст. Так, для літератури доби Мейджі характерна орієнтація на західноєвропейські літератури кінця XIX – початку XX ст., що підтверджує розвиток романтизму («*Романшюґі*»), реалізму («*Шяджіцушюґі*») і натуралізму («*Шідзеншюґі*») за західним зразком. З

іншого боку, за доби Тайшьо почали розвиватись антинатуралізм, модерністська та пролетарська літератури, відзначені синтезом західноєвропейського й японського змістового та формального матеріалів. Тобто протест проти національних культурних і літературних традицій у роки Мейджі та подальше їхнє переосмислення за доби Тайшьо визначили самобутність процесу оновлення японської літератури на початку XX ст. – від абсолютної орієнтації на новаторські художні традиції західного світу до їхнього гармонійного поєднання з національними.

Зародження принципово нової культурної парадигми в Японії на початку XX ст., визначальними рисами якої стали індивідуалізм, емансипація жінок, свобода мислення та самовираження, а також оновлення літератури, супроводжуване переглядом художніх технік і прийомів (наприклад, фактографічності натуралізму – провідного напряму 1900-х рр.), свідчили про вплив на японських інтелектуалів ідейного та художнього стилю модерн, популярного на той час у Європі. В основі японського модерну, або «*Кіндайшюгі*» чи «*Моданізму*», лежали засади його західного аналога – протест проти раціоналістичного бачення світу, принцип абстрагування, індивідуалізму та інтуїтивізму, апелювання до міфу та символу як основних засобів переосмислення та перетворення дійсності, посилена увага до ірраціонального, гротескного та підсвідомого елементів людського буття.

Настрої доби знайшли своє яскраве відображення у творчості Танідзакі Джюн'ічіро – від заперечення традицій на естетичному, концептуальному й образному рівнях його ранніх творів до переосмислення японської культурної та художньої спадщини у зрілій творчості. Цей перехід свідчить про кардинальні зміни у художньо-естетичній свідомості письменника, на становлення якої вплинуло кілька вирішальних факторів. Аналіз літературно-критичних матеріалів, автобіографічної прози і художніх текстів автора дав змогу показати, що такими факторами були родинне оточення, навчання в університеті та знайомство з західноєвропейською літературою, співпраця з Наґаї Кафу в журналах антинатуралістичного спрямування і переїзд до центру традиційного мистецтва

Японії – регіону Кансай. У родинному колі Танідзакі було прищеплено любов і особливе ставлення до японського мистецтва, а саме: театрів *джьорурі*, *кабукі* та *Но*. Інтерес до театру спостерігається в ранній творчості естета на прикладі низки п'єс («Народження» (1910), «Часи страху» (1916) та ін.) і зрілій, коли сюжет творів нерідко перегукується з сюжетами п'єс відомого драматурга доби Едо (1603–1868) Чікамацу Мондзаемона (1653–1725) (наприклад, сюжетна лінія про приречене кохання прислуги до вищої за статусом жінки у творі «Історія Шюнкін», 1933), а художній текст містить алюзії та ремінісценції на п'єси театрів *джьорурі* та *Но* (як у творі «Ліани Йошіно», 1931). Крім того, як свідчить автобіографічна проза митця (твір «Дитячі роки», 1957), саме з родинного середовища він взяв два прототипи для наскрізних у його творчості образів мазохічного чоловіка та деспотичної жінки. Ними були слабохарактерний батько та вродлива мати письменника як уособлення слабкого чоловічого та жорстокого жіночого начал. Подальший вплив на становлення творчої особистості Танідзакі справило навчання в Токійському Імператорському університеті, де юнак мав змогу ближче познайомитися зі світом класичної японської літератури та естетичними, художніми і філософськими відкриттями західного світу. До того ж, під час навчання він зробив перші кроки на літературній ниві тогочасної Японії – оповідання «Татуювання» і «Цілінь» 1910 р. були опубліковані в літературному журналі «Нові течії», заснованому студентами університету. Захоплення творчістю Наґаї Кафу та співпраця зі старшим однодумцем дали змогу письменникові-початківцю долучитися до рядів японських естетів і відстоювати ідеали «чистого мистецтва». Переїзд до регіону Кансай у 20-х рр. XX ст. знаменував переломний момент у творчості Танідзакі, який поринає у світ національної культурної та художньої традицій. Тобто, еволюція художньо-естетичної свідомості письменника від модерну до традиціоналізму відбувалася під впливом подій із його особистого життя, загальної культурно-історичної ситуації в Японії початку XX ст. і мінливості настроїв у тогочасному літературному середовищі.

Опрацювання літературно-критичних матеріалів, присвячених японській естетичній школі *тамбіха* (1908 р. – середина 1910-х рр.), і художніх творів її представників дало змогу зробити висновок про те, що Танідзакі Джюн'ічіро відіграв важливу роль у розвиткові школи. Естетизм становив невід'ємну частину японської традиційної культури, а культ краси завжди лежав в основі картини світу японців. Тому ідеї західноєвропейського естетизму, що на початку XX ст. потрапили до Японії, не були принципово новими для тогочасних поетів і письменників. Швидше, вони відкрили для них нові творчі можливості, пропонуючи світ краси та чистого мистецтва натомість достовірного життєпису японських натуралістів. Визначальною рисою *тамбішюгі* став його синтетичний характер: представники *тамбіха* не стільки прагнули наслідувати своїх західноєвропейських однодумців, скільки максимально використати художній потенціал новаторської літературної течії. Тому японський естетизм сполучив у собі риси декадансу (культ краси як вищої цінності у житті та мистецтві, тенденція до ескапізму внаслідок неприйняття реальної дійсності, ігнорування соціальної проблематики) та модерну (міфотворення, віра у силу художнього слова, психологізм), а його літературна платформа базувалася на досягненнях японського антинатуралізму (неприйняття реалістично-натуралістичного методу), західноєвропейського естетизму (заперечення міметичності у мистецтві й утилітарного ставлення до нього, сенсуалізм і символізм) та «готичного» романтизму (посилений інтерес до проблем гротескного, ірраціонального, підсвідомого, потворного та фантастичного).

На матеріалі творів Танідзакі Джюн'ічіро («Татуювання», «Любов бовдура» (1925), «Історія Шюнкін», «Матір Шіґемото» (1949) та ін.) у дисертації розкрито ідейно-художні засади *тамбіха*: антиутилітаризм, антинатуралізм, культ краси, захоплення добою Едо, гедонізм, сенсуалізм і еротизм. Письменник не визнавав міметичності у мистецтві, про що свідчили його неодноразові заяви у літературних журналах і есе («Балакучі нотатки», 1927) про здатність мистецтва і, зокрема, художнього слова оголювати приховане та перетворювати дійсність. Ця ж позиція простежується на прикладі образів митців-міфотворців у низці його

художніх творів (наприклад, одержимого мистецтвом Сейкічі з оповідання «Татуювання»). Переконаність у пріоритетах творчої уяви й віра в її перетворювальний потенціал, прагнення створювати неповторні «автономні» світи, використання матеріалу, максимально віддаленого у просторовому та часовому планах від особистого життя автора, свідчили про невизнання Танідзакі настанов *шідзеншюґі*. Так, у творі «Цілінь» історичні факти та дійсні постаті несуть більш декоративне, ніж смислове навантаження, виступаючи художнім обрамленням для дискусії спокусливої красуні Нань-Цзи з мудрецем Конфуцієм щодо краси та істини. Культ краси є наскрізним мотивом ранньої, зрілої та пізньої творчості письменника, який розробляє дві відмінні її концепції: демонічної та традиційної. Демонічна краса, якій поклоняється ранній Танідзакі, артикулюється в образах красуні-деспота (наприклад, Нань-цзи із «Ціліня», Онуї з «Джьотаро», 1914) і чоловіка-мазохіста (Лін-гуна із «Ціліня», Цукаечі з «Ніжок Фуміко», 1919). Традиційна ж краса, якою він захоплюється у 1925–1955 рр., асоціюється з аристократизмом духу і витонченістю, а її ідеалом виступає вихована та сором'язлива жінка (Шідзука з «Ліан Йошіно» та Юкіко з «Дрібного снігу», 1943-48). Інтересом до доби Едо відзначена і рання («Татуювання»), і зріла («Історія Шюнкін») творчість Танідзакі. У ранній період письменник звертається до едоських краєвидів, образів *едокко* та способу їхнього життя з метою сповнити твори екзотичним звучанням і максимально віддалити їх від реального життя, аби мати більший простір для лету творчої уяви. У зрілій творчості Танідзакі переосмислює художні та культурні традиції доби Едо, що проявляється в численних алюзіях і ремінісценціях на твори едоських митців (наприклад, твір «Ліани Йошіно» містить посилання на п'єси театру *джьорурі* «Імосеяма», XVIII ст. і «Вишні Йошіцуне», 1747) та зверненні до жанру *моноґатарі* («Матір Шіґемото»). Едоська художня традиція реалізована у творах письменника на прикладі мотивів гедонізму (наприклад, образи розпусного гедоніста Джьотаро з однойменного оповідання і придворного аристократа Хейджю з повісті «Матір Шіґемото»), еротизму (образ дівчинки Міцуко з оповідання «Дітлахи» (1911) прописаний із нотками еротизму – вона спокушає хлопчиків білизною своєї шкіри

та струнким тілом), сенсуалізму шляхом деталізації зорових, смакових, слухових і тактильних відчуттів (у творі «Розповідь сліпого» (1931) тіло головної героїні О-Ічі описується з високим рівнем деталізації тактильних відчуттів). Також у роботі показано: письменник був послідовником драматургічної традиції Едо, що проявилося в зацікавленості проблемами болю, кохання та смерті (як, у творах «Татуювання», «Портрет Шюнкін» і «Сипучий пісок», 1928-31).

Однак у різні роки естетизм Танідзакі Джюн'ічіро змінював свою тональність – від модерної до традиційної, від традиційної до помірно модерної-реалістичної. На підставі цього у дисертації запропоновано уточнення загальноприйнятої періодизації його творчості, за якою виділялися ранній (1910 р. – початок 1920-х рр.) і зрілий (1920-ті рр. – 1965 р.) періоди. Відповідно до художньо-естетичного наповнення творів у роботі виділено три творчі періоди: *ранній* (1910–1924 рр., оповідання «Джьотаро», «Маленька країна» (1918), «Ніжки Фуміко», «Таємниця» (1911) та ін.), в якому домінує система цінностей Заходу та модерні настрої; *«традиційний»*, або *зрілий* (1925–1955 рр., есе «Хвала тіні» (1933), оповідання «Ліани Йошіно», повість «Про смаки не сперечаються» (1928-29), роман «Сипучий пісок» та ін.), відзначений поверненням до традицій і системи цінностей Сходу; і *пізній* (1956–1965 рр., романи «Ключ» (1956) і «Щоденник божевільного старця» (1961)), який характеризується синтезом попереднього творчого досвіду автора.

Вплив західної культури та художнього стилю модерн на письменника визначили оригінальне новаторство його ранньої творчості, якій притаманне активне експериментування на концептуальному, ідейно-тематичному, образному та стилістичному рівнях художніх творів, звернення до естетики модерну та його художніх принципів. Тому в роботі запропоновано вважати, що в основі ранньої творчості японського естета лежить модерна (тобто прозахідна і відзначена впливом модерну) парадигма художнього мислення. Особливостями цієї парадигми, як показав літературний аналіз найхарактеристичніших творів раннього періоду, були антитрадиціоналізм (заперечення класичного ідеалу краси, протест проти споконвічних приписів моралі й усталених моделей поведінки в

японському соціумі), антиутилітаризм (визнання краси та мистецтва найвищими цінностями у житті, а не знаряддям для реалізації дидактичних або моралізаторських функцій), інтерес до підсвідомості і таємниць внутрішнього світу людини, культ демонічної краси. Ці естетичні та художні цінності Танідзакі втілив на концептуальному (концепція демонічної краси як перетворювальної сили, наприклад, у творі «Татуювання»), ідейно-тематичному (тематика та проблематика нерозривно пов'язані з людською особистістю та підсвідомими порухами її душі – наприклад, теми самовизначення та самопошуку в оповіданнях «Таємниця» і «Джьотаро») та образному рівнях (образи спокусливої фатальної жінки Нань-цзи і чоловіка-раба Лін-гуна із «Ціліня»). Письменник розробив концепцію демонічної краси під впливом класичної японської літератури, використовуючи традиційні тропи в описі жіночого образу (наприклад, порівняння «нігті наче перлові мушлі» і метафора «в її інтонації він відчув вістря меча» з «Татуювання»), та західноєвропейського модерну, вдаючись до мотивів еротизму, мазохізму і фетишизації ніг, а також посиленого психологізму в змалюванні характеру фатальної спокусниці. Крім того, його рання проза надзвичайно символічна, що підкреслює вплив на автора західноєвропейської літератури зламу XIX – XX ст. – естетизму та модерну.

Переосмислення західного впливу на японську культуру початку XX ст. як негативного, відновлення інтересу до класичної літератури Японії часів Хейан (794–1185) і Едо (1603–1868), захоплення традиційним мистецтвом (театром *джьорурі*, *кабукі* та *Но*; музикою, що виконується на *кото*, *шямісені* та *шякухачі*) і визнання класичного ідеалу краси, уособленого в образі вихованої та стриманої у своїх почуттях жінки, характеризують зрілу творчість Танідзакі. Саме ці художньо-естетичні цінності дали змогу розглядати традицію як основу його художнього мислення в 1925–1955 рр. Особливості традиційної парадигми проявилися в розробці концепції традиційної краси (як у романі «Дрібний сніг»), висвітленні тем служіння високим естетичним ідеалам (оповідання «Історія Шюнкін») і самовизначення між Заходом і Сходом як двома протилежними елементами японської соціокультурної дійсності початку XX ст. (роман «Любов

бовдура» і повість «Про смаки не сперечаються»), зверненні до оповідного жанру японської літератури IX – XV ст. *моногатарі* (повість «Матір Шіґемото»), використанні алюзій і ремінісценцій (оповідання «Ліани Йошіно»). Авторська концепція традиційної краси розбудована за допомогою традиційних символів (наприклад, квіту сакури та снігу як мінливості жіночої краси у романі «Дрібний сніг») і тропів (епітетів «мініатюрні» та «витончені» руки, «білосніжна» шкіра; порівнянь – іронічне порівняння жорстокої Шюнкін із «Історії Шюнкін» і Місако з «Сипучого піску» з синтоїстською богинею милосердя Каннон). Нерідко образові традиційної красуні протиставляється образ «нової» японки (аристократична Юкіко та вульгарна Таеко із «Дрібного снігу», віддана Соноко та хитра Міцуко із «Сипучого піску»), крізь який автор розкриває негативні тенденції в житті тогочасного японського суспільства (вульгарність жінок, обман та зраду).

Пізня проза Танідзакі характеризується поєднанням напрацювань раннього (посилена увага до внутрішнього світу та підсвідомості людини, образ егоїстичної «нової» жінки (наприклад, Ікуко з роману «Ключ») і митця-міфотворця (Токусуке з «Щоденника божевільного старця»)) та зрілого (ідея про шанобливе ставлення до традицій минулого, звернення до жанру *ніккі*, мотив відчуженості у шлюбі) творчих періодів. Тобто пізня творчість письменника відзначена синтезом модерної та традиційної парадигм художнього мислення. Дотримуючись настанов щоденникового жанру *ніккі* (оповідь від першої особи, наголос на відчуттях і переживаннях, деталізація в описі, неоднолінійність сюжету), Танідзакі розкриває у романах «Ключ» і «Щоденник божевільного старця» низку тем і проблем морального та психологічного характеру: відчуженості та самотності у шлюбі, непростих стосунків батьків і дітей, морального падіння особистості, поверхових ідеалів доби, емансипації жінок і неготовності соціуму визнати «нову» жінку. Іншими словами, ці твори надзвичайно психологічні та спрямовані на сучасність.

Домінування модерну чи традиції або ж їхнє гармонійне поєднання, посилена увага до проблеми співіснування західної/модерної та східної/традиційної світоглядної парадигм, експериментування на різних рівнях

художнього твору, витончена мова, підкреслений еротизм, естетизм, тяжіння до вигадки та фантазії характеризують більше ніж 50-річну творчість Танідзакі Джюн'ічіро. Осмислення літературного доробку письменника дало змогу зробити загальний висновок про те, що модерн і традиція були для нього двома основними художньо-естетичними орієнтирами, репрезентували дві парадигми його художнього мислення – традиційну та модерну, з яких перша притаманна ранній творчості, а друга – зрілій.

Отже, у дисертації розглянуто і уточнено визначення понять «культурна» і «літературна традиція», «модерн», «модернізм» і «модерність», здійснено короткий огляд культурно-історичних і літературних процесів Японії на початку XX ст., виявлено роль національних традицій у процесі оновлення японської літератури означеного періоду та простежено ґенезу японського модерну. Крім того, проведено розвідку творчої біографії Танідзакі Джюн'ічіро, простежено генезис естетичної школи *тамбіха*, визначено та проаналізовано ідейно-художні принципи японського естетизму на прикладі творів Танідзакі і Наґаї Кафу як представників двох генерацій митців у школі *тамбіха* – модерністів і декадентів. У дисертації уточнено періодизацію творчості митця, охарактеризовано кожний період, встановлено особливості модерної і традиційної парадигм його художнього мислення, а також простежено способи їхньої реалізації на прикладі найхарактеристичніших творів кожного періоду.

Матеріали, результати та висновки дисертації можна рекомендувати для використання на лекційних і семінарських заняттях у межах курсу з сучасної та новітньої японської літератури. Крім того, вони можуть бути задіяні при розробці літературних антологій, підручників і навчально-методичних посібників із японської літератури XX ст. Перспективи роботи вбачаються у продовженні дослідження дискурсів японського антинатуралізму, естетизму та модерну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.

2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.

3. Белая Н. В. Традиция и новаторство как важнейшие составляющие литературного творчества [Електронний ресурс] / Н. В. Белая // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение, 2007. – №2. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://cyberleninka.ru/article/n/traditsiya-i-novatorstvo-kak-vazhneyshie-sostavlyayuschie-literaturnogo-tvorchestva

4. Бенуа А. Определение Традиции [Електронний ресурс] / Ален де Бенуа [пер. с англ. О. Молотова] // Культурно-философский альманах «ПОЛЮС», 2010. – № 1. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://nordlux-digi.org/articles/11.html

5. Берлянд И. Е. Игра как феномен сознания [Електронний ресурс] / И. Е. Берлянд. – Кемерово : Алеф, 1992. – 93 с. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://www.bibler.ru/be_ikfs.html

6. Бернадська Н. Модерний любовний роман в українській і японській літературах початку ХХ століття (Валер’ян Підмогильний і Дзюн’ітіро Танідзакі) / Н. Бернадська / Слово і час. – Київ , 2013. – № 8 (632). – С. 23-31.

7. Бех В. Історичні традиції у модерному вимірі / В. Бех, Г. Волинка, Н. Мозгова // Пам’ять століть. Планета : історичний науковий та літературний журнал. – Київ , 2009. – № 5/6 (81/82). – С. 26-37.

8. Білокобильський О. В. Доонтологічні й онтологічні засади культурної ідентичності. Японія у вимірах модерну / О. В. Білокобильський, С. В. Гераськов // Наука. Релігія. Суспільство. – Донецьк , 2010. – № 2. – С. 268-273.

9. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : [навч. посібник для самост. роботи студ.] / П. В. Білоус, Г. Д. Левченко. – К. : Академія, 2012.– 362 с.

10. Бондар Ю. Демонічний естетизм у ранніх творах Танідзакі Дзюн’ітіро / Ю. Бондар // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2011. – Вип. 35. – С. 221-226.

11. Бондар Ю. Естетично-психологічна складова пізніх творів Танідзакі Джюн’ічіро / Ю. Бондар // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Східні мови та літератури). – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 1(19). – С. 43-47.

12. Бондар Ю. «Нова» література у межах культурно-історичного процесу Японії початку ХХ століття / Ю. Бондар // МОВА І КУЛЬТУРА (Наукове видання). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – вип. 15, т. ІІІ (157). – С. 321-326.

13. Бондар Ю. Розлучення як центральна дилема у творі Танідзакі Джюн’ічіро «Про смаки не сперечаються» (蓼食ふ虫) (1928 – 1929 рр.) / Ю.Бондар // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – вип. 40. – С. 221-227.

14. Бондар Ю. Родина як дзеркало суспільних трансформацій (на прикладі роману Танідзакі Джюн'ічіро «Дрібний сніг») / Ю.Бондар // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – вип. 45. – С.206-213.

15. Бондар Ю. Хвала красі : творчість письменників-естетів у процесі становлення сучасної літератури Японії / Ю.Бондар // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Східні мови та літератури). – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 18. – С. 49-51.

16. Бондарь Ю. Эстетика возвращения (на примере творчества Танидзаки Дзюнъитиро) / Ю.Бондарь // Познание стран мира : история, культура, достижения: сборник материалов III Международной научно-практической конференции / [под общ. ред. С.С. Чернова.] – Новосибирск : Издательство ЦРНС, 2013. – С. 75-83.

17. Брайко О. Естетика модернізму в поетиці новел В. Винниченка / О. Брайко // Літературознавчі студії : збірник наукових праць. – Київ , 2001. – [б/н]. – С. 33-36.

18. Бреславец Т. И. Литература модернизма в Японии / Т. И. Бреславец. – Владивосток : Дальнаука, 2007. – 251 с.

19. Букрієнко А. Дадаїзм в Японії : між футуризмом та модернізмом / А. Букрієнко // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – вип. 49. – С.158-162.

20. Бульнуа О. ЩО НОВОГО? СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ? / Олів'є Бульнуа / [перекл. з фр. В. Омельянчик] // Філософська думка, 2010. – № 1 : Французька філософія сьогодні. – С. 114-136.

21. Буров А. И. Эстетическая сущность искусства / А. И. Буров. – М. : Искусство, 1956. – 292 с.

22. Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы [Текст] / А. С. Бушмин. – 2-е изд., доп. – Ленинград : Художественная литература, 1978. – 223 с.

23. Ванслов В. В. Проблема прекрасного / В. В. Ванслов. – М. : Госполитиздат, 1957. – 263 с.

24. Васильева Е. Б. Проблемы культурной идентификации японцев в Эпоху Мэйдзи (1868–1912) глазами европейцев / Е. Б. Васильева // Известия Восточного института ДВГУ, 2002. – № S. – С. 49-63.

25. Васильева Е. Б. Сборник «Японцы о японцах» как источник по истории идентификации японцев в эпоху Мэйдзи / Е. Б. Васильева // Известия Восточного института ДВГУ. 1998. – № S. – С. 141-160.

26. Верисоцкая Е. В. Общественно-политические взгляды японских интеллектуалов в конце XIX века (80–90-е годы) / Е. В. Верисоцкая // Известия Восточного института ДВГУ. 2003. – №7. – С. 48-61.

27. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури XX ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі

Т. Манна, драматургії М. Фріша : Монографія. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008. – 528 с.

28. Врадий С. Ю. Просвещающие наставления Китая Японии накануне «Мэйдзи Исин» / С. Ю. Врадий // Известия Восточного института ДВГУ. 1997. – №S. – С.156-160.

29. Выходцев П. С. Новаторство. Традиции. Мастерство / П. С. Выходцев. – Ленинград : Советский писатель, 1973.– 336 с.

30. Геник-Березовська З. Грані культур : Бароко. Романтизм. Модернізм / З. Геник-Березовська. – К. : Гелікон, 2000. – 368 с.

31. Глобальні модерності / За ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона [пер. з англ. Т. Цимбала]. – К. : Ніка–Центр, 2008. – 452 с.

32. Глускина А. Е. Поэзия заката древности и ранней зари средневековья / А. Е. Глускина // Манъёсю. Избранное. – М. : Наука, 1987. – С. 3-18.

33. Головина Е. В. Популярные символы английского эстетизма / Е. В. Головина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. – №32. – С. 71-75.

34. Гречанюк Ю. А. Проблеми історизму і традиції в літературі XIX – XX ст. / Ю. А. Гречанюк, А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 1997. – 122 с.

35. Григорьева Т. П. Японская литература XX века : размышления о традициях и современности / Т. П. Григорьева. – М. : Художественная литература, 1983. – 302 с.

36. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция / Т. П. Григорьева. – М. : Наука, 1979. – 368 с.

37. Гришин В. М. Эстетизм в японской культуре [Електронний ресурс] / В. М. Гришин // Электронный рецензируемый научный журнал «Художественная культура / Art & Culture Studies», 2012. – № 5. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://sias.ru/magazine/vypusk-5-2012/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/769.html

38. Джюн’ічіро Танідзакі. Таємниця / Д. Танідзакі / [пер. з яп. Бондар Ю. С.] // Японська література : хрестоматія / [упоряд. І. П. Бондаренко, Ю. В. Осадча]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2012. – Т. 3 : (XIX–XX ст.). – С. 352-372.

39. Дзюнъитиро Танидзаки. Дневник безумного старика / Д. Танидзаки / [пер. с яп. и вступ. ст. В. Сисаури]. – СПб. : Гиперион, 2006. – 224 с.

40. Дзюнъитиро Танидзаки. Избранные произведения в 2-х томах. Т.1 / Д. Танидзаки. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.

41. Дзюнъитиро Танидзаки. Избранные произведения в 2-х томах. Т.2 / Д. Танидзаки. – М. : Художественная литература, 1986. – 640 с.

42. Дзюнъитиро Танидзаки. Ключ / Д. Танидзаки / [пер. с яп. Д. Рогозина]. – М. : Иностранка, 2005. – 160 с.

43. Дзюнъитиро Танидзаки. Мать Сигэмото / Д. Танидзаки. – М. : Наука, 1984. – 353 с.

44. Дзюнъитиро Танидзаки. Похвала тени : рассказы, эссе / Д. Танидзаки / [пер. с яп. А. Долина и др.; вступ. ст. Т. П. Григорьевой; коммент. И. Львовой]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 381, [2] с.

45. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства : истоки и современность / В. М. Дианова. – СПб. : Петрополис, 1999. – 238 с.

46. Долин А. А. История новой японской поэзии в очерках и литературных портретах. В 4 томах [Електронний ресурс] / А. А. Долин. – СПб. : Гиперион, 2007. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://ru-jp.org/dolin_30.htm

47. Дынник В. Традиция / В. Дынник // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов : в 2 т. – М. , Л. : Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т.2.П-Я. – С. 972-973.

48. Закомолдина О. С. Проблема морали в творчестве Оскара Уайльда / О. С. Закомолдина // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия : Философия. Филология, 2008. – №1. – С.207-217.

49. Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів / Д. В. Затонський. – К. : Дніпро, 1972. – 272с.

50. Иваненков С. П. Традиция и будущее [Електронний ресурс] / С. П. Иваненков // Credo, 1997. – № 1. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://credonew.ru/content/view/43/22/

51. Ивашко Ю. В. Модерн в архитектуре Японии [Електронний ресурс] / Ю. В. Ивашко // Архітектурний вісник КНУБА . – 2013. – Вип. 1. – С. 31-36. - Режим доступу до електронного ресурсу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/avk_2013_1_6.pdf

52. Иноземцев В. Л. Современный постмодернизм : конец социального или вырождение социологии? / В. Л. Иноземцев // Вопросы философии, 1998. – № 9. – С. 27-38.

53. Исакова П. А. Зарождение реализма в японской литературе / П. А. Исакова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2012. – № 146. – С.113-120.

54. Казанцева Г. В. Традиция как литературоведческая категория в контексте изучения беллетризованной биографии / Г. В. Казанцева // Вестник Челябинского государственного университета, 2009. – № 35. – С. 75-79.

55. Катасонова Е. Л. Модернизация и проблемы формирования массовой культуры в Японии [Електронний ресурс] / Е. Катасонова // Япония : опыт модернизации. – М. , 2011. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://japanstudies.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=322&Itemid=69

56. Катасонова Е. Л. Япония : вызов западной цивилизации? / Е. Катасонова // Япония : мифы и реальность. – М. , 1999. – С. 179-202.

57. Катасонова Е. Л. Япония : Эстетические метаморфозы : (традиции, обычаи, нравы) [Текст] / Е. Катасонова // Азия и Африка, 2009. – №6. – С. 59-64

58. Катасонова Е. Л. Японская культура : вековые традиции в контексте динамичной современности / Е. Катасонова // Япония 2000 : консерватизм и традиционализм. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – С. 225-226.

59. Кин Д. Странники в веках : пер. с англ. / Д. Кин. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. – 327 с.

60. Кифер О. Сексуальная жизнь в Древнем Риме [Електронний ресурс] / Отто Кифер. – М. : Центрполиграф, 2003. – 431 с. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://www.e-reading.link/book.php?book=1002754

61. Кляйн М. Детский психоанализ / Мелани Кляйн / [пер. Ольги Бессоновой] – М. : Институт Общегуманитарных Исследований, 2010 –160 с.

62. Козловски П. Культура постмодерна : Общественно-культурные последствия технического развития / П. Козловски / [пер. с нем.] – М. : Республика, 1997. – 240 с.

63. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологи / Б. И. Кононенко. – М. : Вече, 2003. – 512 с.

64. Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи / Н. И. Конрад. – М. : Наука, 1966. – 520 с.

65. Конрад Н. И. Курс лекций по истории японской литературы эпохи «Мэйдзи» (1868−1912) [Електронний ресурс] / Н. И. Конрад. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://ru-jp.org/konrad_meiji_bungaku_01.htm

66. Конрад Н. И. Очерки японской литературы / Н. И. Конрад. – М. : Художественная литература. – 1973. – 462 с.

67. Конрад Н. И. Театр Кабуки, его история и теория / Н. И. Конрад // Японский театр. – Л.-М. : Всесоюзное Общество культурной связи с заграницей, 1928. – 60 с.

68. Конрад Н. И. Японская литература / Н. И. Конрад. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1974. – 566 с.

69. Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках / Н. И. Конрад. – М. : Наука, 1991. – 551 с.

70. Кравченко А. И. Культурология : Словарь / А. И. Кравченко. – М. : Академический проект, 2000. – 577 с.

71. Круглов В. Л. Эстезис и эстетическое : истоки и клише традиции / В. Л. Круглов // Вестн. Том. гос. Ун-та, 2008. – №316. – С. 32-35.

72. Кряквина А. А. Идеи гуманизма в Японии начала XX века / А. А. Кряквина // Известия Восточного института ДВГУ, 2007. – №14. – С. 183-190.

73. Кузьменко Ю. Взрослый мир детей в произведениях Танидзаки Дзюнъитиро / Ю. Кузьменко // Новый університет : научный журнал. – Йошкар-

Ола : Коллоквиум, 2014. – № 02(35) (Серия «Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук»). – С. 91-95.

74. Кузьменко Ю. Вплив західноєвропейської модерністської естетики на ранню творчість Танідзакі Джюн'ічіро / Ю. Кузьменко // Одеський лінгвістичний вісник. – Одеса : Національний університет «Одеська юридична академія», 2015. – вип. 5. – С. 83-86.

75. Кузьменко Ю. Історизм та вимисел у прозі Танідзакі Джюн'ічіро / Ю. Кузьменко // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – вип. 49. – С.187-193.

76. Кузьменко Ю.С. Концепт «тіло» у прозі Танідзакі Джюн'ічіро / Ю.С. Кузьменко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2014. – № 11, т. 1 (Серія «Філологія»). – С.85-87.

77. Культурология : краткий тематический словарь / [под ред. Драч Г. В., Матяш Т. П.] – Ростов н/Д. : Феникс, 2001. – 192 с.

78. Культурологія : українська та зарубіжна культура : Навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. Л. Шевнюк та ін.; За ред. М. М. Заковича. – 4-те вид., випр. і допов. – К. : Знання, 2009. – 589 с.

79. Левчук Л. Т. Психоанализ и художественное творчество // Л. Т. Левчук. – К. : Вища школа, 1980. – 159 с.

80. Липовецкий М. Н. Модернизм и авангард : родство и различие / М. Н. Липовецкий // Филологический класс. 2008. – №20. – С. 24-31.

81. Література. Теорія. Методологія : Пер. з польськ. С. Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.

82. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т.І / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – 608 с.

83. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т.ІІ / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – 624 с.

84. Літературознавчий словник-довідник : словник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : Академія, 2007. – 752 с.

85. Лурье С. В. Историческая этнология: Учебное пособие для вузов / С. В. Лурье. – М. : Академический Проект: Гаудеамус, 2004. – 624 с.

86. Львова И. Предисловие / И. Львова // Дзюнъитиро Танидзаки. Избранные произведения в 2-х томах. Т.1. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 5-28.

87. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука / Э. С. Маркарян. – М. : Мысль, 1983. – 284 с.

88. Мартьянов В. Идея свободы, как утопия модерна / В. Мартьянов // Свободная мысль : международный общественный журнал. – М. , 2010. – № 6 (1613). – С. 67-82.

89. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії / Ю. Меженко. – Х. : Червоний шлях, 1923. – № 2. – С. 199-210.

90. Мельникова И. Предисловие / И. Мельникова // Нагаи Кафу . Соперницы. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – С. 5-34.

91. Мещеряков А. Н. Взгляд и нечто. Близорукость и дальнозоркость японской культуры / А. Н. Мещеряков // Ориентация – поиск. Восток в теориях и гипотезах. – М. : Наука, 1992. – С. 7-14.

92. Мещеряков А. Н. Визуализация императора Мэйдзи и формирование японской нации / А. Н. Мещеряков // Национализм в мировой истории. – М. : Наука, 2007. – С. 529-557.

93. Мещеряков А. Н. Довоенная Япония : победа духа над плотью / А. Н. Мещеряков // Вопросы японоведения. – СПб. , 2008. – № 2. – С. 194-205.

94. Мещеряков А. Н. Книга японских символов / А. Н. Мещеряков. – М. : Наталис, 2003. – 556 с.

95. Мещеряков А. Н. Культура Японии / А. Н. Мещеряков // Очерки по истории мировой культуры. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 120-140.

96. Мещеряков А. Н. Мэйдзи на пути к моногамии / А. Н. Мещеряков // Восточная коллекция, 2006. –№ 1 (24). – С. 140-148.

97. Мещеряков А. Н. Некоторые главные особенности японской цивилизационно-культурной модели / А. Н. Мещеряков // Известия Восточного института ДВГУ, 2005. – № 9. – С.225-242.

98. Мещеряков А. Н. Телесный комплекс неполноценности японцев и его преодоление (20–30-е годы XX века) / А. Н. Мещеряков // Вопросы философии, 2009. – № 1. – С. 65-74.

99. Мещеряков А. Н. Япония, данная нам в символах, флоре и фауне, людях и интерпретациях / А. Н. Мещеряков // Восточная коллекция, 2002. – № 1 (8). – С. 16-33.

100. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі / Раїса Мовчан. – К. : Стилос, 2008. – 544 с.

101. Морев О. Ар нуво : искусство / О. Морев // Творчество народов мира. – М. , 2010. – Вып. 9. – С. 2-8.

102. Нагаи Кафу. Соперницы : роман / Нагаи Кафу / [пер. с яп. и предисл. И. Мельниковой]. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 253 с.

103. Настояща К. В. Культурна традиція як інструмент соціокультурного аналізу [Електронний ресурс] / К. В. Настояща // Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації професійних спілок України, 2012. – № 3. – С. 5-11. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://er.nau.edu.ua/jspui/handle/NAU/1261

104. Общие проблемы философии науки : Словарь для аспирантов и соискателей / [сост. и общ. ред. Н. В. Бряник; отв. ред. О. Н. Дьячкова.] – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2007. – 318 с.

105. Осадча Ю. В. Методология заимствования европейских литературных направлений в Японии (на примере натурализма начала XX ст.) / Ю. В. Осадча // Путь Востока. Универсализм и партикуляризм в культуре. VI Молодежной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока, 2005. Серия «Symposium». – Выпуск 34. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2005. – С. 149-154.

106. Осадча Ю. Основні чинники формування модерного літературно-критичного дискурсу в Японії кінця 19 ст. / Ю. Осадча // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка (Серія філологічна). – Львів , 2008. – № 45. – С. 242-249.

107. Осадча Ю. В. Традиційна літературознавча термінологія в трактаті «Прихована сутність прози» Цубоуті Сьойо / Ю. В. Осадча // Літературознавчі студії : збірник наукових праць. – К. , 2009. – Вип. 24. – С. 339-343.

108. Осадча Ю. В. Японська еґо-проза ватакуші-шьосецу : теорія, генеза, сучасний контекст / Ю. В. Осадча. – К. : Видавництво «Наукова думка» НАН України, 2013. – 300 с.

109. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

110. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко/ [Передм. М.Зубрицької.] – К. : Основи, 2002. – 680 с.

111. Павлов Д. Б. Япония на рубеже XIX–XX вв. : технологи создания позитивного образа на Западе / Д. Б. Павлов // Япония. Ежегодник, 2009. – №38. – С. 235-259.

112. Полонская И. Н. Натуралистические концепции традиции в современной социально-философской мысли / И. Н. Полонская // Традиционализм и модернизация на Северном Кавказе : Южнороссийское обозрение Центра системных региональных исследований и прогнозирования ИППК и ИСПИ РАН. / [отв. ред. В. В. Черноус]. – Ростов-на-Дону : Издательство СКНЦ ВШ, 2004. – вип. 23. – С. 98-106.

113. Полонская И. Н. Традиция : от сакральных оснований к современности / И. Н. Полонская – Ростов-на-Дону : Издательство Ростовского университета, 2006. — 272 с.

114. Поспелов Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Поспелов. – М. : Высшая школа, 1978. – 351 с.

115. Рехо К. Современный японский роман / Ким Рехо. – М. : Наука, 1977. – 303 с.

116. Русакова А. А. На повороте столетий / А. А. Русакова // Искусство Ленинграда , 1991. – № 3. – С. 48-63.

117. Рыков А. В. Искусство модернизма : основные принципы / А. В. Рыков // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2, История. – СПб. , 2011. – № 4. – С. 51-57.

118. Санина К. Г. Метис, рожденный от Сюнсуй и Мопассана : Восток и Запад в творчестве и жизни Нагаи Кафу / К. Г. Санина // Известия Восточного института ДВГУ, 2000. – № S. – С. 191-205.

119. Санина К. Г. На перепутье двух миров. Кросскультурные связи в литературе японского неоромантизма / К. Г. Санина. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2006. – 240 с.

120. Санина К. Г. Образы демонической красоты в произведениях Танидзаки Дзюнъитиро [Електронний ресурс] / К. Г. Санина // Известия Восточного института ДВГУ, 2001. – № 6. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-demonicheskoy-krasoty-v-proizvedeniyah-tanidzaki-dzyunitiro

121. Санина К. Г. Образы роковых женщин в творчестве японских неоромантиков / К. Г. Санина // История и культура традиционной Японии 3. – М. : Наталис, 2010. – С. 343-368.

122. Санина К. Г. Основные аспекты городской культуры Эдо в творчестве Ихара Сайкаку и повесть Нагаи Кафу «Женщина мечты» / К. Г. Санина // Проблемы литератур Дальнего Востока. Материалы VI международной научной конференции : в 3 т. – Т.3. – СПб. : Изд-во С-Петерб. ун-та, 2010. – С. 304-314.

123. Санина К. Г. Пути развития неоромантизма в японской литературе XX века / К. Г. Санина // Вестник центра японоведения Восточного института Дальневосточного государственного университета. Филологический выпуск 1. – Владивосток : Изд-во ДВГУ, 2009. – С. 61-80.

124. Санина К. Г. Специфика перевода и адаптации литературных произведений в Японии эпохи Мэйдзи (1868–1912) / К. Г. Санина // Вестник Центра японоведения Восточного института Дальневосточного государственного

университета : науч. сборник. Филологический выпуск 2. – Владивосток : Изд-во ДВГУ, 2010. – С. 53-73.

125. Санина К. Г. Традиционные жанры японского театра как символ культурной самоидентификации в повести Танидзаки Дзюнъитиро «О вкусах не спорят» / К. Г. Санина // Запад и Восток : экзистенциальные проблемы в зарубежной литературе и искусстве. Материалы международной научной конференции. – Владивосток : Изд-во МГУ им. адм. Г. И. Невельского, 2009. – С. 187-195.

126. Санина К. Г. Традиции и современность : проблема выбора в повести Танидзаки Дзюнъитиро «О вкусах не спорят» / К. Г. Санина // Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник материалов 2-й Международной научной конференции. В. 2 т. – Т. 2. – СПб. : Издательский дом С.-Петербургского университета, 2006. – С. 359-369.

127. Санина К. Г. Эдо и Запад в творчестве Нагаи Кафу / К. Г. Санина // Вестник центра японоведения Восточного института Дальневосточного государственного университета. Филологический выпуск 1. – Владивосток : Изд-во ДВГУ, 2009. – С. 176-183.

128. Совастеев В. В. Европейская общественно-политическая мысль и японское общество эпохи Токугава / В. В. Совастеев // Известия Восточного института ДВГУ, 2000. – № S. – С.79-90.

129. Современная западная философия : Словарь. / [Сост. и отв. ред. В. С. Малахов, В. П. Филатов]. – М. : ТОН – Остожье, 1998. – 544 с.

130. Страда В. Модернизация и современность / В. Страда // Академические тетради, № 2, (б.г.). – М. : Независимая Академия эстетики и свободных искусств, 1996. – С. 32-34.

131. Суханов И. В. Обычаи, традиции, преемственность поколений / И. В. Суханов. – М. : Политиздат, 1976. – 215 с.

132. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства) : підручник для студ. гуманіт. спец. ВНЗ / А. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.

133. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 270-281.

134. Усенко О. П. Тематизація та естетизація їжі в японській літературі XX ст. / О. П. Усенко // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. –Дніпропетровськ : Видавництво «Дніпропетровський університет ім. Альфреда Нобеля», 2011. – вип. № 2(2) (Серія «Філолгічні науки»). – С.189-193.

135. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М. : Весь Мир, 2003. – 416 с.

136. Федотова В. Г. Модернизация и культура [Електронний ресурс] / В. Г. Федотова // ЗПУ, 2012. – № 4. – С. 139-147. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://www.intelros.ru/subject/figures/valentina-fedotova/9899-modernizaciya-i-kultura-vvedenie.html

137. Ференц Н. С. Основи літературознавства : підручник / Н. С. Ференц. – К. : Знання, 2011. – 432 с.

138. Фитцжеральд Ф. С. Прекрасные и проклятые : [роман] / Ф. С. Фицджеральд; [пер. с англ. В. Щенникова]. – С.Пб. : Азбука, 2013. – 480 с.

139. Фрейд А. Введение в технику детского психоанализа / Анна Фрейд. – М. : Наука, 1991. – 92 с.

140. Фрейд З. Неудобства культуры / З. Фрейд. – Спб. : Азбука-классика, 2010. – 187 с.

141. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / З. Фрейд. – Спб. : Азбука, 2011. – 253 с.

142. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия [Електронний ресурс] / З. Фрейд. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/freyd/po_stor.php

143. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм/ [Пер. с нем. В. Закса]. – М. : АСТ, 2010. – 251 с.

144. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» [Електронний ресурс]. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://feb-web.ru/

145. Чегодарь Н. И. Литературная жизнь Японии : между двумя мировыми войнами / Н. И. Чегодар. – М. : Восточная литература, 2004. – 219 с.

146. Чернишевський М. Г. Естетичні відношення мистецтва до дійсності / М. Г. Чернишевський. – К. : Мистецтво, 1970. – 391 с.

147. Чистов К. В. Традиция, «традиционное» общество и проблема варьирования / К. В. Чистов // Советская этнография. – Москва , 1981. – № 2. – С. 102-106.

148. Шаврова О. Г. Методологический статус герменевтической концепции традиции в гуманитарном познании / О. Г. Шаврова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 3, Гісторыя. Філасофія. Псіхалогія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Права. – 2009. – № 2. – С. 35–39.

149. Этика : Энциклопедический словарь / [Под ред. Р. Г. Апресяна, А. А. Гусейнова]. – М. : Гардарики, 2001. – 671 с.

150. Яковенко С. Романтики, естети, нішцеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К. : Критика, 2006. – 295 с.

151. Японська література : хрестоматія / [Упоряд. І. П. Бондаренко]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2011. – Т.2 (XIV-XIX ст.). – 695 с.

152. Японська література : хрестоматія / [Упоряд. І. П. Бондаренко, Ю. В. Осадча]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2012. – Т. 3 : (XIX–XX ст.). – 533 с.

153. Японська поетика : хрестоматія / [Упоряд., авт. передм. та комент. : І. П. Бондаренко, Ю. В. Осадча]. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2013. – 258 с.

154. Ajioka Chiaki et al. Modern boy, modern girl : modernity in Japanese art / Ajioka Chiaki et al. – Sydney : Art Gallery of New South Wales, 1998. – 174 p.

155. Ames V. M. Aesthetics in Recent Japanese Novels / Ames Van Meter // The Journal of Aesthetics and Art Criticism (Oriental Aesthetics), 1965. – Vol. 24, No. 1. – P. 27-36.

156. Approaches to the Modern Japanese Novel / [edited by Kinya Tsuruta & Thomas E. Swann]. – Tokyo : The Kawata Press, 1976. – 244 p.

157. Ashkenazi Michael. Handbook of Japanese Mythology / Michael Ashkenazi. – Santa Barbara, California : ABC-CLIO, Inc., 2003. – 375 p.

158. Benedict R. The chrysanthemum and the sword : patterns of Japanese culture / Ruth Benedict. – Boston : Houghton Mifflin, 2005. – 324 p.

159. Chambers A. The Secret Window : Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction / Anthony Chambers. – Cambridge (Massachusetts) & London : Harvard University Press, 1994. – 161 p.

160. Chang Youngsun. 谷崎潤一郎と大正期の大衆文化表象：女性、浅草、異国/張栄順. – 2002. – 134 p.

161. Caudill W. The Influence of Social Structure and Culture on Human Behavior in Modern Japan / William Caudill // American Anthropological Association, 1973. – P. 343-382.

162. Cornyetz N. The ethics of aesthetics in Japanese cinema and literature : polygraphic desire / Nina Cornyetz. – London : Routledge, 2007. – 225 p.

163. Eisenstadt S. N. Tradition, Change and Modernity / S.N. Eisenstadt. – New York , 1973. – P. 151.

164. Etō Jun. The Japanese Literary World as a Sociological Phenomenon / Etō Jun // Association of Teachers of Japanese, 1963. – P. 10-20.

165. Fowler E. Review : On Naturalizing and Making Strange : Japanese Literature in Translation / Edward Fowler // The Society for Japanese Studies, 1990. – P. 115-132.

166. Fujino Yukio. Modern Japanese literature in western translations : a bibliography / Fujino Yukio. – Tokyo : International House of Japan Library, 1972. – 190 p.

167. Golley L. G. Tanizaki Junichiro : The Art of Subversion and the Subversion of Art / L. Gregory Golley // The Society for Japanese Studies, 1995. – P. 365-404.

168. Hibbett H. Contemporary Japanese literature : an anthology of fiction, film, and other writing since 1945 / Howard Hibbett. – Boston : Cheng & Tsui Co., 2005. – 468 p.

169. Hooker R. Modernity. Crisis of Modernity [Електронний ресурс] / Richard Hooker. – 1995. – Режим доступу до електронного ресурсу : http: //richard-hooker.com/sites/worldcultures/GLOSSARY/MODERN.HTM

170. Ito K. K. Visions of Desire : Tanizaki's Fictional Worlds / K. K. Ito. – Stanford University Press , 1991. – 305 p.

171. Karatani Kojin. Origins of modern Japanese literature / Karatani Kojin. – Durham : Duke University Press, 1993. – 219 p.

172. Kato Shuichi. A history of Japanese literature / Kato Shuichi. – Tokyo : Kodansha International, 1983. – Vol. 3. – 307 p.

173. Keene D. Appreciations of Japanese culture : Three Modern Novelists / Donald Keene. – New York : Kodansha International, 2002. – P. 171-185.

174. Keene D. Bunraku : the art of the Japanese puppet theatre / Donald Keene. – Tokyo : Kodansha International, 1965. – 287 p.

175. Keene D. Emperor of Japan : Meiji and his world, 1852–1912 / Donald Keene. – New York : Columbia University Press, 2002. – 922 p.

176. Keene D. Five modern Japanese novelists / Donald Keene. – New York : Columbia University Press, 2003. – 113 p.

177. Keene D. Japanese literature : an introduction for western readers / Donald Keene. – New York : Grove Press, 1955. – 114 p.

178. Keene D. Living Japan / Donald Keene. – London : W. Heinemann, 1959. – 224 p.

179. Keene D. Modern Japanese literature : an anthology / Donald Keene. – Tokyo : Tuttle, 1957. – 440 p.

180. Keene D. Modern Japanese novels and the West / Donald Keene. – Charlottesville : Univ. of Virginia Press, 1961. – 37 p.

181. Keene D. The pleasures of Japanese literature / Donald Keene. – New York : Columbia University Press, 1988. – 133 p.

182. Kimball A. G. Crisis in identity and contemporary Japanese novels / Arthur G. Kimball. – Tokyo : Charles E. Tuttle Co., Inc., 1973. – 190 p.

183. Lippit M. S. Topographies of Japanese modernism / M. Seiji Lippit. – New York : Columbia University Press, 2002. – 301 p.

184. Lyons I. P. Review : Filling out the Canon : Lesser Pieces by Masters / I. Phyllis Lyons // Association of Teachers of Japanese, 1988. – P. 251-255.

185. Mizuta-Lippit N. Reality and fiction in modern Japanese literature / Noriko Mizuta-Lippit. – London : Macmillan, 1980. – 219 p.

186. Murray G. Breaking into Japanese Literature : Seven Modern Classics in Parallel Text / Giles Murray. – Tokyo : Kodansha International, 2003. – 239 p.

187. Murray G. Exploring Japanese literature : read Mishima, Tanizaki and Kawabata in the original / Giles Murray. – Tokyo : Kodansha International, 2007. – 351 p.

188. Nagai Kafu. A strange tale from east of the River and other stories / Nagai Kafū. – Tokyo : Tuttle, 1972. – 172 p.

189. Nagai Kafu. During the Rains & Flowers in the Shade : Two Novellas / Nagai Kafu. – Stanford : Stanford University Press, 1994. – 223 p.

190. Nishihara D. Said, Orientalism, and Japan / Daisuke Nishihara. – Cairo : Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo, 2005. – P. 241-253.

191. Obata E. The Instructional Value of Classical Expressions / Etsuko Obata // Association of Teachers of Japanese, 1974. – P. 35-49.

192. Petersen G. B. The moon in the water : understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima / G. B. Petersen. – Honolulu : University Press of Hawaii, 1979. – 366 p.

193. Pollack D. READING AGAINST CULTURE : Ideology and Narrative in the Japanese Novel / David Pollack. – London : Cornell University Press, 1992. – 359 p.

194. Putzar E. Japanese Literature : A historical outline / Edward Putzar. – Tucson, Arizona : The University of Arizona Press, 1973. – 264 p.

195. Richie D. A tractate on Japanese aesthetics / Donald Richie. – Berkeley, California : Stone Bridge Press, 2007. – 79 p.

196. Rimer J. T. High Culture in the Showa Period / J. Thomas Rimer // American Academy of Arts & Sciences, 1990. – P. 265-278.

197. Rimer J. T. Modern Japanese fiction and its traditions : introduction / J. Thomas Rimer. – Princeton, NJ : Princeton University Press, 1978. – 310 p.

198. Rimer J. T., Gessel Van C. From restoration to occupation, 1868–1945 / J. Thomas Rimer, Van C. Gessel. – N.Y. : Columbia University Press, 2005. – 863 p.

199. Rubin J. Injurious to public morals : writers and the Meiji state / J. Rubin. – Seattle : University of Washington Press, 1984. – 331 p.

200. Seidensticker E. Kafu the scribbler : the life and writings of Nagai Kafu, 1879–1959 / Edward Seidensticker. – Stanford : Stanford University Press, 1965. – 360 p.

201. Seidensticker E. The Japanese Intellectual Establishment / Edward Seidensticker. – Heldref Publications, 1973. – P. 68-79.

202. Seidensticker E. The Reader, General and Otherwise / Edward Seidensticker // Association of Teachers of Japanese, 1964. – P. 21-27.

203. Shaw W. G. Contemporary Japanese Literature : A Foreigner's View / W. Glenn Shaw // Pacific Affairs, University of British Columbia, 1935. – P. 292-301.

204. Shils E. Tradition / E. Shils. – Boston : Faber and Faber, 1981. – 334 p.

205. Spender S. Moderns and Contemporaries / S. Spender // Literary Modernism / [Ed. with an introduction by I.Howe]. – N.Y., 1967. – P. 44.

206. Suzuki M. Progress and Love Marriage : Rereading Tanizaki Jun'ichirō's "Chijin no ai" / Michiko Suzuki // The Society for Japanese Studies, 2005. – P. 357-384.

207. Suzuki T. Narrating the self : fictions of Japanese modernity / Tomi Suzuki. – Stanford : Stanford University Press, 1996. – 248 p.

208. Tanizaki Junichiro. Ashikari and the story of Shunkin : modern Japanese novels / Junichiro Tanizaki. – Westport : Greenwood Press, 1970. – 172 p.

209. Tanizaki Junichiro. Childhood years : a memoir / Junichiro Tanizaki. – N.Y. : Kodansha International, 1989. – 168 p.

210. Tanizaki Junichiro. Diary of a mad old man / Junichiro Tanizaki. – Tokyo : C.E. Tuttle, 1967. – 177 p.

211. Tanizaki Jun’ichiro. Quicksand / Jun’ichiro Tanizaki. – New York : Vintage International, 1995. – 224 p.

212. Tanizaki Jun’ichiro. The Gourmet Club : A Sextet / Jun’ichiro Tanizaki. – Tokyo : Kodansha International, 2001. – 198 p.

213. Tanizaki Junichiro. Seven Japanese tales / Junichiro Tanizaki. – Tokyo : Tuttle, 1967. – 298 p.

214. Tanizaki Jun’ichiro. Some prefer nettles / Jun’ichiro Tanizaki. – N.Y. : Vintage International, 1995. – 202 p.

215. Tanizaki Junichiro. The Makioka sisters / Junichiro Tanizaki. – N.Y. : A.A. Knopf, 1957. – 530 p.

216. Tanizaki Junichiro. The key / Junichiro Tanizaki. – Tokyo : Tuttle, 1971. – 183 p.

217. The theory of the novel : New Essays / [Edited by John Halperin]. – N.Y. : Oxford University Press, 1974. – 396 p.

218. Ueda M. Modern Japanese writers and the nature of literature / Makoto Ueda. – Stanford : Stanford University Press, 1976. – 292 p.

219. Walker J. A. The Japanese novel of Meiji period and the ideal of individualism / Janet A Walker. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1979. – 315 p.

220. Washburn D. C. The dilemma of the modern in Japanese fiction / D. C. Washburn. – New Haven : Yale University Press, 1995. – 314 p.

221. Washburn D. C. Translating Mount Fuji : modern Japanese fiction and the ethics of identity / D. C. Washburn. – N.Y. : Columbia University Press, 2007. – 303 p.

222. Wetmore Jr. K. Modern Japanese Drama in English / Jr. Kevin Wetmore. – University of Hawai Press, 2006. – P. 179-205.

223. White John J. Mythology in the Modern Novel : A Study of Prefigurative Techniques / John. J. White. – Princeton University Press, 1971. – 265 p.

224. Yamanouchi H. The search for authenticity in modern Japanese literature / Hisaaki Yamanouchi. – Cambridge : Cambridge University Press, 1978. – 214 p.

225. Yamazaki M. The Intellectual Community of the Showa Era / Masakazu Yamazaki // American Academy of Arts & Sciences, 1990. – P. 245-264.

226. 青野季吉, 中野好夫編. 大正時代 : 耽美主義と理想主義. – 東京 : 河出書房, 1954. – 377 p.

227. 赤瀬 雅子. 描かれた上海 – 1900–1931. – 国際文化論集 11, 1995. – P. 3-26.

228. 赤井正二. 木下杢太郎の小林清親論、あるいは思想としての「都会趣味」. – Ritsumeikan review of industrial society 49(1), 2013. – P. 1-21.

229. 浅井 航洋. 永井荷風の習作における広津柳浪「河内屋」からの影響. – 歴史文化社会論講座紀要 (8), 2011. – P. 47-61.

230. 阿南透. 伝統の創造と文化変容. – 日本 : パルテノン多摩連続講演「記録集, 2001. – 224 p.

231. 飯田しお. 谷崎潤一郎「盲目もの」の女性像から見えるもの. – 昭和女子大学大学院日本文学紀要 24, 2013. – P. 31-46.

232. 稲澤秀夫. 谷崎潤一郎の世界 . – 東京 : 思潮社, 1979. – 297 p.

233. 今橋映子. エキゾチスムよりユマニスムへ「木下杢太郎のパリ」. – 文学研究論集, 1994. – 11 号. – P. 3-17.

234. 生方智子. 映像体験という情動–谷崎潤一郎『青塚氏の話』 (特集 情動 / 主体/文化). – Juncture (2), 2011.– P. 66-74.

235. 生方 智子. 谷崎潤一郎『鮫人』における「民衆芸術」のモダニティ (歴史・社会叙述とテクスト). – 立正大学人文科学研究所年報, 2011. – 別冊 (18) – P. 31-37.

236. 遠藤 祐. 耽美派・そのひとつの命脈–久保田万太郎序説 (大正文学(特集)). – Modern Japanese Literature (14), 1971. – P. 28-41.

237. 王書. 大正作家の「支那趣味」–谷崎潤一郎と芥川を軸として. – 千葉大学人文社会科学研究 (22), 2011. – P. 1-14.

238. 小澤保博. 近代耽美主義文学研究序説. – 琉球大学教育学部紀要 第一部・第二部(36), 1990. – P. 13-36.

239. 大島眞木. 谷崎潤一郎とフランス文学. – 比較文學研究 (97), 2012. – P. 61-82.

240. 河野多惠子. 谷崎潤一郎 : 絢爛たる文業. – 文芸春秋 91(1), 2013. – P. 327-329.

241. 金子明雄.「呪はれた戯曲」と虚構の現実化をめぐる二つの物語–谷崎潤一郎の小説表現 (近現代小特集) . – 語文 136, 2010. – P. 15-29.

242. 河村政敏. 耽美派. – 國文學 : 解釈と教材の研究 9(3), 1964. – P. 17-24.

243. 河村政敏. 耽美派の歌人 (近代短歌・結社と方法(特集)) – (近代短歌史の展開). – 国文学解釈と鑑賞 36(4), 1971. – P. 36-42.

244. 菊谷和宏. – 永井荷風のフランス受容とその社会思想的含意. – 和歌山大学経済学会研究年報 17, 2013. – P. 31-61.

245. 北原白秋. おもひで. – 東京 : 日本近代文学館, 1968. – 346 p.

246. 清田文武. 鴎外・荷風の文芸的交流 (特集 近代). – 解釈 56 (7・8), 2010. – P. 2-10.

247. 久世光彦編.永井荷風 谷崎潤一郎. – 東京 : 筑摩書房, 2001. – 436 p.

248. ケズナジャット グレゴリー. 谷崎潤一郎『蓼喰ふ蟲』におけるオリエンタリズム : 「日本回帰」を再考して. – 同志社国文学 (77), 2012. – P. 44-56.

249. 現代文学論大系. 第三巻 / [青野季吉,中野好夫編]. – 東京 : 河出書房, 1954. – 377 p.

250. 嶋田 直哉. ヒモと金の〈物語〉–永井荷風『ひかげの花』を読む (特集 金銭と欲望の昭和文学) . – Showa literary studies 61, 2010. – P. 14-25.

251. 真銅正宏. 永井荷風 (平成以降). – 昭和文学研究 62, 2011. – P. 62-65.

252. 東海林志緒. 姉妹を眼差す男達-谷崎潤一郎『細雪』論. – 語文論叢 (28), 2013. – P. 31-45.

253. 末延芳春. 永井荷風の見たあめりか. – 東京 : 中央公論社, 1997. – 338 p.

254. 鈴木貞美. 日本モダニズム文藝史のために：新たな構想 // 日本研究、第 43 集. 一 国際日本文化研究センタ, 2011. – P. 237-258.

255. 高田瑞穂著. 近代耽美派:心象と方法 . – 東京 : 塙書房, 1967. – 218 p.

256. 高田 瑞穂. 耽美派 (詩における現代(特集)) – (近代詩思潮の実態と成果). – 国文学 34(9), 1969. – P. 64-68.

257. 高宮和彦. 色から見た食文化. – Journal of cookery science of Japan 36(2), 2003. – P. 177-183.

258. 武田勝彦. 荷風作品に見え隠れする人たち(其の 3). – 公評 47(8), 2010. – P. 82-89.

259. 多田蔵人. 永井荷風『つゆのあとさき』論 . – 国語と国文学 88(12), 2011. – P. 46-63.

260. 多田蔵人. 永井荷風『冷笑』論. – 東京大学国文学論集, (7), 2012. – P. 171-186.

261. 尹永順. 中国における谷崎文学の翻訳と受容の変遷–作品の選択と評価を踏まえて . – 通訳翻訳研究 (10), 2010. – P. 103-120.

262. たつみ都志. 谷崎潤一郎 : 「関西」の衝撃 . – 大阪 : 和泉書院, 1992. – 299 p.

263. 谷川渥. 「日本人離れ」の美学：谷崎潤一郎をめぐって (特集 横浜・異国趣味のイマジュリィ). – 大正イマジュリィ, (7), 2011. – P. 37-55.

264. 谷崎潤一郎. 陰翳禮讃. – 東京 : 創元社, 1939. – 261 p.

265. 谷崎潤一郎. 少将滋幹の母. – 東京 : 毎日新聞社, 1950. – 248 p.

266. 谷崎潤一郎. 幼少時代. – 東京 : 岩波書店, 1998. – 342 p.

267. 谷崎潤一郎. 春琴抄. – 東京 : 日本近代文学館, 1969. – 338 p.

268. 谷崎潤一郎. 青春物語. – 東京 : 雪月花書房, 1948. – 232 p.

269. 谷崎潤一郎. 蓼喰う蟲. – 東京: 鎌倉文庫, 1946. – 268 p.

270. 谷崎潤一郎. 谷崎潤一郎集. – 東京 : 河出書房新社, 1969. – 456 p.

271. 谷崎潤一郎. 猫と庄造と二人のをんな. – 大阪 : 創元社, 1937. – 194 p.

272. 谷崎潤一郎. 卍. – 東京 : 新生社, 1946. – 230 p.

273. 谷崎潤一郎.吉野葛, 蘆刈. – 東京 : 岩波書店, 1950. – 125 p.

274. 丹羽博之. 永井荷風『澪東綺譚』の白居易「琵琶行」利用 (特集 琵琶行 : 天涯淪落の歌). – 白居易研究年報 (13), 2012. – P. 281-291.

275. 千葉正昭. 大正耽美派の指標 : 永井荷風「歓楽」の役割. – 宮城工業高等専門学校研究紀要 37, 2001. – P. 89-98.

276. 伝統 //大辞林 [Електронний ресурс]. – Режим доступу до електронного ресурсу : https://kotobank.jp/dictionary/daijirin/

277. 伝統 // デジタル大辞泉 [Електронний ресурс]. – Режим доступу до електронного ресурсу : http://kotobank.jp/word/%E4%BC%9D%E7%B5%B1

278. 伝統 //日本大百科全書[Електронний ресурс]. – Режим доступу до електронного ресурсу : https://kotobank.jp/word/%E4%BC%9D%E7%B5%B1-102607

279. ドナルド・キーン. 日本人の西洋発見. – 東京 : 錦正社, 1957. – 407 p.

280. ナルド・キ–ン.日本の作家. – 東京 : 中央公論社, 1972. – 245 p.

281. ドナルド・キ–ン. 日本文学のなかへ. – 東京 : 文芸春秋, 1979. – 228 p.

282. ドナルド・キ–ン. 日本文学を読む. – 東京 : 新潮社, 1977. – 241 p.

283. ドナルド・キ–ン. 日本を理解するまで. – 東京 : 新潮社, 1979. – 225 p.

284. 中島一裕. 近代文学における感性・感覚の表現–谷崎潤一郎の作品を例に (感性と言語–日本語を中心に). – 表現研究 (94), 2011. – P. 25-32.

285. 中島一裕. 谷崎潤一郎が描いた奈良. – 奈良学研究 15, 2013. – P. 1-21.

286. 永井荷風集. – 東京: 筑摩書房, 1975. – 495 p.

287. 永井荷風. あめりか物語. – 東京 : 岩波書店, 2002. – 378 p.

288. 永井荷風. おかめ笹. – 東京 : 岩波書店, 1938. – 207 p.

289. 永井荷風. 珊瑚集. – 東京 : 日本近代文学館, 1971. – 425 p.

290. 永井荷風. すみだ川. – 東京 : 日本近代文学館, 1970.

291. 永井荷風. 地獄の花. – 東京 : 岩波書店, 1954. – 116 p.

292. 永井荷風. つゆのあとさき. – 東京 : 岩波書店, 1987. – 157 p.

293. 永井荷風. 日かげの花. – 東京 : 中央公論社, 1946. – 180 p.

294. 永井荷風. ふらんす物語. – 東京 : 岩波書店, 2002. – 446 p.

295. 永井荷風. 東綺譚. – 東京 : 鎌倉文庫, 1946. – 345 p.

296. 永井荷風. 冷笑. – 東京 : 岩波書店, 1951. – 205 p.

297. 成瀬 正勝. 耽美派と近代フランス文学その他. – 国文学解釈と鑑賞 17(3), 1952. – P. 20-24.

298. 野田宇太郎. 日本耽美派文学の誕生. – 東京: 河出書房新社, 1975. – 630 p.

299. 野田宇太郎. パンの会. – 東京 : 六興出版社, 1949. – 282 p.

300. 野田宇太. パンの会 : 近代文芸青春史研究. – 東京 : 日本図書センター, 1984. – 282 p.

301. 西部邁.「伝統 それは慣習と峻別されるべきである」『学問』. – 講談社, 2004. – P. 145-147.

302. 西部邁.「伝統」『保守の辞典』. – 幻戯書房, 2013. – P. 20-26.

303. 日本大百科全書. – 東京 : 小学館, 1994. – 927p.

304. 萩原朔太郎. 青猫. – 東京 : 小學館, 1948. – 186 p.

305. 萩原朔太郎. 月に吠える : 詩集. – 東京 : 日本近代文学館, 1969. – 198 p.

306. 萩原朔太郎. 詩論. – 東京 : 小學館, 1943. – 382 p.

307. 橋本 芳一郎. 耽美派作家と思想–特に荷風と潤一郎について. – 国文学解釈と教材の研究 8(13), 1963.

308. 林貴裕. 想起への希求–谷崎潤一郎『春琴抄』論. – 近代文学 第二次 研究と資料 5, 2011. – P. 131-145.

309. 林信蔵. 日本の西欧化、カフェの日本化–永井荷風の文学表象を中心にして. – 比較文化研究 (86), 2009. – P. 29-39.

310. バヤール・坂井・アンヌ. 谷崎潤一郎の小説における手紙. – 言語社会, 5, 2011. – P. 192-198.

311. バヤール・坂井・アンヌ. 谷崎潤一郎の場合. – 言語社会, 5, 2011. – P. 136-149.

312. 日夏耿之介. 日本近代詩史論. – 東京 : 角川書店, 1949. – 320 p.

313. 日夏耿之介. 日夏耿之介全詩集. – 東京 : 創元社, 1952. – 242 p.

314. 廣瀬玲子.「孝」の呪縛–谷崎潤一郎「不幸な母の話」試論 . – 専修人文論集 (87), 2010. – P. 55-75.

315. 福田博則. 谷崎潤一郎論 : 初期作品における女性像の変遷. – 花園大学日本文学論究, (4),2011. – P. 44-56.

316. 本間久雄. 耽美派文学序説. – 明治大正文学研究 (20), 1956.

317. 松本和也. 戦後メディアのなかの<永井荷風>:「浮沈」「勲章」「踊子」を中心に. – 人文科学論集, 文化コミュニケーション学科編 44, 2010. – P. 17-134.

318. 松本哉. 永井 荷風 : ひとり暮し. – 東京 : 三省堂, 1994. – 214 p.

319. マティアス ファイファー. 美化された故郷回復の夢想 . – 国際関係・比較文化研究 9(2), 2011. – P. 86-108.

320. 宮城 達郎. 耽美派–荷風・潤一郎・万太郎 (自然主義と反自然主義(特集)). – 国文学 33(11), 1968. – P. 75-80.

321. 宮澤健太郎. 谷崎潤一郎と白秋. – 開花宣言 5, 2013. – P. 174-178.

322. 三好昭子. 有能感の生成と、その後のアイデンティティに基づいた生産性についての伝記資料による比較分析: 谷崎潤一郎と芥川龍之介の伝記資料を用いて. – 発達心理学研究 22(3), 2011. – P. 286-297.

323. 森安理文. 谷崎潤一郎:あそびの文学. – 東京 : 国書刊行会, 1983. – 429 p.

324. 山根正博. 古典回帰時代の谷崎とイデア論 –『吉野葛』をめぐって. – 現代文学史研究 , 16, 2011. – P. 19-26.

325. 横井孝. 草稿と注釈的研究と– 谷崎潤一郎『夢の浮橋』をめぐるささやかな検証と提言. – 實踐國文學 79, 2011. – P. 61-73.

326. 吉田精一. 耽美派作家論. – 東京 : 桜楓社, 1981. – 364 p.

327. 吉田詩織. 「私」と「河合譲治」が出会うとき–谷崎潤一郎『痴人の愛』論. – 近代文学 第二次 研究と資料, 5, 2011. – P. 115-130.

328. 四方田犬彦. 谷崎潤一郎 : 映画と性器表象 . – 新潮 110(6), 2013. – P. 191-256.

ДОДАТКИ

Додаток А
Оповідання Танідзакі Джюн'ічіро «Таємниця»

(*переклад Юлії Кузьменко*)

Несподівано я відмовився від свого бурхливого оточення, вислизнув із кола чоловіків і жінок, із якими підтримував різноманітні стосунки. І зрештою після пошуків відповідного притулку знайшов монастир школи Шінґон у районі Мацуба-шьо в Асакуса, де і винайняв кімнату в чернечому кварталі.

Монастир розташовувався поблизу відлюдного лабіринту у тіні 12-поверхової вежі, яка простягалась аж до каналу Шімборі просто від мосту Кікуя за храм Хонґанджі. Наче перекинуте сміття, нетрі поповзли районом, а на околиці витягнулася земляна стіна брунатно-жовтого кольору, яка й оточувала монастир. Огорожа справляла враження величезного спокою, поважності та самоти.

Ніж віддаватися самоізоляції в таких околицях, як Шібуя чи Окубо, з самого початку я вважав, що десь у центральній частині міста я без сумніву віднайду якусь таємницю, застаріле місце, більше ніким непомічене. Саме так, як безстічні вири вливаються у бурхливу гірську річку, ізольовані осередки мають лежати десь серед переповнених вулиць у серці самого міста – тихі квартали, пройти якими більшість людей навіть і не мала нагоди.

Були й інші причини.

Сповнений ентузіазму мандрівник, я побував у Кіото та Сендай, а також подорожував від Хоккайдо на півночі до Кюшю на півдні. Проте саме тут у Токіо, де я прожив двадцять років від дня свого народження в районі Нінґьо-чьо, ймовірно, існували вулиці, якими я ще жодного разу не ходив. Певно, їх і справді було багато. Серед широких і вузьких вулиць у серці цього величезного міста я більше не міг бути впевненим у тому, які ж з них переважали: ті, якими я ходив, або ж ті, яких я навіть і не бачив.

Мабуть, мені було одинадцять-дванадцять років, коли я пішов із татом до святині Хачіман у Фукаґава.

«Зараз ми сядемо на пором і я пригощу тебе славнозвісною локшиною з Комеічі, що у Фуюґі», – сказав він, заводячи мене за приміщення святині.

Вузька, сповнена по вінця річка з низькими берегами, на відміну від каналів в Каомі-чьо чи Кобуна-чьо, мляво проштовхувала собі дорогу поміж піддашшям будинків, що тулилися докупи по обидва береги. Похитуючись між довжезними баржами та ліхтаровозами, маленький пором потрохи просувався вперед.

Раніше я часто відвідував святиню Хачіман, проте жодного разу не задумувався над тим, що ж розташовувалося за самою будівлею. Я завжди звертав більше уваги на головну будівлю, починаючи зі священних воріт торії[1] перед нею, а тому, можна припустити, що я просто думав про неї як про пласку нерухому картину, що мала лише фасад без зворотної сторони, тобто як про панорамне полотно. Тепер дивлячись на незнайому сцену – річку, пором і землю, що навіки простяглися за нею, – я згадав про світи, які часто бачать у снах і які ще віддаленіші від Токіо, ніж від Кіото чи Осаки.

Я намагався уявити вулиці за адміністративною будівлею Каннон у районі Асакуса, проте ніщо не спадало на думку, крім череп’яного даху масивної червоної будівлі, що виднівся з-за лінії крамниць, які вели саме до неї. Коли я виріс і мої контакти розширилися, я вважав, що вже дослідив кожен куточок Токіо, поки відвідував друзів, ходив милуватися цвітінням сакури та вирушав у інші прогулянки, хоча досить часто і наштовхувався на приховані хащі, подібні до тих, що я знаходив у дитинстві.

Я шукав різні місця, вважаючи, що такий віддалений світ був би ідеальним місцем, в якому можна сховатися. І що більше я шукав, то більше знаходив околиць, на яких ще ніколи раніше не бував. Я безліч разів перетинав міст Асакуса та Ідзумі, проте жодного разу не ступав на міст Саемон між ними. Коли я відвідував театр Ічімура-дза в районі Нічьо-чьо, я завжди повертав на розі за

---

[1] Торії – ворота перед синтоїстськими святилищами у Японії, які уособлюють межу між суєтним і божественним простором, позначаючи вхід до світу богів.

крамницею локшини біля проспекту, де ходить тролейбус; проте я не міг згадати, щоб колись бував за два-три квартали від театру у напрямку до Рюсей-дза. Яким же був східний берег ліворуч від старого мосту Ейтай? Я не знав. Крім того, мені були незнайомі околиці навколо Ечідзенборі, Шямісенборі та Сан‘яборі.

Монастир району Мацуба-чьо розташовувався у найдивнішій околиці з-поміж усіх. Мене захоплював цей самотній і забутий квартал, який одразу ж за поворотом тягнувся вниз вузьким провулком від розважального району Рокку та району Йошівара, відомого легалізованою проституцією. Було весело залишити позаду цього старого друга – «пишне, екстравагантне та водночас банальне місто Токіо», – і мати змогу тихо поспостерігати за марнотою з власної схованки.

Я не усамітнювався заради навчання. У той час мої нерви були доволі зіпсованими, наче старий напилок, і реагували лише на найяскравіші та ґрунтовні стимули. Я більше не міг насолоджуватися першорядним мистецтвом або стравами, які вимагати витонченої чутливості. Я почувався надто виснаженим, щоб реагувати на звичні міські розваги, розуміти шефа у «веселих» кварталах (втілення винахідливого стилю ділової частини міста) або ж захоплюватися майстерністю акторів театру *кабукі* з західної Японії, наприклад, Нідзаемона та Ґанджіро. Передбачуване та ледаче життя, яке я вів по інерції день за днем, нині було чимось значно більшим за те, що я міг собі дозволити. Хотілося спробувати більш нетрадиційний, химерний, штучний спосіб життя.

Невже не було чогось доволі дивного та загадкового, що б примусило мої надірвані нерви затремтіти від хвилювання? Невже не було такого місця, де б я міг віддатися втіхам у варварській і фантастичній атмосфері, наближеній швидше до світу мрій, ніж дійсності? Я дозволив думці пуститись у подорож королівствами давніх вавилонських та ассирійських легенд, які згадували у своїх детективних оповіданнях Конан Дойл та Руіко і які були сповнені прагненням до спеченої сонцем землі та зелених тропіків зі спекотним сонячним промінням, а також які з ніжністю нагадували про чудернацькі пустощі мого дитинства.

Я думав, що нічого не помічати та навмисно приховувати власну діяльність було достатньо, щоб надати життю певної загадковості та романтики. Я

насолоджувався таємними розвагами з власного дитинства. Такі ігри, як схованки, пошуки скарбів і піжмурки (особливо пізнього вечора у ледь освітленій коморі або перед подвійними розсувними дверима комори) насамперед сповнювала притаманна їм аура таємничості. Те, що я заховався у таке відлюдне та непомітне місце у старій частині Токіо, було викликано бажанням знову пережити ті почуття, якими я так насолоджувався, коли був дитиною і грав у схованки. До того ж, зв'язок монастиря з езотеричною школою Шінґон, навколо якої існувало чимало таємниць, навіть чарів і проклять, приваблював мене і спонукав до фантазій.

Кімната розташовувалась у недавно розширеному районі житлового кварталу. Її вікна виходили на південь, а циновки розміром приблизно чотири на чотири метри трохи знебарвилися від сонця, наділяючи кімнату відчуттям миру та теплоти.

Удень, коли м'яке осіннє сонце спалахувало червоним, наче чарівний ліхтар, на тлі шьоджі[2] за верандою, кімната ставала такою ж яскравою, як свічка.

Зберігаючи на полицях талмуди з філософії та мистецтва, які до того часу були моїми супутниками, я забив кімнату книжками, переповненими дивними вигадками та ілюстраціями: детективними романами, книгами з магії, гіпнотизму, хімії та анатомії, – що випадково потрапляли мені до рук і в які я занурювався з головою, недбало розкинувшись на циновці. Серед них був «Знак чотирьох» Конана Дойля, «Про вбивство, яке вважали видом образотворчого мистецтва» Де Квінсі, оповідання «Арабські казки» і навіть дивна французька книга про «сексологію».

Я попросив головного ченця позичити мені з його особистої колекції старі буддійські картини, на яких було зображено Пекло та Рай, гору Сумеру, а також лежачого Будду. Ці картини я безладно порозвішував на стінах кімнати, наче мапи на стінах вчительської у школі. Рівномірна смуга рожево-бузкового диму спокійно підіймалася від кадильниці у ніші і наповнювала яскраву, теплу кімнату

---

[2] *Шьоджі* – стінні ґратовані рами з легких дерев'яних планок, які замінюють у традиційній японській оселі вікна.

своїм ароматом. Інколи я ходив до крамниці за мостом Кікуя, де купував для кадильниці трохи сандалового дерева чи алое.

У ясні дні, коли промені обіднього сонця щосили стрибали по шьоджі, кімната виглядала, неначе чарівний спектакль. Яскраво забарвлені Будди, арбати[3], бхікшу[4], бхіксуні[5], упасака[6], упасіка[7], слони, леви та єдинороги виринали зі старих картин, навішених на стінах, у яскраве світло, щоб приєднатися до безлічі живих істот із незліченних книжок, що валялися розкритими на підлозі (про людиновбивство, знеболювання, наркотики, чаклунство, релігію). Так вони зливалися з димом ладану та ненадовго повисали наді мною, поки я лежав на невеличкому яскраво-червоному килимі, спостерігаючи за світом скляним поглядом дикуна і день за днем викликаючи уявні галюцинації.

Приблизно о дев'ятій вечора, коли всі інші мешканці монастиря вже міцно спали, я напивався, жадібно сьорбаючи з квадратної пляшки віскі. Потім я відчиняв дерев'яні заслінки на веранді, перелазив через цвинтарну огорожу і вирушав на прогулянку. Щоночі змінюючи вбрання, щоб ніхто не міг мене впізнати, я змішувався з натовпом у парку Асакуса чи вивчав вітрини антикварних крамниць або букіністичних лавок. Якось увечері я пов'язав шарф на голову, вдягнув коротке бавовняне пальто у вертикальну смужку, наніс червоний лак на нігті обережно відчищених ніг і взув сандалі зі шкіряною підошвою. Іншого вечора я міг вийти, вдягнувши темні окуляри в золотій оправі і пальто з накидкою, піднявши комір догори. Мені подобалося використовувати штучну бороду, бородавки або родимки, щоб змінювати риси обличчя. А якось уночі в крамниці ношеного одягу на Шямісенборі я побачив зім'яте жіноче кімоно з витонченим плямистим візерунком на блакитному фоні і мене охопило бажання приміряти його.

---

[3] Арбат – найзагальніше слово для позначення святості та духовної досконалості.

[4] Бхікшу – вища ступінь чернечої посвяти.

[5] Бхіксуні – жінка-учасниця буддійської общини, як правило, перекладається як черниця, що виступає професіоналом у царині релігії і залишила мирське життя для того, щоб слідувати ідеалу Будди у досягненні нірвани.

[6] Упасака – чоловік-мирянин (на відміну від монаха-бхікшу), послідовник вчення Будди, який бере участь у годуванні монахів через подаяння їжі та виконує п'ять священних заповідей.

[7] Упасіка – жінка-мирянка (на відміну від монахині-бхікшу), послідовниця вчення Будди, яка бере участь у годуванні монахів через подаяння їжі та виконує п'ять священних заповідей.

Коли справа дійшла до драпірування та тканини я щиро зацікавився ними, це виходило за межі звичайної симпатії до вдалого поєднання кольорів або ж стильного дизайну. Щоразу, коли я бачив або торкався прекрасної шовкової тканини, я хотів загорнути в неї усе своє тіло. Часто насолода, яку дарувало таке відчуття, росла в мені без краю, ніби я розглядав структуру шкіри коханої. І хоча мене приваблювало не лише жіноче вбрання, все ж таки інколи я заздрив жінкам, чия доля дозволяла їм без перешкод та у будь-який час, коли їм цього хотілося, носити креповий шовк, який я так любив.

Ідея вдягнути те крепове кімоно з витонченим візерунком, елегантне та свіже, що красувалось у крамниці ношеного одягу, (приємне відчуття, коли до мого тіла прилягає та м’яка, важка та прохолодна тканина) змусило мене здригнутися від самого передчуття. Я сказав собі: «Я хочу його вдягнути! Я хочу ходити вулицями у жіночому вбранні». Довго не розмірковуючи, я вирішив купити кімоно. Потім навіть докупив до пари довге спіднє кімоно Юдзен та чорний креповий піджак.

Мабуть, кімоно колись вдягала огрядна жіночка, тому що воно саме підійшло для такого низького чоловіка, як я. Щойно надворі потемнішало, а величезний і порожній монастир поглинула тиша, я крадькома зайняв своє місце перед дзеркалом і почав наносити макіяж. Спочатку, коли я наніс густо терті білила на жовту шкіру перенісся, враження було трохи гротескним. Проте коли я розтер долонями товсту білу масу по кожній частині обличчя, вона лягла на диво добре, а відчуття того солодкого аромату та холодної роси, яка проникала краплинами у пори, підбадьорювало. Коли я наніс рожеву та блискучу пудру, мене зачарувала трансформація мого білосніжного обличчя в обличчя свіжої та енергійної жінки. Це змусило мене усвідомити, що техніки макіяжу, які щодня випробовують на власному тілі актори, гейші та звичайні жінки, куди цікавіші, ніж мистецтво художника або письменника.

Довге спіднє кімоно, знімний комір, нижня спідниця, обрамлені червоним шовком рукави, що шелестять у русі, – моя плоть відчувала те, що відчуває шкіра кожної жінки. Я відбілив свої зап’ястя та задню частину шиї, вдягнув перуку в

стилі «листя дерева ґінкґо», прикрив голову та обличчя капюшоном і ризикнув вийти на нічні вулиці.

Стояв темний вечір і, здавалося, дощило. Я трохи поблукав самотніми вулицями, перемежованими каналами Сендзоку-чьо, Кійосумі-чьо та Рюсенджі-чьо, але здавалося, що мене не помічали ані поліцейський на варті, ані жоден перехожий. Прохолодний доторк нічного вітру змусив відчути сухість на обличчі так, ніби над нею натягнули додатковий прошарок шкіри. Капюшон, що прикривав губи, нагрівся та зволожився від подиху; з кожним кроком кайма моєї довгої крепової спідниці грайливо заплутувалась між ногами. Завдяки поясу, що підперізував таз, і широкій стрічці, яка міцно огортала мене від пуповини до ребер, я відчував, нібито в моїх венах природно почала пульсувати жіноча кров, а чоловічі почуття та пози поступово зникали.

Коли я витягнув свої вибілені руки з-під тіні рукавів у стилі Юдзен, їхні міцні, чіткі лінії злилися з темрявою, в яку вони, такі білі та пухкі, попливли з легкістю. Мені подобалось, як вони виглядали; я заздрив жінкам через те, що в них були такі вродливі руки. Яка ж це забава: вдягатись ось так і вчиняти усі види злочинів, як Бентен Кодзо[8] на сцені! Відчуваючи щось подібне до таємничості та підозри, які так цінують читачі детективних романів і кримінальних оповідань, поступово я вирушив у напрямку багатолюдного місця Рокку у парку. Було неважко уявити, що я був кимось, хто вчинив особливо жорсткий злочин, можливо, вбивство або грабіж.

Коли я вирушив від 12-поверхової башти до прибережної греблі, а потім до перехрестя за оперним театром, декоративне освітлення та дугові ліхтарі мерехтіли на моєму надмірно відшліфованому макіяжем обличчі, а також освітлювали кольори та візерунок кімоно. Дійшовши до театру Такідзава, я побачив власне відображення в величезному дзеркалі біля входу до студії фотографії, яке перетворилося на славне жіноче серед того бурхливого натовпу.

[8] Бентен Кодзо – видатний злодій і крадій з п’єси Мокуамі Каватаке (1816–1893) «Історія про Аото та гравюру з барвистим візерунком».

Товстий білий макіяж повністю приховував таємничого чоловіка – очі та рот рухалися, наче жіночі, а коли усміхалися, то усміхалися по-жіночому. Жодна з тих жінок, які проминали повз мене у натовпі, виділяючи солодкий аромат камфори та шелестячи шовком, навіть і не сумнівалась у тому, що я один із них. Серед них були й такі, що з заздрістю дивилися на ту елегантність, із якою я замаскував своє обличчя, та моє старомодне вбрання.

Усе, що стосувалося знайомої нічної марноти у парку, виглядало новим у світлі цієї маски. Куди б я не пішов, що б не побачив, – все було таким незвичним та цікавим, наче щось, з чим я мав справу вперше. Здавалось, що звичну дійсність сповнила казкова таємниця, коли я поглянув на неї з-під вуалі загадки, обманюючи людські очі та електричні ліхтарі під покровом витонченої косметики та крепового вбрання.

Відтоді я продовжував цей маскарад майже щоночі, сповнюючись достатньої впевненості, щоб проводити час у галереї театру Міято-дза та кінотеатрах. Десь ближче до півночі я повертався до монастиря, проте щойно я туди заходив, одразу ж запалював керосинову лампу, розвалювався на килимі, навіть не знімаючи одягу зі стомленого тіла, та споглядав зі стихаючим жалем за кольорами мого прекрасного кімоно. Коли я дивився у дзеркало, то помічав, як біла пудра тоншала, проте все ще трималася на грубій шкірі моїх запалих щік. Коли я пильно вдивлявся у власний образ, неприродна втіха, неначе сп’яніння від старого вина, сповнювала душу. Інколи я мляво відкидався на стьобану ковдру, наче куртизанка, все ще вдягнений у своє розкішне довге спіднє кімоно, і перегортав сторінки дивних томів до світанку перед картинами Пекла та Раю. Набираючись більше хоробрості та навиків у маскуванні, перш ніж вийти я закладав ножа або заспокійливе у складки поясу, щоб викликати ще більше чудернацьких асоціацій. Не вчинивши жодного злочину, я прагнув повністю вдихнути той романтичний аромат, який йому притаманний.

Якось увечері приблизно через тиждень по тому надзвичайний збіг обставин зіштовхнув мене з якоюсь дивнішою, примхливішою та неспокійнішою справою.

Того вечора я випив куди більше віскі, ніж зазвичай, і підійшов до спеціально зарезервованих місць на другому поверсі кінотеатру Сан'юкан. Напевно, була вже десята година. Заповнений кінотеатр дихав важким, димним повітрям, а запах людського тепла підіймався від тихого натовпу знизу, що саме проявляв велике збентеження, і напливав на мене. Хвилюючись, аби не зіпсувати макіяж, з кожним різким рипом прожектора у темряві та кожним сліпучим променем світла у стрічці з запаморочливим сюжетом моє сп'яніле серце боліло так, наче його розривали навпіл. Час від часу стрічка зупинялася, несподівано вмикали електричне світло. Тоді я озирався навколо з-під глибокої тіні свого капюшону і вдивлявся в обличчя людей, які заповнили кінотеатр, крізь тютюновий дим, що плив над головами з натовпу, наче хмари, що здіймаються над руслом долини. Мені було приємно, що багато-хто з чоловіків зацікавлено придивлявся до мого старомодного капюшону, а з жінок – не одна з заздрістю поглядала на витончені кольори мого вбрання. До речі, жодна з присутніх жінок не була настільки ж помітною, яким був у той момент я, завдяки новизні свого вбрання, спокусливості та красі.

Спочатку біля мене ніхто не сідав. Точно не знаю, коли саме заповнилися місця, але коли вдруге або втрете увімкнули світло, я зрозумів, що зліва від мене сидять чоловік і жінка.

Жінка виглядала на двадцять два – двадцять три роки, проте насправді була старшою десь на чотири-п'ять років. Її волосся було вправно зачесане у стилі «міцува», а усе тіло огортало лазурове манто з крепового шовку; лише її миле обличчя, що світилося здоров'ям, було чистим, навіть демонстративним, відкритим. Щось у ній не дозволяло зрозуміти, ким же вона була: гейшею чи незаміжньою молодою дівчиною, – проте було очевидно зі ставлення парубка, який її супроводжував, що вона не була поважною заміжньою жінкою.

«…Нарешті заарештували…», – тихо прочитала вона назву англійською мовою, що з'явилася на екрані. Видихаючи ароматний дим з турецької сигари М.С.С. мені прямісінько в обличчя, її великі очі, що мерехтіли у темряві яскравіше, ніж прикраса на її пальці, окинули мене грайливим поглядом.

У неї був сильний голос, неначе голос професійної співачки, проте він зовсім не пасував до її образу. Без сумніву, це був голос жінки на ім’я Т., з якою я мав неофіційні стосунки на борту судна під час подорожі до Шанхаю два або три роки тому.

Тоді, як я пригадав, я теж не міг сказати точно з її поведінки та одягу, була вона повією чи поважною дамою. Чоловік, який супроводжував її на судні, і чоловік, який був з нею сьогодні, повністю відрізнялися поведінкою та зовнішністю; проте не було жодних сумнівів, що через її минуле пройшло чимало чоловіків, які заповнювали проміжок між цими двома. У будь-якому випадку вона явно була тією, котра досить легко міняє чоловіків.

Два роки тому вона закохалась у мене під час тієї морської подорожі, однак ми дісталися Шанхаю навіть не обмінявшись справжніми іменами або будь-якою інформацією про себе. Тоді я просто залишив її з полегшенням. Я думав про неї лише як про жінку з мрії на Тихому океані і більше ніколи не сподівався її побачити, особливо у такому місці. Раніше вона була трохи повнішою, проте зараз виглядала напрочуд стрункою й елегантною, а її зволожені круглі очі з-під довгих вій вражали прозорістю та деспотичністю, достатньою, щоб примусити чоловіка засумніватися, чи він – чоловік повною мірою. Лише її губи (такого свіжого кольору, що навіть можна уявити собі, як вони лишають темно-червоний кривавий слід на усьому, чого б не торкнулися) і довжина волосся навколо обличчя залишились незмінними. Її ніс здавався вищим та гострішим ніж раніше.

Чи помітила вона мене? Я не був певен. Коли увімкнули світло, я здогадався з того, як жінка фліртувала у темряві зі своїм супутником, що вона прийняла мене за звичайну жінку і не звертала на мене жодної уваги. Безперечним було тільки те, що сидячи поруч, я відчував сором за те вбрання, яким я щойно так пишався. Чари цієї енергійної, спокусливої істоти навіювали побожний страх, і я почувався, наче потвора з макіяжем та в одязі, на які витратив стільки зусиль. Я не міг порівнятись із її жіночністю або вродою, а тому згас, наче зірка перед місяцем.

Якою ж гарною була її гнучка рука, що звивалася, наче риба у тіні манто з такими чіткими контурами на тлі туманного повітря, яке так щільно повисло в

кінотеатрі. Навіть розмовляючи з чоловіком, вона замріяно здіймала очі та дивилася на стелю, насуплювала брови і звертала погляд униз на натовп, оголювала свої білосніжні зуби в усмішці, і щоразу вираз її обличчя змінювався. Її великі чорні очі, які, мабуть, могли висловити будь-що, розглядали, наче прикраси, навіть з найвіддаленіших куточків кінотеатру. Частини, з яких складалось її обличчя, навіювали забагато думок, щоб бути просто органами зору, нюху, слуху або мовлення; вони були занадто солодкими, щоб бути ще чимось, як не підсолодженою спокусою для чоловічих сердець.

Тепер я вже не привертав до себе жодного пильного погляду. Наче дурень, я відчув заздрість і напад шаленої люті до жінки, чия врода незаконно захопила мою популярність. Чарівні риси жінки, з якою я колись розважився і яку покинув, затьмарили моє власне сяйво, і це дуже принижувало. Можливо, нарешті вона впізнала мене й іронічно помстилася.

Все-таки поступово я відчував, як заздрість до її зовнішності перетворилася на палке бажання. Переможений у ролі жінки, я прагнув знову перемогти її як чоловік, демонструючи тим самим свою силу. Мені було конче необхідно схопитися за те гнучке тіло і розчавити його власними руками.

«Чи ти знаєш, хто я? Побачивши тебе сьогодні ввечері, коли минуло вже так багато часу, я знову закохуюсь у тебе. Якщо ж ти відчуваєш, що могла б знову бути зі мною, приходь та почекай на мене на цьому ж місці завтра увечері. Я віддаю перевагу нікому не повідомляти свою адресу, тому благаю тебе прийти сюди завтра у той же час і почекати на мене».

Під покровом ночі я витяг з паску шматок японського паперу й олівець, нашвидкуруч написав записку, яку непомітно засунув їй у рукав, а потім уважно спостерігав за нею.

Вона спокійно переглядала стрічку, аж поки кіно не скінчилося десь об одинадцятій. Потім, скориставшись метушнею під час того, як відвідувачі почали підніматися та голосно розходитися, шепнула мені на вухо: «…Нарешті

заарештували…» На секунду вона пильно подивилась у моє обличчя навіть з ще більшою впевненістю та хоробрістю, ніж раніше, і зрештою зникла зі своїм супутником у натовпі.

«…Нарешті заарештували…»

Вона впізнала мене. Ця думка примусила здригнутися.

Та чи прийде вона наступного вечора, як я її попросив? Жінка здавалася куди багатослівнішою, ніж раніше. Невже я недооцінив її? Дав їй перевагу? Відчуваючи напруження, викликане занепокоєнням і збентеженням, я повернувся до монастиря.

Там за звичаєм я тільки зняв свій верхній одяг. Залишаючись лише у довгому спідньому кімоно, я помітив, як невеличкий шматочок західного паперу, складений у прямокутник, випав із мого капюшону.

Написане чорнилом «Пану С.К.» виблискувало, неначе шовк, коли я підніс його до світла. Без сумніву, це був її почерк. Протягом фільму вона виходила двічі-тричі – певно, в інтервалі встигла швидко написати відповідь і засунути її мені за комір так, що навіть ніхто й не помітив.

«*Я ніколи не уявляла собі, що з усіх місць побачу тебе саме тут. Так, ти змінив вбрання, та як я могла не впізнати обличчя, яке жодного разу не забувала всі ці три роки, навіть у снах? Від початку я знала, що та жінка в капюшоні – то ти. До речі, мені видалось кумедним, що ти залишився таким же диваком, яким був раніше. Одночасно мені неприємно навіть думати про те, що ти просто віддаєшся втіхам своєї ексцентричності, говорячи, що хочеш побачитися зі мною. Проте я дуже щаслива, що маю нагоду розсудити все правильно, а тому мені варто вчинити так, як ти пропонуєш, і почекати на тебе завтра увечері. Однак з власних причин мені цікаво, чи ти не проти підійти до перехрестя Камінарімон між дев'ятою та пів на десяту? Рикша*[9]*, якого я відправлю до тебе, підбере тебе і привезе до мене додому. Лише тому, що ти хочеш приховати свою адресу, я*

[9] Рикша – візок (найчастіше двоколісний), який тягне за собою чоловік (також називається рикшею), взявшись за голоблі. Такий візок розрахований на одну-дві людини.

також хотіла б приховати від тебе, де я живу, а тому я найму чоловіка, який привезе тебе до мене із зав'язаними очима. Сподіваюсь, що ти погодишся на цю умову, а якщо ні, я більше ніколи не зможу побачитися з тобою, а це найсумніше».

Прочитавши листа, я відчув себе героєм детективного оповідання. Цікавість і страх крутились у голові. Можливо, жінка дуже добре розуміла мої схильності, а тому поводилася так свідомо.

Наступного вечора почалася важка злива. Повністю перевдягнувшись у чоловіче шовкове кімоно і макінтош, я вийшов чалапаючи по калюжам. Краплі дощу били по шовковій парасолі, наче водоспад, а канал Шімборі навіть розлився навколишніми вулицями. Я заховав табі[10] у виріз кімоно на грудях і вирушив босоніж. Ноги блищали у світлі ліхтарів, що лилося від будинків вздовж вулиці. Усе поглинав шум зливи; віконниці на зазвичай галасливих проспектах були здебільшого зачинені, а два чи три чоловіки бігли закотивши кімоно, наче солдати після поразки. Не враховуючи того, що час від часу тролейбус розбризкував калюжі води по залізничній колії, тут і там виднілися лише ліхтарі, що височіли над оголошеннями, розклеєними на стовпах ліній зв’язку та електропередач, і злегка освітлювали імлисте, сповнене дощу повітря.

Коли я нарешті дійшов до перехрестя Камінарімон, мій макінтош, зап’ястя та навіть лікті повністю промокли. Стоячи із пригніченим настроєм під дощем, я озирнувся навколо у світлі дугових ліхтарів, проте ніхто до мене так і не підійшов. Можливо, хтось переховувався у темному кутку і спостерігав за мною. Я постояв там деякий час, думаючи про це, доки врешті-решт у темряві не помітив, як вздовж мосту Адзума рухався червоний ліхтар. Старомодний двомісний рикша швидко проторохтів бруківкою біля тролейбусних шляхів і під’їхав до магазину переді мною.

Візник рикші був у широкому круглому плетеному капелюсі та дощовику. «Пане, сідайте», – щойно його голос розчинився у гомоні дощу, він швидко

---

[10] Табі – традиційні японські панчохи.

повернувся за мною, двічі обгорнув мені очі пов’язкою з тонкого шовку і так туго затягнув її, що аж защепив шкіру на скронях.

«Ось, сідайте», – чоловік схопив мене своїми грубими руками і посадив у візок.

Дощ бив по цвілому брезентовому чохлу. Було очевидно, що поруч зі мною їхала жінка – у чохлі було душно від нагрітого тіла та запаху білого макіяжу.

Піднявши голоблі, чоловік кілька разів закрутив нас на одному місці, щоб замаскувати напрямок, у якому зрештою він почав рухатися. Незабаром він звернув праворуч, потім – ліворуч. Здавалося, що ми блукаємо лабіринтом. Часом ми в’їжджали на вулицю з тролейбусною лінією або перетинали невеличкий міст.

Нас довго трясло у рикші. Напевне, жінка поруч зі мною була Т., але вона сиділа не промовивши ні слова і не рухаючись. Немає сумніву, що вона їхала зі мною, щоб переконатися, що я не зніму пов’язки з очей, хоча я і так не мав жодного бажання її знімати. Та жінка-мрія, яку я зустрів під час подорожі, прогулянка у рикші дощового вечора, таємниці нічного міста, зав’язані очі, тиша – все це злилося в єдине і огорнуло мене туманом дивовижної таємниці.

Незабаром жінка трохи розтулила мої стислі губи і вставила між ними цигарку. Вона підпалила її для мене сірником.

Приблизно за годину рикша нарешті зупинився. Знову торкаючись мене своїми грубими руками, чоловік провів мене по дорозі, що здавалася схожою на вузький провулок, п’ять-шість метрів униз і відчинив те, що мало б бути задніми дверима, а потім завів до будинку.

Мене залишили у кімнаті з зав’язаними очима і я деякий час сидів на самоті. Невдовзі я почув, як відчинилися розсувні двері. Не сказавши ні слова, до мене пригорнулася жінка, чиє тіло було настільки ж м’яким і рідкісним, як тіло русалки. Вона оперлася на моє коліно, обвила шию руками і розв’язала пов’язку.

Кімната була розміром приблизно чотири на чотири метри. Конструкція та меблі виявилися першокласними, а дерево – підібраним зі смаком. Проте оскільки статус жінки залишався невідомим, я не міг сказати, чи це був будинок для побачень, дім фаворитки або ж порядна резиденція вищого класу. За верандою

розміщувалася алея, густо обсаджена кущами і оточена дерев'яною огорожею. Враховуючи лише це, я навіть не знав, звідки почати здогади щодо того, в якій же частині Токіо був будинок.

«Я так рада, що ти прийшов», – промовила жінка, спираючись на прямокутний стіл з палісандрового дерева у центрі кімнати і дозволивши своїм білим рукам, наче двом живим істотам, повільно сповзти на його поверхню. Мене вразила приголомшлива зміна її зовнішнього вигляду у порівняні з вчорашнім вечором – вона була вдягнена у суворе смугасте кімоно зі знімним коміром і паском у лінію, а волосся було зачесане у повсякденному стилі «листя ґінкґо».

«Напевно, тебе дивує, як я сьогодні вдягнена. Але єдиний вихід перешкодити іншим дізнатися про свої обставини полягає у тому, щоб щодня змінювати власну зовнішність», – говорячи, вона підняла зі столу келих і налила в нього трохи вина. Її поведінка була ласкавішою та м'якшою у порівнянні з тим, що я пам'ятав.

«Я рада, що ти не забув мене. Відтоді, як ми розійшлися у Шанхаї, я пізнала різних чоловіків, внаслідок чого і постраждала. Проте, як не дивно, я не могла тебе забути. Будь ласка, більше не залишай мене так. Продовжуй зустрічатися зі мною (завжди) як із кимось, про чиє становище та обставини тобі нічого невідомо. Як з жінкою-мрією».

Кожне слово і вираз відбивалися сумною луною в мені, наче музика з якоїсь дивної країни. Як могла яскрава, енергійна, розумна жінка, яку я бачив ще вчора, проявити таку сумну і чарівну особистість сьогодні вночі? Все виглядало так, нібито вона все відкинула і зараз відкривала переді мною свою душу.

«Жінка-мрія», «жінка-таємниця» – насолоджуючись цим дивним зв'язком, у якому ніколи не існувало різниці між дійсністю та ілюзією, я ходив до неї додому майже щовечора і віддавався насолоді десь до другої ранку. А потім із зав'язаними очима мене супроводжували назад до перехрестя біля Камінарімон. Ми зустрічалися протягом місяця, потім ще двох, навіть не знаючи ані адреси, ані імен одне одного. Спочатку я і не думав про те, щоб з'ясувати її обставини або ж шукати її оселю, проте минали дні, і мене спонукала дивна цікавість: в яку ж

частину Токіо нас віз рикша? Як ми їхали від Асакуса туди, де я зараз проїжджав з зав'язаними очима? Я був рішуче налаштований з'ясувати лише це. Мабуть, її дім, куди зрештою приїжджав рикша після півгодини, години, а інколи і півтори години руху вулицями міста, розташовувався надзвичайно близько до перехрестя Камінарімон. Коли я щоночі подорожував у рикші, я не міг не зробити таємних припущень щодо нашого місця перебування.

Якось увечері я більше не міг витримати. «Зніми цю пов'язку, – я попросив жінку, поки ми сиділи у рикші. – Лише на хвилину».

«Ні, ні, в жодному разі! – вона схопила мої руки у паніці і притулила їх до обличчя. – Будь ласка, не ускладнюй усе. Цей маршрут – моя таємниця. Якщо ти розгадаєш його, то перестанеш зустрічатися зі мною».

«Чого б це?»

«Тому що я більше не буду «жінкою-мрією». Ти любиш жінку з власної мрії більше за справжню мене».

Я вдався до всього, до чого міг додуматися, щоб тільки подолати її небажання.

«Тоді в мене немає вибору, – нарешті вона відповіла зітхаючи. – Я дозволю тобі подивитись, але лише на секунду». Очевидно побоюючись, вона відсунула пов'язку. «Ти можеш сказати, де ми зараз?» – вона запитала неспокійно.

На тлі незвично чорного неба у надзвичайно прозорому повітрі усюди мерехтіли зорі, а біла імла Чумацького Шляху пливла від одного обрію до іншого. Вузьку вуличку, оточену крамницями з обох боків, яскраво освітлював ліхтар. Провулок був сповненим життя, проте достатньо дивно, але я навіть і не підозрював, що це за місце. Рикша рухався вниз по вулиці, доки у її кінці (за один чи два блоки) не з'явилася назва «Сейбідо», написана великими літерами на вивісці крамниці виробника печаток.

Коли ж я спробував придивитися з рикші до невеличкого тиснення на краю вивіски, де було вказано адресу крамниці, здалося, що вона це раптом помітила. «О, ні!» – сказала вона і знову зав'язала мені очі.

Шумна вуличка з багатьма крамницями та вивіскою виробника печаток скраю навіяла на думку про те, що, мабуть, я ще ніколи не подорожував цією вулицею раніше. І знову мене гризла цікавість. Я почувався, наче дитина, залишена віч-на-віч із загадкою.

«Ти побачив, що написано на вивісці?»

«Ні. Не маю жодного уявлення, де ми. І я нічогісінько не знаю про твоє життя, окрім того, що трапилося три роки тому на Тихому Океані. Таке враження, що ти мене зачарувала і заманила до якоїсь примарної країни за тисячі кілометрів звідси».

Почувши мою відповідь, жінка відповіла різким тоном: «Сподіваюся, ти завжди так почуватимешся. Думай про мене, як про жінку з мрії, яка живе у примарній країні. Будь ласка, більше ніколи не наполягай знову, як ти це зробив сьогодні».

Я здогадався, що на її очах виступили сльози.

Та я не міг забути картини загадкової вулиці, на яку мені дозволили крадькома поглянути того вечора. Вивіска виробника печаток скраю тієї шумної, яскраво освітленої вулиці гостро закарбувалась у пам’яті. Я щосили намагався здогадатись, як же дізнатися, що то була за вулиця, поки зрештою не розробив цілий план.

Упродовж усіх тих довгих місяців, коли ми майже щовечора були разом, кількість кругів, які проїхав рикша на перехресті Камінарімон, а також число поворотів праворуч і ліворуч прийняли форму заведеного порядку, і я запам’ятав систему. Одного ранку я стояв на розі перехрестя і з заплющеними очима повернувся на місці кілька разів. Коли я подумав, що все майже правильно, побіг із тією ж швидкістю, що й рикша. Мій єдиний метод полягав у тому, щоб найкраще, наскільки це можливо, підрахувати проміжки та повертати у бокові вулиці то тут, то там. Звісно, був міст і була вулиця з тролейбусними коліями саме там, де їм і треба було бути; тож я подумав, що натрапив на слід.

Маршрут, який починався на перехресті Камінарімон, пролягав від краю парку аж до Сендзоку-чьо і продовжувався вузьким провулком через Рюсенджі-чьо у напрямку до Уено. Біля Курумадзака-шіта він звертав ліворуч, а після вулиці Окачімачі на сім-вісім блоків знову був поворот наліво. Тут я забіг на вузьку вуличку, яку і бачив тієї ночі.

І саме навпроти мене висіла вивіска виробника печаток.

Розглядаючи вивіску, я почав рухатись уперед, наче досліджував внутрішні глибини таємної печери. Коли я дійшов до кінця вулиці і подивився на перехрестя, мене здивувало те, що я побачив продовження проспекту Шітая Таке-чьо, де щовечора влаштовували ринок. За кілька метрів звідти я помітив крамницю поношеного одягу, в якій придбав те крепове кімоно з чудовим візерунком. Загадковий провулок з’єднував Шямісен-борі та вулицю Нака-Окачімачі, проте я не міг згадати, щоб хоча б раз бував тут раніше. Деякий час я стояв перед вивіскою Сейбідо, яка так довго мене цікавила. Тієї ночі над будинками вздовж вулиці простягалося небо, вкрите вражаючими зірками, наповнене казковим, загадковим повітрям і по вінця залите сяйвом червоних ліхтарів; проте зараз будинки виглядали, наче легка закуска, зморщена палючими променями осіннього сонця. Одразу я відчув розчарування.

Мною керувала невгамовна цікавість. І хоча я вже пізнав напрямок, але все ж таки продовжував бігти, наче пес, що повертається додому, керуючись тільки нюхом.

Коли я знову повернувся до району Асакуса, маршрут пролягав праворуч від Коджіма-чьо, перетинав вулицю з тролейбусними коліями біля мосту Суґа, тягнувся вздовж берегу річки Дайчі у напрямку до мосту Янаґі і виходив на проспект, що вів до Рюґоку. Я міг бачити, який обхідний шлях вибрала жінка, щоб заплутати мене. Я пройшов Яґенборі, Хісамацу-чьо, Хама-чьо і перетнув міст Какіхама, аж раптом перестав розуміти, куди йти далі.

Я був переконаний, що її будинок розміщався на сусідній вуличці, тому витратив годину, заходячи і виходячи з вузьких бокових вуличок у цій околиці.

Просто навпроти храму Дорьо Ґонґен у невеличкому місці між піддашшями щільно скупчених будинків я знайшов скромну, вузьку, майже невидиму вуличку. Інтуїтивно я знав, що будинок жінки розташовувався тут. Я зайшов туди. Другий чи третій будинок праворуч був оточений щедрою дерев'яною огорожею, яка використовувалась у господарстві, а з вікна на другому поверсі крізь соснову ширму зверху на мене здивовано дивилась жінка. Її обличчя зблідло від подиву.

Не в силах втримати глузливий погляд, я подивився на другий поверх, проте жінка відвернулася від мене без емоцій так, нібито хотіла продемонструвати, що нічого не знає і видає себе за когось іншого. Дійсно, вона могла прикидатися кимось ще – настільки іншою вона зараз виглядала зовнішньо у порівнянні з тим враженням, яке справляла вночі. Лише раз вона дозволила чоловіку зняти пов'язку, проте цього виявилося достатнім, щоб розкрити всі її таємниці. Слід жалю та суму, які вона, напевно, відчула, швидко відбився на її обличчі, після чого не впустивши жодного звуку, вона зникла за шьоджі.

Її звали Йошіно. Вона була вдовою, достатньо заможною для тієї околиці. Вивіска виробника печаток допомогла розв'язати всі її загадки. Я перестав з нею бачитися.

Через два-три дні я залишив монастир і переїхав до Табата. Задоволення, які я отримував від таємниць дотепер, здавались мені слабкими та млявими. Я мав намір шукати яскраві та кричущі втіхи.