Міністерство освіти і науки України
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

Левицька Олена Юріївна

УДК 821.521–3.09 Морі Огай

РОМАНТИЧНИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МОРІ ОҐАЯ: ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЕТИКА

10.01.04 – література зарубіжних країн

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
Бондаренко Іван Петрович
доктор філологічних наук
професор

Київ 2016

ЗМІСТ

ВСТУП…….…..4

РОЗДІЛ І. ГОЛОВНІ ФОРМАНТИ СВІТОГЛЯДУ МОРІ ОҐАЯ…….....17

1.1. Культурно-історична ситуація та літературний процес в Японії кінця XIX – початку XX ст…..……..18

1.2. Морі Оґай та західноєвропейська література: підґрунтя романтичної рецепції……...40

1.3. Японський натуралізм і романтизм в епоху Мейджі (1868 – 1912): художнє бачення Морі Оґая…….…47

Висновки до розділу І……..…….....62

РОЗДІЛ ІІ. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ РОМАНТИЗМУ МОРІ ОҐАЯ……...66

2.1. Іронія, гротеск, ідеї свободи та індивідуалізму у творах сецесійного періоду творчості Морі Оґая……...……....67

2.2. Традиційна японська естетика у творах пізнього періоду творчості Морі Оґая……83

Висновки до розділу ІІ……..……..……....91

РОЗДІЛ ІІІ. КОНСТАНТИ ЯПОНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ І ПОЕТИКА МОРІ ОҐАЯ……..……...95

3.1. Романтична парадигма «німецьких» повістей Морі Оґая.……...96

3.2. Особливості художнього зображення дійсності у повісті Морі Оґая «Дикий гусак»……..121

3.3. Ґенеза, проблематика та поетика повісті Морі Оґая «Віта сексуаліс»……..…126

Висновки до розділу ІІІ……..……...160

ВИСНОВКИ…….....167

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……...…….179

ДОДАТКИ

Додаток А. Повість Морі Оґая «Віта сексуаліс» (*переклад Левицької Олени)*……..208

ВСТУП

Останнім часом однією з головних проблем сучасного літературознавства постає питання про міжкультурні зв'язки, які впливають на розвиток світового літературного процесу. Дослідники намагаються визначити, як при взаємодії часто полярних літературних явищ зароджуються самобутні, оригінальні напрямки в літературах різних країн. У нашому випадку дисертаційна робота базується на матеріалі, що характеризує вплив західноєвропейської літератури XIX ст. і літератури епохи Мейджі (明治時代 1868 – 1912) на формування одного з напрямів сучасної японської літератури – романтизму і творчості його представника – Морі Оґая (森鴎外 1862 – 1922). Оригінальна і самобутня творчість японських письменників-романтиків, у якій поєднано традиції східної і західної культур, викликає особливий інтерес. Творчість Морі Оґая – яскравий приклад синтезу японської класичної та західноєвропейської літератур, властивий новітній японській літературі кінця XIX – початку XX ст.

Актуальність дослідження. Початок епохи Мейджі (明治時代 1868 – 1912) в історії японської літератури посідає особливе місце, адже наприкінці XIX ст. розпочався докорінний перелом її розвитку. У цей період набули актуальності питання про онтологічні та екзистенційні перспективи нації, її світоглядну систему, подальший розвиток національної літератури. Головним лозунгом у культурі країни став «японський дух – західна техніка» (和魂洋才, *вакон йосай*), перефраз давнього вислову «японський дух – китайська техніка» (和魂漢才, *вакон кансай*), що означав уміння переймати чуже і адаптувати його до власних умов. Активне і часом нерозбірливе запозичення, характерне для початку епохи Мейджі згодом змінилося на послідовне вивчення і аналіз культурно-естетичних здобутків Заходу. Японці зуміли за декілька десятиліть наздогнати європейську культу, розвиток якої тривав сторіччями. З’явилися нові літературні рухи – романтиків (ロマン主義運動, *романшюґі ундо*), письменників-реалістів та натуралістів (自然主義運動, *шідзеншюґі ундо*), які наполягали на аксіологічній переоцінці всіх

сфер життя, власне японської культурної (вужче, літературної) спадщини відповідно до вимог часу.

У цей час Морі Оґай повернувся до Японії після завершення свого тривалого навчання у Німеччині. Важливим досвідом, що письменник отримав на Заході, було його ознайомлення з усілякими концепціями свободи, краси та мистецтва. Філософське підґрунтя творчості Морі Оґая романтичного періоду пов'язують із впливом європейських романтиків та філософів, зокрема Ф. Шиллера, братів А. і Ф. Шлеґелів, Ф. Шеллінга, Е. Ґартмана та інших, у центрі уваги котрих концепція особистості розглядається не лише через людське «Я», а крізь призму протиставлення себе-індивідуальності навколишньому світові.

Початком періоду романтичної творчості письменника вважається 1881 р, який припадає на повернення митця до Японії. Кінцем етапу є написання твору «Дикий гусак», чітка дата створення якого ще й досі не встановлена, проте традиційно прийнято датувати його періодом 1911 – 1913 рр. Починаючи з 1912 року, письменник перейшов до написання переважно історичних творів, на традиційну для середньовічної японської літератури тематику, а саме про життя самураїв, їх відданість *даймьо* та імператору.

Загострена увага до людської особистості, до психологічних проблем її внутрішнього «Я», синтез західної та східної культур, новаторства й традиції складають сутність романтизму і поетики у художньо-естетичному світогляді Морі Оґая. Герої його творів страждають від внутрішньоособистісних конфліктів, які розривають людину навпіл; від боротьби між почуттями та обов'язком, розуміння того, що неможливо об'єднати особисту свободу зі служінням надособистісним цінностям.

Японська критика високо цінує вплив Морі Оґая на наступні покоління. Відомий критик Сато Харуо (佐藤春夫 1892 – 1964) писав: «Його твори, особливо ті, що були створені у другу половину життя, виховували літературну молодь кінця епохи Мейджі (1868 – 1912) – початку Тайшьо (1912 – 1925). Під його впливом формувалися Наґаї Кафу (永井荷風 1879 – 1959), Сайто Мокічі (斎藤茂

吉 1882 – 1953), Кіношіта Мокутаро (木下杢太郎 1885 – 1945), Акутаґава Рюноске (芥川龍之介 1892 – 1927) тощо» [цит. за 53, с.55].

Дисертаційна робота заснована на широкому колі джерел. Основне місце серед них займають художні твори Морі Оґая як мовою оригіналу, так і в перекладах європейськими мовами.

Аналізу творчості Морі Оґая присвячено чимало ґрунтовних досліджень, зокрема Коборі Кейїчіро, Оойї Юкіо, Морі Марі, Сато Харуо, Морі Ото, Йошіди Сейїчі, Кунітомо Тадао, Сакураї Еміко, Накаї Йошіюкі, Очіаї Кінґо та ін. Слід відмітити також відповідні зарубіжні дослідження Раймера Д. Томаса, Ділворта Девіда, Вашборна Деніса, Джонсона В. Еріка, Хоппер М. Хелен, Ґолдстейна Сенфорда та ін. Вагомий внесок у вивчення творчості Морі Оґая зробили російські фахівці, передусім Іванова Г.Д., Долін О.А., та українські – Осадча Ю.В., Букрієнко А.О., Гаєвська О.В., Кузьменко Ю.С. Однак ці праці мають переважно оглядовий характер і майже не стосуються проблематики дисертації, яка пов’язана як з творчістю одного конкретного автора, так і з важливим внеском письменника у розвиток нової японської літератури кінця XIX – початку XX ст.

У японській літературознавчій науці творчість Морі Оґая, а також і вся література початку XX ст., завжди привертала пильну увагу. Ще в 1938 р. з’явилася книга Кунітомо Тадао, видана в Токіо англійською мовою, яка містить вибіркову характеристику стану японської літератури з 1868 р. до початку 30-х років XX ст. І хоча ця робота мала явно описовий, констатуючий характер, вона зіграла важливу роль для вивчення японської літератури періоду Мейджі [189]. Свого роду «пік» дослідження припадає в Японії на 50-60-ті роки XX ст. Це був час підвищеного інтересу японської громадськості до проблем літератури, коли після війни особливо вираженим було бажання систематизувати накопичені досягнення, в тому числі і в гуманітарній сфері.

Розвитку сучасної літератури були присвячені роботи, опубліковані в середині 50-х рр. XX ст. У 1959 р. з’явилася фундаментальна праця відомого

літературознавця Накамури Міцуо «Сучасний японський роман» (現代日本小説, *Ґендай ніхон шьосецу*), в якій детально проаналізовано основні тенденції літературного процесу XX століття. Особливу увагу дослідник звертав на вивчення реалістичного напряму в новій японської літературі в праці «Нариси теорії сучасної літератури» (現代文学, *Ґендай бунґаку*, 1959) [295].

Інший відомий японський літературознавець Йошіда Сейїчі (吉田精一 1908 – 1984) в 1966 р. опублікував книгу, присвячену історії розвитку натуралістичного напряму в японській літературі XX ст. Однак, хоча автор і назвав свою роботу «Дослідження натуралізму» (自然主義研究, *Шідзеншюґі кенкю*), вживши при цьому термін «*шідзеншюґі*», яким позначають найчастіше саме «натуралізм», його дослідження виходило далеко за рамки вивчення лише цього літературного напряму і розглядало японську літературу цього періоду більше з реалістичних позицій [328]. Він же у 1970 році опублікував книгу, присвячену дослідженню японського романтизму [331]. Також необхідно відзначити велике методологічне значення роботи Йошіди Сейічі «Світ японської літератури» (日本文学の世界性, *Ніхон бунґакуно секайсей*). Дослідження присвячено вивченню кардинальної для японського романтизму проблеми міжкультурних зв’язків [330].

У фундаментальних працях М. Й. Конрада «Нариси японської літератури» [69] і «Японська література в зразках і нарисах» [70] міститься стисла, але ємна характеристика соціальних, ідеологічних і літературних процесів, які визначили своєрідність літератури епохи Мейджі в цілому і японського романтизму зокрема.

Про творчість Морі Оґая японцями написано багато, починаючи зі спогадів його рідних та учнів і закінчуючи фундаментальними дослідженнями університетських вчених [226, 247, 248, 249, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 280, 297, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 322, 325, 326, 327, 332]. Твори письменника постійно перевидаються, коментуються, їх екранізують. Багатотомний спадок Морі Оґая (остання збірка його творів, що вийшла друком у

видавництві *«Іванамі бунко»* налічує тридцять вісім томів) увійшов у золотий фонд японської літератури нового часу [305].

Головним центром вивчення творчості Морі Оґая є Токійський університет, і, насамперед, кафедра порівняльного літературознавства.

Ряд серйозних досліджень творчості письменника належить професору Коборі Кейїчіро. Серед них монографії: «Юність Морі Оґая» (若き日の森鷗外, *Вакакі хі-но Морі Оґай*, 1969) [270], «Трактати Морі Оґая про японську цивілізацію, написані під час навчання закордоном» (森鷗外留学時代の日本文明論, *Морі Оґай рюґаку джідай-но ніхон буммейрон*, 1969) [272], «Світ Морі Оґая» (森鷗外の世界, *Морі Оґай-но секай*, 1971) [273] тощо.

Ретельно досліджуються контакти письменника зі світовою літературою в останній фундаментальній роботі Коборі Кейічіро «Морі Оґай: Японія все ще у процесі реконструкції» (森鷗外: 日本はまだ普請中だ, *Морі Оґай: ніхонва мада фушінчюда,* 2013) [271].

Осягнення багатогранної творчості Морі Оґая є нелегким завданням для японських дослідників. Перед європейськими ж постають ще більші складнощі. Можливо, цим і можна пояснити той факт, що за територією Японії до його вивчення звернулися нещодавно. Поки що найбільша на Заході монографія «Морі Оґай» (1975) належить американському вченому Т. Раймеру (*J. Thomas Rimer*). Монографія охоплює в основному біографічні дані, творчість письменника характеризується досить побіжно [221].

Не можна не відзначити переклади Морі Оґая та коментарі до них, опубліковані англійською мовою в журналі «Monumenta Nipponica» – щоквартальному виданні християнського університету св. Софії (Токіо) [171, 174, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 210, 218, 227, 229, 233, 239, 244, 250].

Завдяки російській дослідниці та перекладачці творів Морі Оґая Г.Д. Івановій, читачі мають змогу ознайомитись з біографією та деякими творами письменника в перекладі російською мовою у книзі «Морі Оґай» (1982) [53]. Як

зазначає авторка книги, відомий ще один факт перекладу автора російською мовою, який здійснив Хасеґава Тацуноске (長谷川辰之助 1864 – 1909), відомий під псевдонімом Фтабатей Шімей (二葉亭四迷) – русист, знавець І.С. Тургенєва, І.О. Гончарова, Л. М. Тостого, який співпрацював з журналом «Схід», що видавався в Йокоґамі у 1908 – 1909 рр. «Схід» (1908, №1) опублікував початок дебютної повісті Морі Оґая «Танцівниця» (*Маїхіме*, 1890) під назвою «Моя танцівниця. З життя д-ра Морі» [53, с. 227].

Важливим джерелом для дослідження естетичних поглядів письменника та його критичних робіт слугують публікації статей, нарисів, циклів лекцій та інтерв'ю письменника в Повному зібранні творів 1971 – 1972 рр. (Томи 1 – 38) [305].

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна робота виконана на кафедрі китайської, корейської та японської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка МОН України в межах теми «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (номер державної реєстрації 11 БФ 044-01).

Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка (протокол №2 від 21.09.2009.) і уточнена на засіданні Вченої ради Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка(протокол № 8 від 28.04.2015.).

Мета роботи полягає в осмисленні новаторського характеру романтичної творчості Морі Оґая та її літературознавчої рецепції.

Визначена **мета** зумовила наступні **завдання**:

- визначити і уточнити основні періоди творчості Морі Оґая на основі нового прочитання його творів;
- охарактеризувати романтичний період творчості письменника;
- розкрити художньо-естетичний феномен творчості Морі Оґая;

- простежити синтез західної та східної культур у його прозі, зокрема у вирішенні проблеми сприйняття японцями фундаментальних естетичних західних концепцій, таких як свобода, індивідуальність, краса;
- проаналізувати тематику та проблематику романтичних повістей Морі Оґая;
- визначити особливості образної системи, принципи творення сюжетних ліній, мотивів та символів у творах письменника;
- узагальнити роль і місце Морі Оґая у японській літературі кінця XIX – початку XX сторіччя.

Такий підхід до вивчення матеріалу дозволить ґрунтовно осмислити та оцінити романтичний період творчості Морі Оґая. Робота з творчою спадщиною письменника реалізована також у перекладі його повісті «Віта сексуаліс», який наводиться у додатку, а також перекладається українською мовою вперше.

Об'єктом дослідження є повісті «Танцівниця» (舞姫 *Маіхіме, 1890*), «Бульбашки на воді» (うたかたの記 *Утаката* но кі, *1890*), «Кур'єр» (文づかひ *Фумідзукаї, 1891*), «Віта сексуаліс» (キタ・セクスアリス *Віта секусуарісу, 1909*), «Гра» (あそび *Асобі, 1910*), «Фасції» (ファスチエス *Фасучіесу, 1910*), «Юнак» (青年 *Сейнен, 1910*), оповідання «Чаша» (杯 *Хаї*, 1910), «У процесі реконструкції» (普請中, *Фушінчю, 1910*), памфлет «Вежа мовчання» (沈黙の塔 *Чіммоку-но чо, 1910*), повість «Дикий гусак» (雁 *Ґан, 1911-1913*), оповідання «Нехай так» (かのように *Канойооні, 1912*), «Альтанка з гліциній» (藤棚 *Фуджідана, 1912*), повісті «Посмертний лист Окіцу Яґоемона» (興津弥五右衛門の遺書 *Окітсу яґоемон-но ішшю, 1912*), «Родина Абе» (阿部一族 *Абеічідзоку, 1913*), «Пані Ясуї» (安井夫人, *Ясуї Фуджін*, 1914), «Ошіо Хейхачіро» (大塩平八郎, *Ошіо Хейхачіро*, 1914), «Цуґе Шіродзаемон» (津下四郎左衛門 *Цуґе Шіродзаемон, 1915*), «Шібуе Чюсаї» (渋江抽斎 *Шібуе Чюсаї, 1916*), «Суґінохара Шіна» (椙原品 *Суґінохара Шіна, 1916*).

Предмет вивчення – проблематика та поетика романтичної творчості Морі Оґая.

Теоретико-методологічною основою дисертації стали дослідження зарубіжних та українських літературознавців (Коборі Кейїчіро, Морі Ото, Йошіди Сейїчі, Накаї Йошіюкі, Очіаї Кінґо, Д.Т. Рімера, Х.М. Хоппер, С. Ґолдстейна, Г.Д. Іванової, О.А. Доліна, Ю.В. Осадчої, А.О. Букрієнка та ін.).

Мета, завдання та чинники написання роботи зумовили комплексне використання певних **методів дослідження**: культурно-історичного, історико-літературного, біографічного, психологічного, феноменологічного.

Культурно-історичний метод використано для висвітлення та осмислення шляхів розвитку японської літератури крізь призму культурно-історичної ситуації у країні кінця XIX – початку XX ст.

Історико-літературний метод слугує для висвітлення та аналізу художньо-естетичної концепції творів письменника. У творчості прозаїка взаємодіють між собою історичні та літературні процеси, а особливості індивідуального стилю визначаються специфікою його світогляду.

Біографічний метод сприяє ідейно-змістовому аналізу творів та висвітленню світоглядних переконань письменника, які позначилися на його романтичному доробку.

Психологічний метод увиразнює аналіз образотворчості в аспекті проекції авторської психології на художні образи творів та впливу соціо-культурологічних факторів на світогляд Морі Оґая.

Феноменологічний метод сприяє аналізові особистісних смислів та духовних інтенцій прозаїка, які відіграють вагому роль у творенні образів.

Наукова новизна роботи. Уперше в українському сходознавстві системно досліджено романтичний період творчості Морі Оґая, його світоглядну проблематику і поетику.

На основі широкого фактичного матеріалу розкрито оригінальний характер літератури японського романтизму в цілому та творчості Морі Оґая зокрема, окреслено естетичну домінанту творчості письменника, специфіку його художнього мислення, сюжетно-композиційну організацію творів, проаналізовано способи моделювання художніх образів.

У роботі подальшого розвитку набуло дослідження самобутніх рис світогляду письменника, його схильність до синтезу японської та європейської культур.

Досягнуто цілісного тлумачення художньо-естетичного феномену письменника у контексті японської літератури. Представлено нові риси творчої концепції Морі Оґая.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням. Отримані результати, теоретичні положення і висновки випливають із логіки викладеного матеріалу: 1) розкрито своєрідність світогляду письменника крізь призму його романтичної творчості; 2) простежено синтез західної та східної традицій у романтичних творах Морі Оґая; 3) проаналізовано проблематику, поетику та принципи творення образів творів «Танцівниця», «Бульбашки на воді», «Кур'єр», «Віта сексуаліс», «Гра», «Фасції», «Юнак», «Чаша», «У процесі реконструкції», «Вежа мовчання», «Дикий гусак», «Нехай так», «Альтанка з гліциній», «Посмертний лист Окіцу Яґоемона», «Родина Абе», «Пані Ясуї», «Ошіо Хейхачіро», «Цуґе Шіродзаемон», «Шібуе Чюсаї», «Суґінохара Шіна».

Теоретичне значення дисертації полягає в тому, що в процесі вирішення наукової проблеми апробовано авторську концепцію осмислення японського літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. у взаємодії з чинниками різних релігій – синтоїзму, буддизму, конфуціанства, даосизму та досвіду і концепцій європейських романтиків; доведено необхідність вивчення низки романтичних творів Морі Оґая у зв'язку з іншими сферами гуманістичного досвіду: живописом, музикою, скульптурою.

Практична цінність дисертації полягає у тому, що теоретичні й інтерпретаційні напрацювання можуть бути використані в процесі викладання курсу «Історія японської літератури», «Історія зарубіжної літератури», порівняльного літературознавства, перекладознавства, зокрема при висвітленні проблем українського художнього перекладу з віддалених (японської) мов. Частина з них знайшла своє практичне вирішення в українському перекладі повісті Морі Оґая «Віта сексуаліс».

Апробація результатів дисертаційної роботи. Основні положення та результати дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри китайської, корейської та японської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в 2009 – 2015 рр., а також висвітлені у відповідних доповідях на наукових конференціях: Шоста українська науково-практична конференція студентів та молодих спеціалістів «Проблеми японознавства в Україні» (Харків, 2009); Сьома українська науково-практична конференція студентів та молодих спеціалістів «Проблеми японознавства в Україні» (Харків, 2010); Міжнародна наукова конференція з нагоди 75-річного ювілею Яреми Євгеновича Полотнюка «Орієнталістика в Україні: традиції та актуальні проблеми» (Львів, 2010); IX Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих вчених «Шевченківська весна» (Київ, 2011); Друга міжнародна науково-практична конференція «Японська мова та література на пострадянському просторі: проблеми та перспективи» (Київ, 2010); Четверта міжнародна науково-практична конференція «Системність і спадкоємність у процесі викладання японської мови та літератури в початкових, середніх та вищих навчальних закладах» (Київ, 2012); П'ята міжнародна науково-практична конференція «Мова, література і міжкультурна комунікація» (Київ, 2013); Шоста міжнародна науково-практична конференція «Передові технології у галузі навчання японської мови» (Київ, 2014); Друга міжнародна наукова конференція «Китай, Корея, Японія: методологія та практика інтерпретації культур» (Київ, 2011); Третя міжнародна наукова конференція «Китай, Корея, Японія: методологія і практика інтерпретації культур» (Київ, 2013); Перша міжнародна конференція країн Східної Азії та Євразії, присвячена питанням японістики (м. Цукуба, Японія, 2012); Міжнародна наукова конференція «Японська культура в контексті глобалізації: сучасний стан та перспективи» (Київ, 2012); III Міжнародна науково-практична конференція «Пізнання країн світу: історія, культура, досягнення» (м. Новосибірськ, РФ, 2013).

Публікації. Положення дисертації висвітлені в 12 одноосібних публікаціях, що вийшли друком у 2010-2015 рр. Із них 4 розміщено у фахових виданнях України, 2 статті видано за кордоном, зокрема в Росії.

Основні положення дисертаційної роботи викладено в статтях:

1. Левицька О. Проблематика творів «німецького періоду» Морі Оґай» / О. Левицька // Вісник Львівського університету. – Л. : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011. – Вип. 54. – С. 330-337.

2. Левицька О.Ю. Становлення сексуальності головного героя роману Морі Оґай «Віта сексуаліс» / О. Левицька // Вісник КНУ імені Тараса Шевченка (Східні мови та літератури). – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 1(18). – С.63-65.

3. Левицька О.Ю. Ґенеза та прототипи героїв повісті Морі Оґай «Бульбашки на воді» / О. Левицька // Вісник КНУ імені Тараса Шевченка (Східні мови та літератури). – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 1(20). – С. 49-53.

4. Левицька О. Ю. Константи японського романтизму і поетика Морі Оґая у повісті «Танцівниця» / О. Левицька // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – О. : Видавничий дім «Гельветика», 2015. – Вип. №17. (Серія «Філологія»). – С. 94-97.

5. Левицкая Е.Ю. «Предпосылки создания повести Мори Огай «Вита сексуалис»» / Е. Левицкая // Новый университет: научный журнал. – Йошкар-Ола : Коллоквиум, 2014. – № 02(35) (Серия «Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук»). – С. 96-101.

Додаткові публікації:

1. Левицька О.Ю. Творчий шлях Морі Оґай у контексті літератури та літературознавства кінця XIX – початку XX сторіччя / О. Левицька // Проблеми сходознавства в Україні: збірка матеріалів VI науково-практичної конференції. – Х. : ХНПУ, 2010. – С. 95-99.

2. Левицька О.Ю. Загальна характеристика літературного процесу в Японії кінця XIX – початку XX сторіччя / О. Левицька // Проблеми сходознавства в

Україні: збірка матеріалів VII науково-практичної конференції. –Х. : ХНПУ, 2010. – С. 58-64.

3. Левицька О.Ю. Художньо-естетична концепція Морі Оґай / О. Левицька // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – Вип. 28. – С. 229-233.

4. Левицька О.Ю. Морі Оґай та інтелектуальна свобода в Японії на поч. XX ст. / О. Левицька // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 40. – С. 248-254.

5. Левицька О.Ю. Літературно-критична діяльність Морі Оґай / О. Левицька // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 45. – С. 242-248.

6. Левицька О.Ю. Філософія примирення: етичні та естетичні погляди Морі Оґай в період написання історичних повістей / О. Левицька // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 49. – С. 193-198.

7. Левицкая Е.Ю. Понятие индивидуализма в повести Мори Огай «Юноша» / Е. Левицкая // Познание стран мира: история, культура, достижения: сборник материалов III Международной научно-практической конференции (ГЕО-3) / [под общ. Ред. С.С. Чернова]. – Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2013. – С. 87-95

8. Морі Оґай. Віта сексуаліс / Морі Оґай / [пер. з яп. Левицької О.Ю.] // Японська література: хрестоматія / [упоряд. І.П. Бондаренко, Ю.В. Осадча]. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – Том 3 : (XIX – XX ст.). – С. 178 – 187.

Структура і зміст роботи зумовлені метою і завданнями дисертації. Вона складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури і додатків. Загальний обсяг дослідження – 249 сторінок, основний текст – 178 сторінок. Список літератури налічує 332 джерела, враховуючи ресурси мережі Інтернет. До роботи поданий додаток обсягом 41 сторінка.

Основний зміст дисертації

У **вступі** обґрунтовано вибір теми, зазначено основні положення дисертації, актуальність і наукова новизна роботи, сформульовані мета, завдання, методологія, теоретичне і науково-практичне значення дослідження.

У першому розділі **«Головні форманти світогляду Морі Оґая»** простежено процес становлення Морі Оґая – письменника, літературного критика. Осмислено теорію японського романтизму та натуралізму на зламі XIX – XX ст. Перший розділ складається з трьох підрозділів, а також висновків до нього.

У другому розділі **«Художньо-естетична концепція романтизму Морі Оґая»** проаналізовано естетичну концепцію вільної людини у романтичних доробках Морі Оґая. У розділі окреслено основні періоди творчості письменника – романтичний, сецесійний та традиційний. Розділ складається з двох підрозділів і висновків до нього.

Третій розділ має назву **«Константи японського романтизму і поетика Морі Оґая».** У ньому охарактеризовано та проаналізовано структуру, образну систему, художні засоби та авторські прийоми, притаманні творам «Танцівниця», «Бульбашки на воді», «Кур'єр», «Дикий гусак», «Віта сексуаліс». Розділ складається з трьох підрозділів та висновків до нього.

У загальних **висновках** подається стислий виклад результатів роботи та визначені подальші напрями наукового опрацювання проблематики.

Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані при написанні робіт з сучасної японської літератури, так само як і узагальнюючих робіт, присвячених проблемам розвитку літературного процесу в XX ст. у країнах Азії, питань сучасної японської культури, а також при читанні курсів японської літератури Нового і Новітнього часу в сходознавчих вузах.

РОЗДІЛ І
ГОЛОВНІ ФОРМАНТИ СВІТОГЛЯДУ МОРІ ОҐАЯ

Одним із найважливіших чинників розвитку літератури вважають історичне тло, на фоні якого вона з'явилася та досягла розквіту. Події в історії неабияк спрямовують течії та напрямки в літературі, визначають їхній напрям розвитку та тематику, що переважають у ту чи іншу епоху. Реформи, репресії, злети та падіння економіки – все це впливає на настрої в літературному світі. Ці події також формують самих письменників та їхні літературні стилі. Історичні події, суспільні настрої, ключові моменти та видатні особистості періоду життя та становлення письменників значно впливають та відбиваються в їхніх творчих здобутках. Кожен автор несе в собі відбиток тієї епохи, у якій народився, жив та розвивав свої творчі навички, тому, аналізуючи творчість того чи іншого письменника, варто звертатися до тих історичних подій, що впливали на творення його як особистості та як автора.

Початком творчості Морі Оґая прийнято вважати кінець XIX ст. – час, коли орієнтація на Захід як взірець для наслідування особливо відобразилась на культурі та літературі Японії. Західна культура надихала на перейняття та активне запозичення ідейного і формального досвіду. У цей час змін і почав творити Морі Оґай. Творчість митця включає в себе величезний пласт здобутків. Звичайно, в одному дослідженні просто неможливо висвітлити всю творчу спадщину цього багатогранного і неоднозначного автора. Тому, проблема комплексного вивчення творчості письменника у культурно-історичному та літературознавчому контексті залишається відкритою.

У Розділі І пропонується зробити загальну характеристику літературного процесу та основних культурно-історичних трансформацій в Японії кінця XIX – початку XX ст., оглядово простежити життєву і творчу біографію Морі Оґая та його роль у цих процесах, а також окреслити процес становлення художньо-

естетичних засад творчості Морі Оґая крізь призму зародження і розвитку романтичного та натуралістичного напрямів у японській літературі.

1.1. Культурно-історична ситуація та літературний процес в Японії кінця XIX – початку XX ст.

Проблема взаємодії двох культурних полюсів – Сходу і Заходу здавна привертає увагу дослідників. Особливо велике значення вона набула сьогодні, у час, коли з'явилася тенденція до формування засад єдиної загальносвітової цивілізації. Вже у XX ст. все більше почала проявлятися схильність до визнання ідеї рівноправних культур, кожна з яких володіє власною гідністю та суверенністю. По мірі того, як людство поступово приходить до усвідомлення ідей культурного плюралізму, в різних галузях гуманітарного вчення велика увага приділяється процесу взаємовпливу культур та його особливостям стосовно різних культурних ареалів.

З цієї точки зору великий інтерес представляє проблема взаємодії східної та західної культур в Японії у другій половині XIX – початку XX ст. Активна зовнішня політика країн Європи та США призвела до того, що Японія відмовилася від ізоляції. Знайомство країни із західною культурою спричинило кризу національної традиції, зумовило пошуки її подолання. Цей процес позначився на різних сферах духовного життя японців – літературі, мистецтві, архітектурі, на складній взаємодії різних релігій – синтоїзму, буддизму, конфуціанства, даосизму, християнства.

У 1854 р. країна почала вести торгівлю з Заходом, як і попереджали проєвропейськи-настроєні вчені (蘭学者, *ранґакушя*). Вони вважали, що Японія повинна використати сильні сторони і досвід європейської цивілізації. Проте вчені *ранґакушя* пропонували не відмовлятися від традицій власної країни, а зміцнити свої позиції за рахунок запозичених знань. На противагу їм виступали прихильники традицій, на стороні яких була й суспільна думка. Ці вчені, доводили, що необхідно знову «закрити» країну.

У грудні 1867 р. шьоґун відмовився від влади на користь імператора, а в січні 1868 р. сформувався новий уряд за зразком старого – з членів імператорської родини, придворної аристократії та опозиційних шьоґунату кланів. Ці події отримали назву «реформи Мейджі» – «освічене правління». Тому, починаючи з 70-х років XIX ст. Японія розпочала процес модернізації наздоганяючого типу, що вирізнялася стислістю історичних термінів, досить сильним тиском ззовні, високим соціальним напруженням та внутрішніми політичними конфліктами. За десять років зовнішніх контактів в економіці Японії відбулися разючі зміни, а поряд з ними змінилося відношення до іноземців. В Європі закуповували зброю та кораблі, устаткування, техніку.

Особливості розвитку Японії в цей період найкраще можна висвітлити через поняття модернізації. Термін «модернізація» в перекладі з англійської означає осучаснення і позначається наявністю характеристик, властивих сучасному суспільству. Модернізація – це наближення до образу сучасності, інакше кажучи, перехід від традиційного суспільства до сучасного. Але таке трактування надзвичайно багатопланове і залежить від дисциплінарного підходу (історичного, економічного, соціологічного та ін.) Кожен з них має свою пояснювальну функцію, різний ступінь наближеності до емпіричної реальності і різну концептуальну здатність або можливість проникнути в суть процесу. Тому у дисертаційній роботі вирішено вибірково оглянути дослідження поняття модернізації.

Існують різні інтерпретації поняття модернізації. Наприклад, відомий соціолог П. Штомпка виділяє три значення поняття модернізації: по-перше, модернізація - це синонім всіх прогресивних соціальних змін, під час яких суспільство рухається вперед (вихід з печер і будівництво перших укриттів, заміна автомобілем кінських візків, комп'ютерів – друкарських машин, тощо); по-друге, поняття «модернізації» тотожне поняттю «сучасності» і означає комплекс соціальних, політичних, економічних, культурних та інтелектуальних трансформацій, що відбувалися на Заході з початку XVI ст. і до XX ст. (процеси індустріалізації, урбанізації, раціоналізації, бюрократизації, демократизації,

домінуючого впливу капіталізму, поширення індивідуалізму і мотивації успіху, утвердження розуму і науки і т.д.); по-третє, термін «модернізація» можна співвіднести з відсталими або слаборозвиненими товариствами, з їхніми зусиллями наздогнати провідні країни, які співіснують з ними в одному історичному часі, в рамках єдиного глобального суспільства [152, с. 180].

У найзагальнішому вигляді модернізація характеризується як суспільно-історичний процес, в ході якого традиційні суспільства стають прогресивними, індустріально розвиненими.У загальному вигляді модернізація визначається як перехід від традиційного суспільства до сучасного, яке, на думку В. Федотової, включає в себе насамперед корінну відмінність від традиційного, тобто орієнтацію на інновації, переважання інновацій над традицією, світський характер соціального життя, поступальний розвиток, виділену персональность, переважну орієнтацію на інструментальні цінності, індустріальний характер, масова освіта, активний діяльнісний психологічний склад і т.д. [145, с. 10].

З точки зору відомого соціолога і фахівця у галузі теорії цивілізацій Ш.Н. Ейзенштадта, модернізація – це завжди «виклик», на який кожне суспільство дає «власну відповідь». Ця «відповідь» багато в чому залежить від рівня та специфіки розвитку національної культури, що сформувалася в якості історичного надбання нації в результаті тривалого розвитку [156].

Модернізація, хоча і несе необхідні для розвитку перетворення, неминуче підриває соціальні та політичні структури, які склалися в суспільстві, усталені принципи і весь традиційний спосіб життя, а тому породжує протест і дезінтеграцію. Крім того, модернізація – це процес суперечливий, він аж ніяк не зводиться виключно до засвоєння досягнень сучасного Заходу [156].

Загальна компаративістика, до якої вдається Ш. Ейзенштадт, дозволяє переконатися, що успіх модернізації залежить від поєднання необхідних перетворень із збереженням цивілізаційної специфіки суспільства, насамперед у функціонуванні його особливих інституційних та духовнихструктур [156, с. 408 – 409].

Відзначаючи різницю у розвитку Японії та Заходу, видатний письменник Нацуме Сосекі (夏目漱石 1867 – 1916) підкреслював, що розвиток на Заході відбувається природним шляхом, в той час як Японія абсолютно несподівано для себе пізнала цивілізацію, в десятки разів технічно більш розвинену, ніж вона сама. В силу її тиску Японія змушена була розвиватися з невластивою їй швидкістю, що виявилося «дуже несхожим на безтурботну прогулянку вулицею» [цит. за 39, с. 244].

Модернізація посилила кризу культурної ідентичності, викликану зіткненням японського суспільства з більш передовим, насамперед у науково-технічному, економічному і військовому відношеннях. Показовим є вислів популярного в кінці XIX ст. японського журналіста, критика, політичного діяча та письменника Ямаджі Айдзана (山路愛山 1865 – 1917) з приводу відкриття в Японії парламенту: «Марно намагатися запозичувати західні парламентські інститути, якщо політики все ще думають як феодальні князі» [323, с. 247].

Відомий економіст та історик Таґучі Укічі (田口卯吉 1855 – 1905) об'єктивно визначав, яким має бути ставлення Японії до західної культури: «Фізику, економіку та інші науки слід вивчати не тому, що вони популярні на Заході, а тому, що в них міститься об'єктивна істина. Японці прагнули до конституційного правління не тому, що воно прийнято на Заході, а тому, що воно знаходиться у відповідності з людською природою. Японці не повинні говорити, що вони намагалися зробити систему освіти, закони, уряд такими, як на Заході, а повинні говорити, що проводили перетворення, які сприяли виходу країни на шлях необхідного людині прогресу» [цит. за 66, с. 73].

З другої половини 70-х років XIX ст. внутрішньополітична ситуація в країні загострилася, набирав силу «Рух за свободу і народні права» (自由民権運動, *джію мінкен ундо*), популярними серед самурайства, інтелігенції та верхівки сільського населення стали вимоги введення конституції та представницького органу влади. Зростання політичної нестабільності викликало занепокоєння в правлячих колах країни.

Уряд відкинув гасло «цивілізація та просвітництво» (文明開化, *буммей кайка*), посилив консервативні напрямки у внутрішній політиці і 28 червня 1875 р. прийняв закон про контроль над друкованим словом, який завдав серйозного удару по ідеї громадянських свобод в Японії. Разом з тим, щоб знизити загострення суспільного невдоволення, уряд оголосив про підготовку проекту конституції, а 12 листопада 1881 р. був опублікований імператорський указ з обіцянкою відкрити парламент.

В історії японської культури розпочався період активної інтеграції ідей. Завдяки гаслу ««японський дух – західна техніка» (和魂洋才, *вакон – йосай*), японці відкрили для себе не лише технічні досягнення Європи, але й естетичну цінність її художньої культури, не бачені у країні до цього часу через зачинені кордони та ізоляцію від зовнішнього світу.

Після реформ Мейджі під впливом змін у суспільстві і швидкого проникнення в Японію європейського мистецтва та літератури розпочався процес формування нових типів і форм художнього бачення світу.

Література Японії почала засвоювати естетичні течії Заходу. Нове віяння в літературі торкнулося традиційних форм – таких, як танка та хокку. Принцип вірності натурі (*шясей*), висунутий Масаокою Шікі (正岡子規 1867 – 1902), зблизив поезію з життям: замість звичної поетики ремінісценції на перший план виступило зображення реальної дійсності. Виник «Рух за поезію нового стилю» (新体詩運動, *Шінтайші ундо*), який започаткували поети Тояма Масакадзу (外山正一 1848 – 1900), Ятабе Рьокічі (矢田部良吉 1851 – 1899) та Іноуе Тецуджіро (井上哲次郎 1855 – 1944). Вони виступали за злам звичних норм традиційної поезії та створення нової форми вірша. У 1882 р. вийшла друком «Збірка віршів нової форми» (新体詩抄, *Шінтайшішьо*), в якій поряд з перекладами В. Шекспіра (*William Shakespeare* 1564 – 1616), були більш пізні переклади творів Г. Лонгфелло (*Henry Wadsworth Longfellow* 1807 – 1882), А. Теннісона (*Alfred Tennyson* 1809 – 1892), а також «довгі вірші» просвітительського

змісту самих упорядників збірки – Ятабе Рьокічі і Тоями Масакадзу, які писали, спираючись на принципи європейського віршування.

Змін зазнали також літературні роди і жанри. Поезія, яка століттями панувала в літературі Японії, була витіснена прозою, що відбивала різноманіття сучасного світу. Проза зайняла домінуюче положення в японській літературі нового часу.

У літературному світі Японії продовжувала процвітати розважальна література – *ґесаку*, що значить «складати заради забави». Читач задовольнявся комічними й повчальними історіями, розповідями про лиходіїв. Література *ґесаку* була призначена тішити читача та наставляти його на шлях чеснот відповідно до конфуціанського принципу «заохочення добра й осудження зла». У сфері літератури, призначеної для розваги (гострослів'я, живі діалоги, каламбури, тощо) письменники *ґесаку* досягли великої майстерності. На чолі *ґесакушя* (*школа ґесаку*) стояв Канаґакі Робун (仮名垣魯文 1829 – 1894). Він наслідував відомих попередників Шікітея Самбу (式亭三馬 1776 – 1822) (йдеться про твір «Балаканина про різне навколо пательні з м'ясом» (安愚楽鍋, *Аґуранабе*, 1871) та Джіппеншю Ікку (十返舎一九 1765 – 1831) («На своїх двох по західному шляху» (西洋道中膝栗毛, *Банкокуко:кай сей йо:до чю:хідзакуріґе*, 1870 – 1876). Письменник не стільки висміював, скільки смішив за правилами комічної прози, він виражав своє ставлення до «напівєвропеїзованого» японця, який виходив на прогулянку у циліндрі, але в японському традиційному взутті *ґета*, кваплячись все перейняти у Європи [44].

Іншою знаменитістю тих часів був *ґесакушя* Такабатаке Рансен (高畠藍泉 1838 – 1885). Він працював при дворі, знав китайську мову, володів мистецтвом складання хайку, каліграфією, чайною церемонією. У 1872 р. він заснував власну газету «День за днем у Токіо» (東京日々, *Токіо нічінічі*), в якій і висвітлював свої погляди на європеїзацію країни. Такабатаке Рансен дотримувався виключно традиційних поглядів на подальший шлях Японії.

Головними елементами літератури *ґесаку* залишалися гострота (*фуші*) і гумор (*коккей*), хоча вона і описувала сучасні події, але висвітлювала їх у традиційному дусі. Тому не дивно, що нове покоління літераторів дотримувалося кардинально протилежних поглядів – вони вважали неправильним гаяти час на белетристику, але зачитувалися трактатами тих, кого прийнято називати «просвітителями» епохи Мейджі. Намагаючись впливати на свідомість, вони сподівалися змінити лад життя пересічних японців. З'явилися трактати Фукудзави Юкічі (福澤諭吉 1835 – 1901), Ніші Амане (西周 1829 – 1897), Накае Чьоміна (中江兆民 1847 – 1901), Уекі Еморі (植木枝盛 1857 – 1892), Баби Тацуя (馬場辰猪 1850 – 1888) та ін., які проголошували ідеї оновлення країни.

У 1873 р. було засноване «Товариство шостого року Мейджі» (明六社, *Мейрокушя*), до якого входили відомі просвітителі тієї пори: Фукудзава Юкічі, Ніші Амане, Цуда Мамічі (津田真道 1829 – 1903), Морі Арінорі (森有礼 1847 – 1889). Цілі та мету створення товариства сформулював Фукудзава Юкічі: «І Японія і західні країни знаходяться під одним небом, їм світить одне сонце, вони милуються красою одного місяця, дихають одним повітрям, їх береги омивають хвилі одного океану; жителів цих країн хвилюють одні й ті самі почуття. Тому ми маємо поділитися з ними тим, що є у нас, і взяти у них те, чим вони можуть наділити нас» [295].

Просвітителі *Мейрокушя* займались багатьма проблемами – від скасування привілеїв самурайства до боротьби за моногамну родину. Ніші Амане опублікував в «Журналі Товариства шостого року» (明六雑誌, *Мейроку дзашші*) трактат «Зміни рідної мови за допомогою західної науки» (洋楽を持って国語を称するの説, *Йоґаку-о мотте кокуґо-о шьосуру-но сецу*); для спрощення контактів з Заходом він пропонував ввести латинський алфавіт замість ієрогліфів, ліквідувати особливий письмовий стиль, який заважав поширенню грамоти тощо.

Одним з найвідоміших та найвпливовіших «просвітителей» епохи Мейджі був Фукудзава Юкічі. Він виховувався у родині самурая і отримав класичну

освіту. Проте згодом Фукудзава Юкічі почав вивчати голландську мову і вступив до школи Оґати Коан (緒方洪庵 1810 – 1863), відомого знавця голландської культури, в якій вдосконалив свої знання. Фукудзава Юкічі відкрив власну школу голландської науки, вивчив англійську і відвідав Америку. Потім працював на посаді перекладача в іноземному відділі уряду.

Протягом декількох років Фукудзава Юкічі опублікував низку перекладів, довідників, популярних брошур, в яких знайомив японських читачів з іншими країнами світу. Серед його робіт – «Популярний японсько-англійський словник» (和英津語, *Ваей цуґо,* 1860), «Путівник для подорожуючих по Заходу» (西洋旅案内, *Сеййо табі аннай*, 1867), «Як живуть на Заході» (西洋異性口授, *Сеййо ішьокуджю*, 1867), «Популярний ілюстрований підручник з фізики»（訓もきゅうり図解, *Кунмо кюри дзукаї*, 1868), «Кишеньковий довідник про країни світу» (小中万国一覧, *Шьочю банкоку ічіран*, 1869) та ін.

Особливе місце серед робіт цих років займає «Стан справ на Заході» (西洋事情, *Сеййо джіджьо* 1866 – 1869 рр.), в якій він найбільш повно виклав свої судження про країни світу. У цій книзі Фукудзава Юкічі охопив усі сторони життя західних країн: політику, податкове законодавство, дипломатичні стосунки, літературу і мистецтво, виставки, школи, лікарні – і поряд з цим особливу увагу приділив досягненням західної науки (винаходу паровоза, телеграфа, парового двигуна). «Стан справ на Заході» вважають одним з найбільш значних творів японської літератури. Протягом року книга розійшлася накладом понад 200 тис. примірників. Вона давала ті знання, яких потребував читач в умовах, коли Японія вступила в контакт із західними країнами. Ця робота була настільки популярною, що всі книги про Захід стали іменуватися «*Фукудзава бон*» (福澤本, *Книги Фукудзави*).

Ще більший успіх мала наступна праця Фукудзави Юкічі «Заклик до знань» (学問の進め, *Ґакумон но сусуме*), сімнадцять випусків видані в 1872 – 1876 рр.. розійшлися тиражем в 200 тис. екземплярів кожен. У «Заклику до знань» автор

стверджував необхідність загальної освіти. Його заклик був спрямований у першу чергу на підняття міжнародного статусу Японії. У 1875 р. був опублікований ще один значний твір Фукудзави Юкічі – «Короткий опис цивілізації» (文明論の概略, *Буммейрон но ґайряку*), в якому автор визначив місце Японії в загальнокультурному розвитку країн світу.

Роботи Фукудзави Юкічі користувалися величезним успіхом, адже в них автор замість традиційних навчань, буддизму й конфуціанства пропонував скористатися «практичними знаннями» Заходу.

Ще одним відомим просвітителем-західником тих часів був Ніші Амане. Він володів нідерландською та англійською мовами, три роки провів у Голландії, вивчаючи там морську справу, міжнародне право та астрономію.

Після повернення до Японії Ніші Амане почав працювати у коледжі Кайсейшьо, потім заснував Воєнно-морську академію у місті Нумадзу, перший навчальний заклад європейського типу.

Шістнадцять років Ніші Амане пропрацював у Військовому міністерстві уряду Мейджі. Під його керівництвом був створений військовий словник, що включив в себе терміни п’ятьма мовами: англійською, голландською, французькою, німецькою та японською (1874 – 1881). Одним з перших він почав перекладати європейських філософів: «Системи логіки» Мілля (1871), «Утилітаризм» Канта (1877). Йому довелось створити відповідну філософську термінологію японською мовою, починаючи з самого поняття «філософія» (哲学, *тецуґаку*). Зміст цієї науки, невідомої японцям в її європейському трактуванні, він розкрив у книзі «Нові теорії, сто одна доктрина» (百一進論, *Хякуічі шінрон*, 1873) [295]. В подальшому Ніші Амане займав посаду президента Академії наук (починаючи з 1879 р.), був членом сенату, депутатом палати радників.

Про зміни у суспільстві свідчить цікавість японців до соціальних проблем країни. Журнальна справа в Японії тільки розпочинала своє існування, до 70-х років XIX ст. преси практично не було, новини повідомлялися вуличними глашатаями. Зміни відбулися за два десятиріччя: до кінця 1880 р. виходило вже

близько восьмиста періодичних видань. Газети ділилися на «великі» і «малі». «Великі» друкували памфлети, політичні й філософські трактати, «малі» – зовсім не торкалися політичної боротьби, описували міські події, друкували твори *ґесаку*, так звані розповіді про цивілізацію.

Завдяки молоді, яка брала участь у «Русі за волю та народні права» почали з'являтися спочатку перекладні, а потім й вітчизняні політичні романи (政治小説, *сейджі-шьосецу*). Їхніми авторами були літератори та політичні діячі, які вбачали в літературі засіб пропаганди ідей свободи і «природних прав людини» (Уекі Еморі, Накае Чьомін, Баба Тацуй та ін..). Вцілому політичний роман виступав не як художнє, а як політичне явище. Після поразки «Руху за волю та народні права» політичний роман майже зник з літературної сцени Японії.

Нова інтелігенція країни звернулася до перекладної літератури. Відтак, першими перекладами були не художні твори, а біографії і діяння політиків Заходу. Перекладали насамперед те, що могло принести користь у пізнанні світу й державного устрою. Тому, відправною точкою подібної літератури вважають переклади біографій Наполеона I і Джорджа Вашингтона, видані у 1872 р.

Одними з перших творів художньої літератури, які звернули увагу на європейську белетристику, були: у 1877 р. «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо, «Купець із Венеції» Вільяма Шекспіра; у 1878 р. «Ернест Малтроверс» Едварда Бульвер-Літтона, «Навколо світу за вісімдесяи днів» Жуля Верна; у 1879 р. «Останні дні Помпеїв», «Пол Кліффорд» Едварда Бульвер-Літтона, «Гамлет», «Король Лір» Вільяма Шекспіра тощо. У 1888 р. Фтабатей Шімей переклав з російської дві розповіді Івана Тургенєва (1818 – 1883) «Три портрети» (1845) і «Побачення» (1850), які, по визнанню японських критиків, перевернули їх поняття про призначення письменника у літературі. Російська література перекладалася головним чином з англійської: у 1892 р. – «Злочин і кара» (1866) Ф. Достоєвського (1821 – 1881), уривок М. Лермонтова (1814 – 1841) «Тамань» з «Героя нашого часу» (1838 — 1840) у 1893 р. – «Козаки» (1863), в 1895 р. – «Крейцерова соната» (1890) Л. Толстого. У 1896 р. Фтабатей Шімей переклав «Асю» (1857), у 1897 р. – «Рудіна» (1855) І. Тургенєва. Більшою популярністю

користувалася французька література: В. Гюго (*Victor Marie Hugo* 1802 – 1885), Ґ. Флобер (*Gustave Flaubert* 1821 – 1880), брати Е. та Ж. Гонкур (*Edmond Huot de Goncourt* 1822 – 1896, *Jules de Goncourt* 1830 – 1870), Е. Золя (*Émile Zola* 1840 – 1902), Ґ. Мопассан (*Guy de Maupassant* 1850 – 1893). Про Англію судили за творами В. Шекспіра, Д. Дефо, (*Daniel Defoe* 1660 – 1731) Д. Свіфта (*Jonathan Swift* 1667 – 1745), Дж. Байрона (*George Noel Gordon Byron* 1788 – 1824). Не меншим був вплив американської літератури: Г. Лонгфелло, В. Вітмена (*Walt Whitman* 1819 – 1892), Марка Твена (*Mark Twain* 1835 – 1910), та ін.

Про рівень оригінальної літератури й про смаки тогочасного читача свідчили видозмінені заголовки романів. Це було обумовлено не лише поганим знанням іноземних мов, але і художніми традиціями японської літературної поетики, де на рівні сюжету обов’язково зазначалася і повчальна мораль самого автора. Наприклад, «Эрнст Малтроверс» (1837) Едварда Бульвер-Літтона (*Edward Bulwer Lytton*, 1803 – 1873) перетворився на «Весняні бесіди про квіти сливи. Дивовижні події у Західній Європі»; «Капітанська дочка» (1836) Олександра Пушкіна (1799 – 1837) стала називатися «Серце квітки й думи метелика. Дивні звістки з Росії» (вийшла друком у 1883 р.) [64]; а «Війна та мир» (1863 – 1869) Льва Толстого (1828 – 1910) перетворився в «Плач квітів і скорботні верби. Останній порох кривавих битв у Північній Європі» (вийшла друком у 1885 р.) [цит. за 71, 441].

Відомий фахівець з англійської літератури, критик та письменник Цубоучі Шьойо (坪内逍遥 1859 – 1935) в передмові до перекладу шекспірівського «Юлія Цезаря», що він уподібнив п'єсам традиційного лялькового театру *Джьорурі*, зізнався: «Через відмінність багатьох ідей і положень у п'єсі від наших, я багато чого змінив: частину викинув, частину додав» [цит. за 71, с. 442]. Він же першим почав критикувати невибагливість *ґесаку* та прагматизм політичного роману. На сторінках трактату «Сутність прози» (小説神髄, *Шьосецу шіндзуй* 1885 – 1886) Цубоучі Шьойо виклав своє розуміння оповідної прози та її розвитку в Японії. Як зазначає Осадча Ю.В., він запропонував термін *шьосецу* (小説, *шьосецу*) (крізь

зіставлення його з англійським романом *novel*) для позначення нової японської літератури [116, с. 170].

Цубоучі Шьойо наполягав на тому, що японські письменники мають відмовитися від застарілої концепції літератури як простого інструменту дидактики. Щоб подолати цю тенденцію, він закликав письменників до досягнення повного розуміння європейської літератури. У двох частинах трактату Цубоучі Шьойо розмірковував про теорію, сутність, види й значення прози, про те, якими повинні виступати герої, якими мають бути методи оповідання та закони композиції. Цубоучі Шьойо наполягав на створенні літератури, незалежної від етики, політики і моралі в будь-якому суспільстві.

Заслуга Цубоучі Шьойо полягає в тому, що він вперше підняв питання про суверенність мистецтва прози, виступив проти традиційного погляду на літературу як на засіб розваги й повчання. Він наголошував на необхідності створення нового методу точного відображення (写実主義, *шяджіцушюгі),* тобто «психологічного реалізму», який він розглядав, як стандарт для нової літератури Японії.

Визнаючи корінні розходження японської і європейської традиції, вірив у можливість їх об’єднання: «Існує два способи опису людського характеру, які можна назвати способом *інь* (темне, таємне) і способом *ян* (світле, явне). Коли письменники прибігають до способу інь (мається на увазі розкриття персонажу за допомогою метафор, порівнянь тощо), людський характер не оголюється, а описується поволі. Письменники в нашій країні користувалися головним чином цим методом. Спосіб ян, навпаки, означає явний, оголений опис, на основі знання. Більшість європейських письменників застосовували саме другий спосіб... Метод ян припускає знання загальних принципів психології, наукових теорій, фізіономістики, френології. Однак неможливо говорити про перевагу якогось методу. Найкрашим є, і письменники поступово до цього приходять, сполучити обидва способи зображення» [257, с. 218]. Тобто, письменник вважав, що європейські твори відрізняються від японських переважно реалістичнішим зображенням дійсності та характерів.

Незважаючи на незвичне сприйняття сутності європейської літератури, Цубоучі Шьойо вловив принципову взаємодоповнюваність західної та східної традицій. Його повість «Вподобання студентів нашого часу» (当世書生気質, *То:сейшьосейкатаґі*, 1885 – 1886), яка вийшла друком одночасно із трактатом «Сутність прози» мала підтвердити справедливість його висновків, однак свідчила скоріше про те, наскільки стійкі художні традиційні стереотипи. Хоча Цубоучі Шьойо поставив перед собою завдання «проникати в саму глибину серця», він обмежився описом характерів і звичаїв, прибігаючи до звичних сюжетних ходів і технічних прийомів *ґесаку*.

Цього не можна сказати про учня Цубоучі Шьойо – Фтабатея Шімея. У статті «Загально про прозу» (小説総論, *Шьо:сетсу со:рон*, 1886) він описав своє розуміння взаємовідповідності змісту і форми в художньому творі. Митець вважав, що неможна назвати справжнім літературним твором такий, що зображає лише зовнішні форми життя, але його ідею. Форма – це «випадкове, мінливе та непостійне; ідея – необхідне, постійне, завжди існуюче» [257, с. 218].

Фтабатей Шімей вважав, що ціль роману, який відтворює дійсність, полягає у тому, щоб у художній формі ясно показати ідею природи, сховану у випадковій оболонці явища. А Цубоучі Шьойо не зважав на «ідею», обмежуючись описом почуттів і подій, не вникаючи у їхній кінцевий зміст [257].

Проте читачі не сприйняли ані статтю, ані роман Фтабатея Шімея «Пливуча хмара» (浮雲, *Укіґумо*, 1887 – 1889), не зрозумівши головної ідеї автора – зобразити «зворотній бік» сучасної цивілізації, якій немає справи до людини. Роман залишився незавершеним, але піднята ним проблема людської особистості, індивідуума як такого, через десятиліття стала провідною темою японської літератури.

Фтабатей Шімей розумів, що без нового стилю неможливо створити сучасну літературу. Тому він разом з письменником Ямадою Бімьо (山田美妙 1868 – 1910) виступив за відновлення літературного стилю, в якому поєднано розмовну і письмову мови (言文一体, *ґембун ічітай*).

У 1885 р. Ямада Бімьо та Одзакі Койо (尾崎紅葉 1868 – 1903) організували літературну спілку «Друзі тушечниці» (硯友社, *Кенйюшя*) і почали видавати журнал «Усяке різне» (我楽多文庫, *Ґаракута бунко*).

Прихильники «*Кенйюшя*», як і Цубоучі Шьойо, визнавали незалежність та самоцінність літератури, спиралися на традицію. Одзакі Койо писав у стилі Іхари Сайкаку (井原西鶴 1642 – 1693), який яскраво описував сексуальні аспекти життя своїх героїв і героїнь. Наприклад, головним завданням повісті «Любовна сповідь двох черниць» (二人比丘尼色懺悔, *Нінінбікуніірод занке*, 1889) Одзакі Койо вважав викликати у читача сльози жалю за минулим. У повісті не зазначені ані епоха, ані місце дії. Традиційний сюжет – дві черниці, випадково зустрівшись, довідаються, що кохали колись одного чоловіка, – був далекий від сучасності.

Повість «Пахуче узголів'я» (伽羅枕, *Кьярамакура*, 1890) нагадувала сюжетом повість Іхари Сайкаку «Історії походеньок самотньої жінки» (好色一代女, *Кошьоку ічідай онна*, 1686), в якій Одзакі Койо використовував традиційний стиль «*сунь*» або «*ікі*» – сполучення елегантності з легкою розв'язністю.

Проте романтик Кітамура Тококу (北村透谷 1868 – 1894) дорікав Одзакі Койо в тому, що він відроджує в літературі минулого сумнівні цінності, естетику почуттєвого *сунь*, але упускає дійсно вічне – творчу «енергію народу» [329]. Тому не дивно, що у 1895 р. у творчості Одзакі Койо настав переламний період. Він відійшов від традиційних сюжетів та традиційної манери й написав зовсім незвичайну для себе річ «Багато почуттів, багато горя» (多情多恨, *Таджьоотакон*, 1896) – про безутішну долю вдівця, який втратив кохану дружину. З об'єктивністю психоаналітика він відтворив щиросердечні страждання самотнього, розчавленого горем чоловіка. Роман написаний розмовною мовою, з використанням англо-китайсько-японських слів-запозичень. Такий стиль написання суттєво відрізнявся від інших творів письменника.

Великий, але короткочасний успіх випав на долю останнього роману Одзакі Койо «Золотий демон» (金色夜叉, *Конджікіяшя* 1897 – 1903). Юнака зраджує

кохана дівчина, вона виходить заміж за багатія. Ображений хлопець стає безжалісним лихварем та починає мситись суспільству, в якому зневажається справжнє кохання. Нещасною також виявляється і героїня, яка проміняла почуття на гроші.

Іншим популярним письменником цих років був Кода Рохан (幸田成行 1867 – 1947). Письменник засуджував європеїзацію і пропагував даоські та буддійські ідеї відчуженості і волі. В історичному романі «Хіґе отоко»(ひげ男, *Чоловік Хіґе*, 1896), що розповідає про тяжке становище в Японії до встановлення сьогунату Едо, письменник описує людей непохитної волі, які йдуть на будь-які жертви заради своєї цілі, і це надає їм надлюдські сили.

Хіґучі Ічійо (樋口一葉 1872 – 1896) – авторка, відома своїми щирими розповідями про гірку долю жінок. Вона вміло поєднала у своїх творах проблему зовнішньої вбогості з багатством внутрішнього світу людини («Життя в глухомані» (武蔵野, *Мусашіно*, 1892), «Ровесники» (たけくらべ, *Такекурабе*, 1895).

Корінні зміни у літературі підтверджує факт виникнення нового жанру «ідейно-трагічної» повісті. Автори цього жанру – Кавакамі Бідзан (川上眉山 1869 – 1908), Ідзумі Кьока (泉鏡花 1873 –1939) та ін. зображували ситуації, які свідчили про недозволений конфлікт між новими ідеями та старою мораллю. Часто вони використовували сюрреалістичне зображення естетики і мистецтва у сучасному світі. Проте згодом і до цього жанру охолонув інтерес.

Отже, для літератури раннього періоду доби Мейджі характерна амбівалентна структура. З одного боку виступали письменники *ґесаку* (戯作) – прихильники старовини, традиційних жанрів, призначених тішити читача. З другого – спостерігалася діаметрально протилежна тенденція: захоплення європейською культурою, схильність до публіцистики, політичних трактатів і скепсис до розважальної літератури.

В середині 1880-х років на політичній арені країни з'явилося так зване нове молоде покоління японських інтелектуалів. Вони прийшли на зміну «просвітителям» першого пореформеного десятиліття. Ці молоді люди в основному виховувалися і навчалися вже в умовах нової модернізованої Японії. Пошуки шляхів розвитку власної країни молодими інтелектуалами яскраво відобразили основний духовний конфлікт епохи, викликаний взаємодією двох цивілізацій – західної та східної.

Навіть Фукудзава Юкічі, чиї ідеали європеїзації захоплювали молодих японців у 1870-х роках, здавалося, переставав бути духовним лідером молоді, хоча багато представників нового покоління продовжували розвивати його ідеї європеїзації (зокрема, найвідомішу з його концепцій відходу від Азії – «*Дацуарон*» (脱亜論), видану вперше 16 березня 1885 р. у газеті «*Джіджі шімпо*»). Молоді інтелектуали вважали за необхідне домогтися змін у способі думок японців, впровадити в систему їхньої поведінки та світорозуміння європейську модель. Вони чекали на «духовну революцію», і їм здавалося, що люди старшого покоління не розуміють її необхідність і заважають молоді. Ямаджі Айдзан писав у 1890 р., що національний прогрес досі обмежується лише матеріальною сферою, в той час як духовними цінностями нехтують [цит. за 26, с. 134].

Найбільш нетерпимим, але талановитим та яскравим представником японської публіцистики кінця 1880-х років був Токутомі Сохо (徳富蘇峰 1863 – 1957). Він очолював суспільно-політичне та літературне «Товариство друзів народу» (民友社, *Мін'йюшя*), яке відігравало важливу роль у духовному житті Японії. У товариство входили письменники, вчені, в тому числі Ямаджі Айдзан, Токутомі Рока (徳冨蘆花 1868 – 1927), Кунікіда Доппо (國木田獨歩 1871 – 1908) та ін. На сторінках журналу «Друг народу» (国民の友, *Кокумін-но томо*), редактором якого став Токутомі Сохо, члени «Товариства друзів народу» пропагували відмову від національної традиції та підтримували повну європеїзацію країни.

Токутомі Сохо отримав класичну освіту. Почавши з вивчення основ китайської та японської класики, потім він вступив у школу «європейської науки», а згодом продовжив освіту в університеті «*Дошіша*» (同志社大学, *Дошіша дайґаку*), заснованому відомим пропагандистом християнства Ніиджімою Джьо (新島襄 1843 – 1890).

У трактаті «Освіта молоді в Японії XIX ст.» (第十九世紀日本の青年教育, *Дайджюкюсейїкі ніхонносейнен кьоїку*, 1885), Токутомі Сохо висловлював власні думки про питання народної освіти і обгрунтовував свою точку зору щодо цілей та змісту системи освіти майбутньої Японії. На його думку, японська освіта мала повністю перейняти західний приклад. Матеріальні та духовні аспекти західного суспільства, наполягав Токутомі, неподільні. Нерозумно намагатися запозичувати техніку і організацію виробництва без цінностей, які їх надихають. Аргументуючи це в манері конфуціанської логіки, Токутомі Сохо стверджував, що мораль і знання – єдина дорога, вони містять в собі елементи взаємодопомоги і не повинні стримувати один одного. У своєму прагненні до прогресу він, безсумнівно, висловлював надії свого народу. Але разом з тим у міркуваннях і висновках Токутомі Сохо проявлялося відчуження від традицій та культурної спадщини своєї країни. Минуле Японії здавалося йому позбавленим елементів, необхідних для сучасного суспільства. Він був нетерпимим, відкидав компроміси і половинчасті заходи в процесі цивілізації [220, с. 32-33].

У книзі «Майбутнє Японії» (将来之日本, *Шьорай-но Ніхон*, 1886) Токутомі Сохо намагався оцінити історичне місце Японії та визначити перспективи прийдешніх соціальних змін. Він доводив, що існують загальні моделі соціального розвитку у світі, контури яких вже проявилися в багатьох західних державах і почали вимальовуватися в Японії. Він був упевнений, що для просування вперед Японії необхідно зробитися більш схожою на європейські країни [292, стр. 37]. Використовуючи концепцію Г. Спенсера (*Herbert Spencer* 1820 – 1903) про еволюцію соціальної структури, Токутомі Сохо зобразив державу епохи Мейджі у процесі руху від аристократичної військової соціальної

структури до демократичного індустріального суспільства. Він описував традиційну соціальну організацію Японії як класичний приклад суспільства військового типу, деспотичний уряд якого регламентував всі соціальні та економічні відносини. На думку Токутомі Сохо, всебічна ієрархія японського військового суспільства, яке придушувало статусними взаємовідносинами будь-яку індивідуальність, деморалізувала сама себе, створила слухняних, пасивних людей, нездатних до індивідуальної ініціативи, експлуатувала таланти і змушувала служити на благо ледачої та непродуктивної аристократії. Він писав, що військова держава, припиняючи зовнішню торгівлю і обмежуючи приватні торгові організації, перешкоджала поділу праці, розривала країну на взаємно антагоністичні клани, сприяла формуванню марнотратної та інертної економіки [293, с. 107].

Стверджуючи, що найпершою та найважливішою умовою існування суспільства, так само як і людини, має бути вміння вижити в будь-яких обставинах, Токутомі Сохо вірив, що вирішальним чинником у боротьбі за виживання серед націй стане економічна міць, а не груба сила [293, с. 107].

Токутомі Сохо, всупереч реальній обстановці, вірив сам і доводив іншим, що світ у своєму розвитку відмовляється від мілітаризму та націоналізму, що для Японії найкращий шлях – перетворення у велику індустріальну демократію. Погляди Токутомі Сохо були суперечливі та утопічні, але це аж ніяк не виключало в них наявності прогресивних позицій. Він розумів усе значення виховання нового покоління, вільного та ініціативного, здатного будувати суспільство.

Закликаючи запозичувати у Європи не лише технічний прогрес, але й духовні цінності, Токутомі Сохо та його однодумці часто доходили до абсурду, намагаючись відмежуватися від своєї національної культури, мистецтва, ремесел. На їх думку, японцям не слід було пишатися порцеляною *кутана*, шовковою парчею або скарбами Нікко, оскільки це були продукти непрогресивної праці... Накае Чьомін писав з цього приводу: «Цивілізація Японії проводиться штучно. Замість того, щоб вивчати природу своєї країни, вивчаються і беруться за приклад

для наслідування іноземні вчення. Народ не йде по шляху цивілізації, а його силоміць запихають в цю цивілізацію. Спершу потрібна посудина, а потім – її вміст» [цит. за 69, с. 105].

У роботах Токутомі Сохо знайшли подальший розвиток і тлумачення ідеї цивілізації та європеїзації японських просвітителів, зокрема Фукудзави Юкічі, адже наприкінці 1880-х років ліберальний рух явно пішов на спад, інтелігенція, яка брала участь в ньому відмовлялася від своїх колишніх прогресивних переконань і виступала на підтримку монархії та агресивної зовнішньої політики. Публіцистика Токутомі Сохо та інших членів «*Мін'йюшя*» надавала цьому руху другого дихання, прагнучи стимулювати його новий підйом.

У колах інтелігенції в цей період набув поширення так званий охоронний рух, центром якого стало «Товариство державного вчення» (政教社, *Сейкьошя*). Його утворили у 1888 р. прихильники визнання унікальності національної культури та охорони її від безладного запозичення (Шіґа Шіґетака (志賀重昂 1863 – 1927), Міяке Сецурей (三宅雪嶺 1860 – 1945) та ін.). Згодом товариство почало видавати журнал «Японці» (日本人, *Ніхонджін*). «*Сейкьошя*» протистояло Токутомі Сохо та його однодумцям, між ними велися теоретичні суперечки та дискусії.

Членів «*Сейкьошя*» прийнято відносити до тієї частини японської інтелігенції кінця 1880-х років, яка виступала за затвердження сильного національного духу і вважала надмірне наслідування Заходу небезпечним і принизливим. Їх відстоювання самобутності культурних традицій та історичної спадщини японської нації було обґрунтовано та направлено проти бездумного запозичення західних традицій і звичаїв.

У полеміці з «європеїстами» прихильники «*Сейкьошя*» особливо наголошували на необхідності усвідомлення унікальності японської нації. Намагаючись уточнити і пояснити конкретні цілі товариства «*Сейкьошя*», редактор журналу «*Ніхонджін*» Міяке Сецурей часто вдавався у своїх роботах до терміну «*кокусуй ходзон*» (國粹保存), який дуже скоро отримав широке

поширення і дав назву течії в середовищі інтелігенції, яка підтримувала «*Сейкьошя*». У перекладі цей термін означає «збереження національної сутності» або «збереження національних особливостей», тому й рух, очолюваний «*Сейкьошя*», стали називати охоронним (國粹主義運動, *кокусуйшюґі-ундо*).

Однак у визначенні поняття національної сутності залишалося багато неясного, навіть серед членів товариства не було одностайності в цьому питанні. Кожен з них по-своєму інтерпретував «*кокусуйшюґі*». Характерно, що самі засновники охоронного руху *кокусуйшюґі-ундо* Шіґа Шіґетака та Міяке Сецурей прагнули відмежуватися від ортодоксального консерватизму, зокрема, від установок офіційної релігії шінто про божественне походження імператора та безперервності імператорської династії. Міяке Сецурей в одній зі своїх статей писав з цього приводу: «Деякі досліджують витоки нашої цивілізації лише в межах японського архіпелагу... Можливо, вони бояться за гідність імператорської родини або бояться виглядати непатріотичними, або вірять, що події давнини неможливо встановити. Що за дурість! <...> зараз людей неможливо ввести в оману інтерпретаціями з Коджікі, на які деякі можуть посилатися <...> не знати нашого древнього минулого – ганебна сліпота!» [220, с. 63].

Зрештою, в журналі «*Ніхонджін*» був опублікований маніфест «*Сейкьошя*», в якому прихильники національних ідей стверджували: «Ми ставимо своєю метою переконати так званих західників, які помічають пишність інших країн, але забувають про достоїнства своєї власної. Але ми відрізняємося від тих, хто нерозважливо вірить, що збереження «*кокусуй*» означає просто збереження старих звичаїв, поглядів, атрибутів, які залишилися нам у спадок від предків, від тих, хто помилково вірить, ніби ми хочемо протистояти західному досвіду і закрити дорогу нововведень та прогресу» [цит. за 26, с. 135]. Двозначність, нечіткість понять і гасел, як і відсутність єдності у поглядах «*Сейкьошя*», надавали широкі можливості для спотворення цілей і помилкового тлумачення «*кокусуйшюґі-ундо*».

Міяке Сецурей згодом писав, що з моменту появи терміну «*кокусуй ходзон*» він зробився гаслом для консерватизму, а їх зусилля зберегти «почуття

національної індивідуальності» в новому світі були спотворені націоналістами і стали приводом для опозиції необхідних реформ модернізації.

В принципі ідейні позиції західників та охоронців не так суперечили, скільки взаємно доповнювали один одного. Питання рівноправності, прогресу, самоповаги, цивілізації, національного престижу хвилювали японську інтелігенцію в рівній мірі і незалежно від приналежності до тої чи іншої течії суспільної думки члени обох угруповань відчували взаємну повагу та симпатію, а нерідко і розділяли позиції своїх опонентів.

Початок 90-х років XIX ст. приніс давно очікувані зміни у внутрішній ситуації країни. До них можна віднести опублікування конституції 1889 р. та скликання першої сесії парламенту в листопаді 1890 р. Багато японців розглядали конституцію і парламент як критерій цивілізації держави і вважали, що введення нових державних інститутів зміцнить національний престиж та підтвердить рівність Японії з європейськими країнами. Однак перші ж кроки парламенту були невдалими та принесли розчарування. Міяке Сецурей писав, що перший парламент не виправдав надій суспільства. Його результатом стали лише «скритність серед міністрів і фракційність серед членів парламенту; сама лише відчуженість і корупція» [220, с. 75].

Невдачі в запозиченні парламентського досвіду Заходу і зростання недовіри в Японії до політики європейських держав сприяли подальшому нагнітанню націоналізму. Європеїзм та європеїзація все частіше трактувалися як приниження нації і навіть зраду. Імператорський рескрипт про освіту щодо відроджування конфуціанських принципів виховання, прийнятий у 1890 р., став потужним знаряддям у боротьбі проти європейського впливу. Він використовувався для звинувачення реформаторів у нелояльності за їх відмежування від національної культури та традиційних цінностей.

Співробітникам журналу «*Кокумін-но томо*» все важче ставало захищати власні погляди і переконувати читачів у своєму патріотизмі. Токутомі Сохо, хоч і розумів зміну ситуації, все ще намагався відстоювати свої переконання. Однак невдачі з європеїзацією сприймалися ним занадто однобічно. Замість того щоб

пояснити їх відсутністю в Японії ліберальної традиції, стислістю термінів, своєрідністю внутрішньої і зовнішньої ситуації, він висував на перший план хибний вплив минулого Японії, яке заважало їй встати в один ряд з європейськими державами.

У 1893 – 1894 рр. помітно проявилася трансформація поглядів Токутомі Сохо, його колег і в цілому журналу «*Кокумін-но томо*». Статті, опубліковані протягом 1893 р. у цьому журналі, свідчили про болісні пошуки способу перейти від пропаганди європеїзації до визнання власної винятковості. Одна з публікацій називалася «Талант японців до асиміляції». У ній зазначалося, що європейці занадто низько оцінюють Японію. Автор підкреслював при цьому, що європейці не знають історії Японії за 2500-річний період її існування і не уявляють, наскільки японське суспільство зуміло розвинути за цей період чудові національні якості. У статті не вказувалося, що конкретно з себе представляє талант японців, але в якості основного висувалася здатність до асимілювання досягнень західної цивілізації в інтересах держави і суспільства.

Журнал намагався тим самим задовольнити прихильність японців до свого минулого, акцентуючи увагу не на адаптації та запозиченні, а на асиміляції. Асиміляція європейського досвіду припускала щось більше, ніж просте запозичення, вона означала засвоєння та переробку японцями чужих здобутків і перетворення останніх у субстанцію японського суспільства. Тому Спроби «*Мін'йюшя*» перейти від концепції адаптації до асиміляції були певним кроком Токутомі Сохо та його однодумців в напрямку до визнання національних традиційних цінностей.

Посилене значення, яке «*Кокумін-но томо*» став надавати військовій потужності і територіальній експансії, було багатозначним відступом Токутомі Сохо та його однодумців від ранніх ідей «*Мін'йюшя*». Воно свідчило про те, що японське суспільство стало готовим визнати нові для себе критерії цивілізації, пов'язані в першу чергу з військовою міццю держави.

Від визнання універсальності досвіду європеїзації Токутомі Сохо круто перейшов до тлумачення значення націоналізму. Пояснюючи суть протиріч, що

мали місце у відносинах двох товариств, він писав, що угруповання перебували у конфлікті так довго тому, що фанатичні консерватори заплутували справжню сутність націоналізму, заважаючи зрозуміти корінну схожість у поглядах «*Сейкьошя*» та «*Мін'йюшя*» [220, с. 171].

Таким чином, Токутомі Сохо змушений був офіційно визнати націоналізм в якості основи, на якій стало можливим його об'єднання з колишнім супротивником. Прагнучи теоретично виправдати різкий поворот у своїх поглядах, він намагався примирити лібералізм з націоналізмом. Він писав: «Національний дух відсилає до індивідуальності нації. А хіба індивідуальність нації передбачає індивідуальність кожного громадянина цієї нації? Лібералізм є віра в те, що нація досягне незалежності лише на основі гарантування індивідуальної свободи людини. Свідчення тому – патріотизм націй вільних і незалежних» [220, с. 173].

Отже, історія японської модернізації періоду Мейджі з повною підставою свідчить про те, що проблема синтезу культур стає однієї з найважливіших у Японії кінця XIX – початку XX сторіччя. Саме різнорідність естетичних представлень Заходу і Сходу сприяла взаємному притяжінню. Під впливом змін у суспільстві і швидкого проникнення в країну європейського мистецтва та літератури розпочався процес формування нових типів і форм художнього бачення світу.

1.2. Морі Оґай та західноєвропейська література: підґрунтя романтичної рецепції

Морі Оґай повернувся зі стажування у Німеччині у переломний період для своєї держави. Як зазначає Г.Д. Іванова ламання старого устрою порушувало естетичну цілісність країни, викликало жаль і протести народу. Перш ніж утворився сучасний культурний сплав, японці пройшли різні стадії [53]. Питання про доброчинність або, навпаки, пагубність західних впливів роками

обговорювали в пресі. Завзяті «просвітителі-західники» висловлювали готовність ввести латинський алфавіт замість ієрогліфів (Ніші Амане), забути все своє, включаючи навіть рідну мову (Морі Арінорі). Ревнителі національної старовини – «охоронці» – прагнули повністю відмовитись від будь-яких стосунків з Заходом. Прихильники компромісу примиряли те й інше за принципом «японський дух, європейське знання» (和魂洋才, *вакон йосай*). Нереальними виявилися не лише перші дві, але і третя позиція. Процеси взаємопроникнення, об'єктивні і незворотні, тягли за собою як техніко-економічні запозичення, так і імпорт ідей, переоцінку духовних цінностей.

Японці, які потрапляли на Захід, з готовністю вивчали медицину, військову справу, живопис тощо. Спеціальністю Морі Оґая була санітарія та гігієна. Завдяки загальній сприятливій атмосфері і заступництву високих осіб у Німеччині перед Морі Оґаєм відчинилися лабораторії кращих професорів. У Лейпцигському університеті Морі Оґай почав працювати над темою «Харчовий раціон японського солдата». Тоді у зв'язку з реорганізацією армії за європейським зразком виникло побоювання, що традиційна система харчування, в основі якої лежали рослинні продукти (рис, овочі, бобові), не забезпечить солдатам необхідної витривалості. Висувався «проект переходу на м'ясну їжу» (肉食変柔論, *Нікушьоку хенджю рон*), до його обговорення залучалися не лише лікарі та економісти, але навіть діячі релігії, бо вегетаріанство становило одну із заповідей буддизму.

Дослідження Морі Оґая ґрунтувалося на методі Карла Фойта (1831 – 1903), професора Мюнхенського університету. Аналізувався склад їжі, підраховувалися калорії, у результаті був написаний реферат «Про раціон японського солдата» (日本兵食論, *Ніхон хейшьоку рон*), вперше опублікований в «Архіві гігієни» (1885, №5). Робота завершувалася рекомендацією зберегти традиційну систему харчування як найбільш відповідну природно-кліматичним умовам країни і звичкам народу. Консервативність висновків пом'якшувалася порадами доповнити раціон деякими новими компонентами, в тому числі м'ясом.

У Берліні відбулася подія, що наклала відбиток на все подальше життя майбутнього письменника. Морі Оґай покохав німецьку дівчину Елізу, але пов'язати з нею долю не зміг – не дозволили національні традиції. Спогад про втрачене кохання він проніс через все життя, воно пройшло щемливою нотою через безліч його творів. Ця любовна драма лягла в основу його дебютної повісті «Танцівниця» (1890).

«Німецькі щоденники» (ドイツ日記, *Доіцу ніккі*, 1886), повість «Танцівниця», некролог на передчасну смерть близького друга – художника Харади Наоджіро (原田直次郎 1863 – 1899), філософський етюд «Блукання» (妄想, *Мосо*, 1911), все відображає захоплений стан і сприйнятливість письменника в ті роки, разом з тим закордонне відрядження виявилося часом найбільшого накопичення духовних та інтелектуальних сил. Ці плоди позначилися в подальшому, коли Морі Оґай перекладав європейських авторів, писав на сюжети з німецького життя і навіть коли звертався до суто національних мотивів японської історії – його не полишало внутрішнє зіставлення різних світів.

Європейська культура назавжди увійшла в творче світовідчуття Морі Оґая. Вплив різнопланової західної літератури відчувається на естетичному, концептуальному, образному та композиційному рівнях романтичних творів Морі Оґая. За допомогою вишуканої мови та витонченості художнього стилю, він зміг поєднати свою класичну традиційну освіту з західною; одних лише художніх перекладів, які він зробив, достатньо, щоб, прославити його ім'я. Але ніколи він не відчував неповноцінності, приниженості перед Заходом. Він незмінно вірив у можливості свого народу.

Слід відзначити не лише широкий діапазон творчої діяльності Морі Оґая, але і його виняткову ерудицію. Він всебічно вивчав світову літературу, історію, політику, законодавство і застосовував ці знання в своїх творах. Письменник підкреслював необхідність не просто багато знати, а якомога краще вивчати природу людини, його устремління, його біль та радість. Ця вимога створювала передумови для його романтичної творчості. Романтизм Морі Огая проявився в

його прагненні до ідеального, фантастичного, героїчного, а також в правдивому зображенні життя суспільства, гумористичних і сатиричних замальовках, в поглибленому психологізмі. Це з'єднання романтизму з реалістичною тенденцією зображення сучасного життя суспільства зумовило його місце в літературному процесі Японії.

П'ятирічне перебування у Німеччині мало важливе значення для формування літературних поглядів письменника. Його літературно-критичний спадок свідчить про знайомство з ідеями європейських письменників та філософів, таких як Ф. Шиллер *(Friedrich Schiller* 1759 – 1805), Ф. Шеллінг (*Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling* 1775 – 1854), брати А. (*August Wilhelm von Schlegel,* 1767 – 1845) і Ф. Шлеґелі (*Friedrich Schlegel,* 1772 – 1829), Ед. Ґартман (*Karl Robert Eduard von Hartmann* 1842 – 1906), які згодом вплинули на романтичне світосприйняття Морі Оґая.

Морі Оґай захоплювався філософією мистецтва Ф. Шеллінґа, який був переконаний у тому, що остаточне визначення свободи знаходиться у сфері етики і визначається насамперед трагічною провиною, порушенням єдності людини з Богом. За Шеллінгом, пізнати Всесвіт можна лише поєднавши розум і інтуїцію, тобто розум і почуття. Художник як носій геніального духу, в момент напруження всіх духовних сил об’єднується із Всесвітом. Висловити те, що він відчуває, можна лише через мистецтво. Морі Оґай наслідував ідеї філософії раннього Шеллінга, в яких і лежав ключ до романтичного періоду творчості письменника. Морі Оґай розглядав мистецтво як безперервну творчість, а світ, втілений у мистецтві, крізь призму самого себе, тобто світ творить себе сам.

Морі Оґай також підтримував ідеї братів А. та Ф. Шлеґелів, які вважали, що універсальна природа краси має бути цілісною; ця цілісність повинна стати фундаментом естетичної насолоди мистецтвом та свободою; водночас вона не може бути досягнута емпіричним шляхом, як це довела романтична спроба всебічної естетизації життя. Мистецтво за своєю природою ґрунтується на автономних законах краси, а справжня свобода як естетичний феномен полягає у «звільненні» від сумних реалій життя, запереченні їх.

Морі Оґай, так само, як і Ф. Шиллер, розглядав Всесвіт з точки зору втілення Божественного задуму. Письменник вважав досконалість матерії виявом досконалості духу. Тому великого значення митець надавав духовним засадам світу, особливо любові, яка, за його словами, веде людство до богоподібності. Морі Оґай підтримував естетичну концепцію Шиллера, яка полягала у пошуках нереволюційних, мирних шляхів перетворення суспільства. На думку митця, спочатку треба відновити порушену цілісність, повернути гармонію людству, а це можливо лише через естетичне виховання. Він дійшов висновку, що тільки краса може зробити людину «розумною», зробивши її спочатку «естетичною». Мистецтво майбутнього він розглядав як синтез античної та сучасної культур.

Ідеї Морі Оґая прийнято приписувати також впливу німецького філософа, одного з представників ідейного песимізму та ірраціоналізму другої половини XIX ст. Едуарда Ґартмана, його «філософії несвідомого», але в поєднанні її з власне японською традицією.

Повернувшись до Японії після стажування у Німеччині, Морі Оґай активно пропагував ідеї Ґартмана щодо розвитку ідеалістичного напряму німецької філософії. Художня творчість за Ґартманом – це результат несвідомого руху, у процесі якого платонівська ідея прекрасного переходить у ідею конкретну, що має образну форму [цит. за 48, с. 13]. Морі Оґай формулює основний тезис філософії Ґартмана таким чином: «Прекрасне у літературі створюється штучним чином, явище дійсності та прекрасне – абсолютно різні речі» [цит. за 48, с. 13]. Тобто поняття прекрасного людина отримує зі свого несвідомого, яке і спонукає людину творити.

Повернувшись з Німеччини Морі Оґай заснував літературну спілку «Співдружність веселих голосів» (新声社, *Шінсейшя*), у яку увійшли поети, літературознавці та історики – Очіай Наобумі (落合直文 1861 – 1903), Ічімура Санджіро(市村瓚次郎 1864 – 1947), Іноуе Мічіясу (井上通泰 1867 – 1941), Мікі Такеджі (三木竹二 1867 – 1908), Коґанеї Кіміко (小金井喜美子 1871 – 1956). Спілка у 1889 році оприлюднила першу після «Поезії нового стилю» (新体詩,

Шінтайші 1882) збірку перекладів європейської поезії «Образи минулого» (於母影, *Омокаґе*) в упорядкуванні Морі Оґая. На відміну від «Поезії нового стилю» переклади «Образів минулого» виконували не вчені, а письменники. Поява збірки сприяла ознайомленню японських читачів з новою за змістом європейською поезією та кращими іноземними літературними творами.

Успіх видання «Образів минулого» надихнув Морі Оґая на випуск журналу «*Гребля*» (草紙, *Шіґарамі соші*), задача якого полягала у ознайомленні японських читачів із кращими іноземними авторами та їх творами. У програмній заяві «Повідомляємо про мету випуску «*Греблі*» (草紙のほんりょを論ず, *Шіґарамі соші-но хонрьо-о рондзу*) Морі Оґай писав про те, що потрібно покласти край бездумному запозичуванню та перекладанню випадкових творів; що прийшов час планомірного відбору. А підзаголовок журналу «Літературна критика» (文学本論, *Бунґаку хонрон*) визначав направлення часопису переважно як критичний, літературознавчий.

У «*Греблі*» друкувалися рецензії на книжкові новинки, полемічні статті з теорії віршування і драматургії, літературні дискусії, матеріали, в яких відстоювалися естетичні критерії романтизму.

В історію літератури ввійшов диспут «про прихований ідеал» (没理想論争, *боцурісо ронсо*) між Морі Оґаєм та Цубоучі Шьойо з приводу подальшого розвитку японської літератури. Цей літературний диспут стосувався питання творчого процесу та джерел художньої творчості. Незважаючи на те, що обидва опоненти використовували поняття «прихований ідеал», спиралися вони на різні концепції – Морі Оґай – на філософський, естетичний ідеал, а Цубоучі Шьойо – на принцип точного відображення. Дискусія розгорнулася на сторінках часопису «*Гребля*» та «Літературного вісника університету Васеда» (早稲田文学, *Васеда бунґаку*). Літературний світ з цікавістю стежив за диспутом між двома письменниками, який сприймали, як суперечку реаліста та романтика щодо оцінки фантастичного роману Такідзави Бакіна (滝沢馬琴 1767 – 1848) «Життєпис восьми псів» (南総里見八犬伝, *Нансо сатомі хаккенден* 1814 – 1842).

Цубоучі Шьойо дивився на цей твір критично. Він заявляв, що критик має підходити до твору неупереджено, відмовившись від будь-якого ідеалу. У статті «Для вас, а не для нас» (1891) Цубоучі Шьойо звинуватив літературну критику у тому, що вона займається порожнім теоретизуванням: «Немає серед вас людини, подібної Гарібальді! Живучи на дні старого колодязя, ви смієтеся над вузькістю неба» [цит. за 53, с. 116]. Разом з тим він дійшов такого висновку: борг критика – викладати факти.

Його концепцію Морі Оґай назвав «англосаксонським здоровим глуздом», стверджуючи, що критик повинен відштовхуватись від ідеалу, випрацьовуючи критерії художніх оцінок. У статті «Схована ідея журналу «Література Васеда» (1891) Морі Оґай назвав Цубоучі Шьойо «прихильником голого факту» (*кіджіцука*) та дорікнув в тому, що природа не може бути позбавленою душі» [цит. за 53, с. 116].

Морі Оґай стверджував, що для оцінки художнього твору необхідно створити єдиний критерій, який він вбачав у ґартманівському абстрактному понятті з конкретною формою «мікрокосмосу», яке людина отримує з несвідомого. Він протиставив опоненту власне розуміння світу: «Цубоучі Шьойо віддає перевагу дійсності тому, що вважає реальний світ ширшим за ідеальний. Всі речі та всі думки повинні повернутися в Єдине. Природа нерозумна й розумна одночасно. Спостерігаючи певні речі, ми відчуваємо красу, створюючи речі, творимо красу... Якщо зруйнувати *кокоро* краси, не осягнеш закону (*рі*)... Світ складається не лише з реальних речей, але й з ідей... Цубоучі Шьойо бачить світ свідомості, але не бачить світ підсвідомості» [цит. за 53, с. 90-91]. Морі Оґай розмірковував наступним чином: «Призначення філософії полягає в тому, щоб неупереджено дивитися на світ. Призначення критики полягає в тому, щоб неупереджено спостерігати дійсний стан літератури» [цит. за 53, с. 96].

Найпершим завданням літератури Морі Оґай вважав у приділенні більшої уваги духовному життю людини. Письменник вважав, що людинна складається з двох частин – тілесної та духовної, і ці дві частини взаємодіють між собою на всіх рівнях співіснування. Герой роману має розглядатися крізь призму цих двох

аспектів. Письменник прославляв мораль розумної, відвертої та думаючої людини, яка ніколи не ставить себе вище природи. Морі Оґай із сумнівом споглядав за реальністю, описану письменниками-натуралістами, вважаючи її фальшивою, він вважав, що існує чисте, так зване «високе» життя окрім того, що описують письменники-натуралісти.

Як зазначає Г.Д. Іванова, Цубоучі Шьойо не мав на увазі повну відсутність ідеалу, він просто розумів його інакше. Визнаючи невидимий, «схований» ідеал, критик зауважував: «Велика природа містить у собі всі ідеали минулого й сьогодення, і все ж таки залишається в ній місце для чогось ще... Але ми не можемо знати, що саме цей Великий Ідеал собою представляє» [цит. за 53, с. 96]. Тобто, Морі Оґай вважав, що література зберігає право на фантазію, а Цубоучі Шьойо стверджував, що нереальне має залишатися у середньовічній літературі, у новому часі немає місця вигадкам.

1.3. Японський натуралізм і романтизм в епоху Мейджі (1868 – 1912): художнє бачення Морі Оґая

З початком епохи Мейджі країна, що перебувала практично у повній ізоляції від західного світу та його цивілізації, зіткнулася з впливом нових віянь, привнесених із Заходу, які торкнулися фактично всіх галузей життя японського суспільства.

Активні зміни, що відбувалися в країні, призвели до зміщення соціокультурних орієнтирів нації. Природно, що і літературний світ не залишився осторонь від впливу нових тенденцій. Наприкінці XIX ст. Японія почала знайомитися з літературними творами найвизначніших письменників та поетів Заходу. З відкриттям світової літератури перед японськими літераторами відкривалися абсолютно нові можливості літературної творчості. Японія активно знайомилася зі світовою літературою. Завдяки перекладацькій діяльності Фтабатея Шімея, Морі Оґая та інших письменників і перекладачів, японські читачі відкрили для себе шедеври російської, французької, німецької та

англійської літератур. Зокрема, японська література відчувала сильний вплив західного романтизму, реалізму та натуралізму. Це відбивалося в проблематиці творів японських письменників, у розробці нових для японської літератури соціально гострих тем, в художньому методі та стилі. Такі європейські літературні напрями та течії, як романтизм, натуралізм, реалізм, символізм тощо слугували прикладами для японських письменників, які прагнули відобразити сучасне життя з його бажаннями, потребами, почуттями. Ґенеза і розвиток натуралізму та романтизму в японській літературі XIX ст. не відбувалися поступово, а виникли одночасно. Їх формування було обумовлено не лише особливостями розвитку літературного процесу в країні, соціально-політичної ситуації, яка панувала в Японії на рубежі XIX – XX ст., але й від особистісних смаків та вподобань молодих перекладачів.

Особливе враження на японських літераторів справили творчі ідеї Еміля Золя (1840 – 1902). Саме з його ім'ям багато дослідників японської літератури пов'язують зародження і зміцнення одного з найпотужніших літературних напрямів в Японії – натуралізму (自然主義, *шідзеншюгі*). Термін «натуралізм» Золя розглядав в його природничому значенні і розумів як вивчення природи. Стосовно літератури це поняття означало для письменника правдиве відображення реальної дійсності у всій її повноті. Золя вважав, що література повинна бути схожою на науку. Її головне завдання він вбачав у вивченні фактів, які мають ґрунтуватися не на уяві, а на аналізі, на терплячому збиранні «людських документів», тобто вона повинна бути схожою на наукове дослідження. Письменник вважав, що для літератора не існує заборонених тем, він має право вторгатися в найтемніші сфери людського буття, оскільки натхнення йому дає тільки реальна дійсність у всій її неприкритій правді [цит. за 57, с. 152].

Як зазначає французький літературознавець, дослідник реалізму та натуралізму Д. Соважо, Золя розумів натуралізм як правду в мистецтві [223, с. 46]. Він також доводив, що людське суспільство нічим не відрізняється від тваринного світу, і люди повністю залежать від своєї біологічної сутності. Золя не трансформував зовнішню форму роману, не змінив його характер, але він «так

виразно формулював доктрину натуралізму, так наполегливо і діяльно пропагував її, так вдало сприяв її розвитку, що, врешті-решт, його почали вважати засновником натуралістичної школи» [223, с. 46]. Художній твір, з погляду Золя, перетворюється на протокол; «всі його переваги полягають в точному спостереженні, в більш-менш глибокій проникливості аналізу, в логічному зчепленні подій» [цит. за 223, с. 49].

Найвидатнішим послідовником Золя був Ґі де Мопассан. Однак у передмові до свого роману «П'єр і Жан» (*Pierre et Jean*, 1888) Мопассан пише про крайнощі натуралізму: «Послідовний натуралізм неможливий. У мистецтві потрібна не гола правда дійсності, але лише ілюзія правди» [цит. за 223, с. 14]. Варто, однак, зауважити, що творчі ідеї Золя, перенесені на терени Японії, дещо видозмінилися, оскільки були використані для створення літературної течії, що яскраво контрастувала з багатослівністю, еротизмом і пишною декоративністю прозової манери, що панувала в епоху *Токуґава* (徳川時代1603 – 1867).

Зазвичай історики японської літератури виділяють два етапи розвитку натуралізму: ранній (前項自然主義, *дзенкошідзеншюґі*) і пізній натуралізм (古期自然主義, *кокішідзеншюґі*). Ранній натуралізм «сформувався у 1900 р. під прямим, але непослідовним впливом Еміля Золя <...>, а пізній натуралізм посприяв появі творів, що характеризувалися докладним описом особистого життя їх авторів, без виокремлення більш широкого соціального спектру, це було неодмінною відмінною рисою європейського натуралізму» [230, с. 79].

Представниками пізнього натуралізму, письменниками, що сформували своєрідний стиль у світовій літературі, були Шімадзакі Тосон (島崎藤村 1872 – 1943), Таяма Катай (田山花袋 1872 – 1930), Масамуне Хакучо (正宗白鳥 1879 – 1962) та інші. Публікація роману Таями Катая «Постіль» (布団, *Футон* 1907) ознаменувала пік розквіту японського натуралізму. Вважається, що цей твір відображав головну особливість цього літературного напрямку – опис життя «без фальсифікації краси і потворності» [230, с. 80].

Дослідниця новітньої японської літератури Судзукі Томі вважає, що саме натуралізм, який поєднав у собі риси японського реалізму та західноєвропейського натуралізму, вважався найвдалішим експериментом японської літератури кінця XIX – початку XX ст. [230, с. 89].

У концепції японських натуралістів людина насамперед виступала біологічною особою, її розглядали поза соціальними стосунками. Вони обрали об'єктом зображення в першу чергу не міське середовище, а біологічну, «приховану природу» людини [117, с. 181]. Хоча Морі Оґай і засуджував натуралістів за підміну літератури фактографією, вимагав від них не лише копіювання натури, а поглибленого зображення духовної сутності людини, він визнавав заслуги натуралістичної школи в наближенні літератури до життя. Не зважаючи на те, що японські натуралісти зображали людину крізь призму її біологічних інстинктів, вони, разом з тим, часто обирали за сюжетну основу своїх творів власні переживання, досвід, особисте життя. Ці твори згодом переросли в жанр «автобіографічної прози», або «еґо-роману» (私小説, *ватакуші шьосецу*) в японській літературі. Автори цього сповідального жанру прагнули максимально чесно і реалістично висвітлити внутрішнє життя героя і події його біографії. Для цього жанру характерний детальний опис внутрішніх переживань протагоніста, сюжет оповідання розгортається навколо спогадів і роздумів оповідача.

У 1900-ті роки «повісті про себе» отримали широке поширення в Японії, але на той час подібні сповідальні психологічні оповідання, що велись від першої особи, були новим й незвичним явищем.

Як зазначає дослідниця жанру еґо-белетристики Осадча Ю.В.: «…у збірці Курахари Корехіто «Статті про сучасну японську літературу» (1959) термін «*ватакуші-шьосецу*» (за Рьохо Кімом – «еґо-белетристика») був перекладений як «роман про себе», в якому оповідь ведеться від першої особи». У роботі Курахари Корехіто «Статті про сучасну японську літературу» (1959) зазначається, що в японському літературознавстві термін «*ватакуші-шьосецу*» первинно був калькованим перекладом німецького Ich-roman («Я-роман»).

А починаючи з 20-х років XX ст. еґо-белетристика перетворилася на основну течію японської літератури нової доби, без опису і характеристики якої будь-які дослідження літературного процесу були б щонайменш фрагментарними [111, с. 9].

Крім впливу європейської літератури, в Японії існували і внутрішні фактори, що посприяли розвитку ери «*шідзеншюґі*». Недостатність колишніх засобів літературного висловлювання зумовила необхідність створення суспільно значущого твору на основі творчого методу «реалізм», в першу чергу присвяченого проблемам політики. У роки, що передували «*шідзеншюґі*», у японській літературі розвивалася так звана соціальна проза (社会小説, *шякай шьосецу*), що продовжувала реалістичні традиції Фтабатея Шімея.

Прихильники соціальної прози заявляли, що їх цікавлять не окремі явища громадського життя, а багатогранний вигляд сучасного суспільства з його вдачами та протиріччями. Соціальна проза звернулася до жертв суспільної несправедливості. Письменники того часу усвідомлювали необхідність зображення в японській літературі реального життя, що, в свою чергу, і послужило головною передумовою можливості розвитку реалізму. Проте кожен з літераторів по-різному відповідав на питання, як цю дійсність слід зображати та яку конкретну дійсність вибрати об'єктом зображення. Для японської літератури періоду Мейджі особливо гостро стояло питання про художній метод, і до однозначного рішення цієї проблеми література тої епохи так і не прийшла. У ті роки в японській літературі існували пліч-о-пліч і романтичні, і натуралістичні, і реалістичні тенденції.

На початку 1900-х років виникає літературний рух, що одержав назву «рух за натуралізм» (自然主義運動, *шідзеншюґі-ундо*). Він став найважливішою віхою в розвитку японської літератури. Рух *шідзеншюґі*, всупереч назві, виступав в японській літературі як натуралізм, так і реалізм як художні методи.

Реалізм у японській літературі розвивався в складній взаємодії з романтизмом та натуралізмом. Боротьба романтиків за свободу особистості,

ламання застарілих канонів були продовжені реалістами. У японській літературі натуралізм не приходить на зміну реалізму, а розвивається паралельно з ним. Реалізм затверджувався одночасно і як заперечення натуралізму, і як розвиток його позитивної програми. Тому японська критика нерідко вкладає в поняття «*шідзеншюґі*» («натуралізм») риси, які властиві власне реалізму, не проводячи чіткого розмежування між натуралізмом та реалізмом. «Рух за натуралізм» об'єднав різнорідні явища загальним художнім інтересом до проблем дійсності. Як зазначав відомий критик натуралізму Хасеґава Тенкей (長谷川天**渓** 1876 – 1940), сутність групи «*шідзеншюґі»* полягає в тому, що «вона відкриває безпосередню картину людського життя, відкинувши традиції та ідеали» [цит. за 39, с. 330].

Важливим є питання трактування терміну «*шідзеншюґі*». Без сумніву , спочатку малося на увазі , що вихідні положення «*шідзеншюґі*» подібні до європейського натуралізму, але явище, перенесене з однієї частини земної кулі в іншу, не могло зберегтися у первісному вигляді. На думку М.І. Кон-рада, цей новий рух у літературі отримав назву, запозичену з європейського літературного життя, так як воно оформлювалося і конкретизувалося під впливом Заходу. Знайомство японців з письменниками натуралістичної та реалістичної шкіл співпало з розквітом натуралізму в Європі. Тому створені під цим впливом твори стали вважатися натуралістичними. Посил перших письменників нового часу дійсно співзвучний натуралістичній школі: родоначальник японського натуралізму Косуґі Тенґай закликав «зображати так, як є» (あるがままの描写, *аруґамама-но бьошя*), Таяма Катай дотримувався принципу «неприкрашеного зображення» (露骨なる描写, *рокоцунару бьошя*) і «площинного зображення» (平面描写, *хеймен бьошя*) [цит. за 71, с. 377].

У книзі «Японська художня традиція» Т.П. Григор'єва висуває припущення щодо того, чому саме натуралістичний метод завоював в ті роки найбільш широкого визнання: «Можливо, справа в упередженні проти розсудливості, яка завжди була чужою витонченому смаку японців, сприймалася ними як свідчення

примітивного мислення» [39, с. 25]. Натуралісти вважали , що не потрібно зважати на суть речей, адже істина незбагненна. Гіпотеза Т.П. Григор'євої пояснює внутрішню причину популярності натуралізму, до якого японських письменників привела національна традиція сприйняття дійсності, а ця внутрішня причина, у свою чергу, в певній мірі сприяла і появі зовнішньої причини, підготувала ґрунт для її прояву – широкого розповсюдження філософії позитивізму Г. Спенсера, який відкидав можливість виявлення сутності явищ в процесі їх пізнання і вважав, що пояснення як таке неможливо.

Японські натуралісти, як і їхні західні колеги, дивилися на людину як на біологічну істоту, поневолену тваринними інстинктами, і зводили завдання літератури до протокольного відтворення дійсності. Для письменників-реалістів ж характерною стала гостра соціальна критика, пройнята ідеями гуманізму.

Декларація реалістичних принципів літературної творчості японських письменників стала продовженням і розвитком поглядів на літературу, які висловлював Фтабатей Шімей ще до бурхливого розквіту «*шідзеншюгі*» у статті «Теорія оповідного жанру» (1886). Фтабатей Шімей вважав, що об'єктом літератури служать не лише почуття, а й всі різноманітні явища життя; мета літератури – правдиво відтворити дійсність, але письменник не повинен копіювати її, а виявити та спостерігати за випадковими явищами. На думку Фтабатея Шімея, мистецтво, як і наука, – спосіб пізнання дійсності специфічними засобами, і в цьому його соціальне призначення. Відомо, що прихильністю до реалістичного напряму в літературі Фтабатей Шімей був зобов'язаний сильному впливу на нього статей Бєлінського, творчості російських письменників-реалістів М.В. Гоголя (1809 – 1852), І.С. Тургенєва (1818 – 1883), І.О. Гончарова (1812 – 1891).

Таким чином, картина літературного життя в епоху Мейджі значною мірою визначалася не лише різноманіттям і суперечливістю явищ дійсності, що стали об'єктом зображення, але і різноманіттям форм і методів її зображення, обумовленим тим, що одні письменники перебували під впливом російської реалістичної літератури, інші сприйняли натуралістичний метод художньої

творчості, проте серед тих і інших були й такі, які зверталися до традиційних форм японської літератури.

Зближення мистецтва та науки, вимога наукової об'єктивності, скрупульозного вивчення фактів, – все це було дуже важливим придбанням для японської літератури, де лише малу роль відігравали спостереження, вивчення, аналіз. Довгий час у літературі панувала думка про те, що справжню природу речей можна осягнути раптово, інтуїтивно, а не шляхом логічного умовиводу.

Всупереч багатовіковим традиціям, японські письменники намагалися розчленовувати предмети, прагнули до їх аналізу. Твереза оцінка і дослідження явищ з художнього боку стали естетичною вимогою руху «*шідзеншюґі*». Пильно спостерігати життя, відкинувши старі догми, і показати життя таким, яким воно є насправді, – в цьому натуралісти вбачали завдання нового літературного руху.

«*Шідзеншюґі*» зазнавав також впливу теорії експериментального роману Золя. Новим для японських письменників був мотив пояснення зла обставинами, що склалися та соціальним середовищем.

Водночас експериментальний роман, який констатує факти, але не узагальнює їх, а також його запрограмований об'єктивізм, критикували не лише реалісти, але і романтики. Морі Оґай критикував Золя за те, що той підміняв художню творчість анатомією. Він писав: «Факт – прекрасний матеріал для створення творів. Але для того, щоб факти заграли, потрібен ще й вимисел. Саме тому Доде перевершує Золя» [304, с. 18].

Але Морі Оґай тонко помітив протиріччя між теорією Золя і його художньою практикою: «Золя є художником по природі. Хоча теоретично він і заперечує силу вимислу, підкреслюючи значення експерименту, але на ділі йому близькі й натхнення та вимисел. Всупереч теорії, що усуває ідеал, Золя зумів створити твори, які пройняті великим ідеалом» [304, с. 19].

Відбиваючи непривабливі сторони дійсності, натуралісти освоювали нові області життя, які раніше залишалися поза полем їхнього зору. Це стосується не лише біологічних сторін життя, спадковості, але й таких соціальних сфер, як життя міських низів, селян, долі солдата на війні тощо. Однак людина в концепції

японських натуралістів – насамперед біологічна особина, вона розглядається поза своїх соціальних відносин. У цьому натуралізм принципово різниться з реалізмом.

Критик Шімамура Хоґецу (島村抱月 1871 – 1918) в статті «Цінність натуралізму» (1908) зазначав, що якщо істина становить зміст натуралістичної літератури, то основою для визначення натуралістичного художнього методу має служити прагнення художника пояснити, розкрити суть цієї істини. Художник, зображаючи окреме явище і проникаючи в його сутність, піднімає питання про сенс людського життя у всій різноманітності його проявів, змушує читача замислитися над долею людства [278].

Критик Катаґамі Тенґен (片上伸譯 1884 – 1928) у роботі «Дослідження натуралізму» (1907) стверджував, що письменник – не сторонній спостерігач, він повинен давати свою оцінку зображуваним явищам [279].

Рьохо К. у статті «Тенденції соціалістичного реалізму в японській літературі» (1976) писав про те, що рух *шідзеншюґі* не протиставляється реалізму. Саме реалізм визначив головний зміст *шідзеншюґі* [130].

З романом Шімадзакі Тосона «Порушений заповіт» (1906) почалося ствердження реалізму як провідного методу в японській літературі. У своєму творі письменник піднімав гостру соціальну проблему дискримінації касти знедолених «*бураку*». Соціальна проблематика роману не послабила уваги автора до внутрішнього світу героя. Автор описав життя героїв як складне сплетіння доль діючих осіб, а характери героїв, на відміну від традиційного лінійного типу оповідання, взаємозалежні, вони утворюють єдине ціле.

Загалом, японська література початку XX ст. збагатилася творчістю цілого ряду талановитих письменників-реалістів. Серед них виділяється фігура Кунікіди Доппо. Прийшовши в літературу представником романтичного руху, Доппо згодом відмовився від «романтичної втечі в природу» і прагнув «заглянути в обличчя всесвіту», тому він звернувся до земних невдач своїх сучасників. Люди, зображені в його творах, нещасні, нерідко розповіді Доппо закінчуються

загибеллю героїв. Обравши героями людей з нижчих, забитих шарів суспільства, Доппо прагнув проникнути в їхні думки, почуття [130].

Доппо був основоположником реалістичного пейзажу в японській прозі. Його пейзажі – об'ємні, тоді як японці звикли до одномірності зображення природи, зображення її в стані вічного спокою. Доппо олюднював природу, наближав її до людини.

Не можна не згадати творчість ще одного корифея японського натуралізму Таями Катая. Свій творчий принцип він називав «неприкрашеним», або «оголеним», зображенням. Втіленням цього принципу стала повість «Постіль». «Постіль» – це оголена сповідь уже літнього чоловіка, який захоплений почуттями забороненої пристрасті до своєї юної учениці. Автор так описав задум своєї повісті: «Я хотів ухопити шматок людського життя зсередини й показати те, що вважалося дотепер «аморальним» і саме через це, все ще не стало предметом художнього зображення» [285].

Поезія також зазнала впливу руху «*шідзеншюгі*». Поети Вакаяма Бокусуй (1885 – 1928), Маеда Юґуре (1883 – 1951), Кубота Уцубо (1877 – 1967) звернулися до теми побуту звичайних людей, вони сатворювали танка мовою свого часу. Відмовившись від старої, метричної організації вірша, вони пропагували вільний вірш *джіюші* (自由詩, верлібр).

Поетичне відновлення торкнулося й хайку. Кавахіґаші Хекіґото (1873 – 1937) прагнув наповнювати традиційну поезію новим змістом – зображенням «рухливої природи» і «самосвідомості, що пробуджується в особистості» [131]. Так виникає «поезія хайку нової тенденції». Однак, так само, як і в прозі, поети-натуралісти постійно відходили від проблем життя, обертаючись у сфері сугубо інтимних переживань та побутової тематики. Їх мало цікавили реальні протиріччя сучасного суспільства, тому на початку XX ст. «поезія нової тенденції» вичерпала себе.

Відмова японського натуралізму від соціальних узагальнень, його трансформація в еґо-белетристику своєрідно відбивають тенденції суспільного розвитку Японії. Тому на початок XX ст. рух «*шідзеншюгі*», що знаменував

важливий етап розвитку художньої свідомості, почав зникати. Для подальшого прогресу японської літератури необхідним було як подолання, так і розвиток її традицій.

Дослідниця творчості Танідзакі Джюн'їчіро Кузьменко Ю., визначає, що наприкінці 1900-х рр. почав формуватися так званий антинатуралізм, або *ханшідзеншюгі* (反自然主義) [14, с. 322]. Причиною його виникнення вважався протест багатьох письменників і поетів проти надмірного апелювання натуралістів до огидних сторін дійсності, на знак чого проти творчості натуралістів виникла спілка неогуманістів «Біла береза» (白樺, *Шіракаба* 1910 – 1923). Члени спілки (Шіґа Наоя (志賀直哉 1883 – 1971), Арішіма Такео (有島武郎 1878 – 1923), Сатомі Тон (里見弴 1888 – 1983) та ін.) критикували метод натуралізму, виступаючи проти «голого» зображення справжнього життя.

Романтизм оформився в східних літературах (китайській, іранській, турецькій, арабській тощо) пізніше, ніж на Заході, причому не лише в результаті внутрішньої суспільно-літературної еволюції, але і під прямим впливом західної літератури.

Зміст романтизму, як відомо, різноманітний і суперечливий. Дослідник романтизму В. М. Жирмунський писав: «Романтичне мистецтво прагне до «цікавого», «індивідуального», «особливого», воно шукає «нових і сильних вражень», знаходиться у вічних пошуках невикористаного «матеріалу». Загального закону прекрасного воно не знає; від художника вимагає передусім «цікавої самобутності», оригінального викладу: існує «стільки індивідуальностей, скільки художників» [51, с. 19].

Романтичне світорозуміння прийшло до японських письменників із Заходу. Тому не дивно, що японський романтизм увібрав у себе особливості західного романтизму:

- підкреслену увагу до людської особистості, індивідуальності, внутрішнього світу людини;

- зображення виняткового характеру у виняткових обставинах, сильної, бунтарської особистості, непримиренної зі світом. Це людина не лише вільна духом, але ще й особлива і незвичайна. Найчастіше це одинак, якого не розуміє більшість інших людей;
- культ почуттів, природи і природного стану людини. Заперечення раціоналізму, культу розуму і впорядкованості;
- існування «двох світів»: світу ідеалу, мрії та світу дійсності. Між ними існує непоправна невідповідність;
- звернення до народних сюжетів, фольклору, зацікавленість в історичному минулому, пошуки історичної свідомості. Активний інтерес до національного. Підняття національної самосвідомості, націленість на самобутність;
- популярність розгорнутих описів екзотичної природи, бурхливих стихій, а також образи «природних» людей, не «зіпсованих» цивілізацією.

Як зазначає О. Долін у роботі «Японський романтизм та становлення нової поезії» (1978) теорія японського романтизму з'явилася не лише завдяки національній традиції, але і завдяки двом європейським філософсько-естетичним течіям – французькому позитивізму та класичному німецькому ідеалізму [48, с. 12]. Важливу роль у зародженні японського романтизму відіграли переклади Руссо та Верона, які виконав Накае Чьомін. Проте головним засновникиком японського романтизму вважають Морі Оґая. Він редагував журнал «Літературний світ» (文学界, *Бунґакукай*), навколо якого групувалися поети Шімадзакі Тосон (島崎藤村 1872 – 1943), Уеда Бін (上田敏 1874 – 1916), Кітамура Тококу та інші. Ще одним осередком романтизму вважають літературний журнал «Книгосховище» (文庫, *Бунко* 1895), у ньому публікувалися поети Кавай Суімей (河井醉茗 1874 – 1965) та Ірако Сеіхаку (伊良子清白 1877 – 1946).

У 1900 р., через два роки після того, як припинив своє існування «*Бунґакукай*», світ побачив новий журнал «Ранкова зірка» (明星, *Мьоджьо*) – новий осередок японських романтиків, навколо якого об'єдналися поети Йосано

Теккан (与謝野鉄幹 1873 – 1935), Йосано Акіко (与謝野晶子 1878 – 1942), Ішікава Токубоку (石川啄木 1886 – 1912) та ін. Вони також відкидали старі традиційні форми, виступаючи за «вірші, створені творчим «я» кожного з нас» [131].

У 1901 – 1906 рр. один за одним вийшли збірки п'ятивіршів Йосано Акіко, розпочинаючи зі збірки «Заплутане волосся» (みだれ髪, *Мідареґамі* 1901), яка і принесла славу своїй авторці. У ранніх збірках поетеса своєрідно висловила дух нової японської жінки – вона шукала знань, свіжих, нових почуттів, відкрито оголошувала про них, не ховалася за спиною коханого чоловіка, а підтримувала і вела його за собою. Йосано Акіко виступила представницею нового покоління, яке виросло і проявило свої таланти в 90-і рр. XIX ст. під впливом ідей західноєвропейських романтиків і закликів просвітителів епохи Мейджі до змін способу життя пореформної Японії.

Поети сприймали земний світ як «тлінний», «минущий», у якому людина – лише «порошина» [289]. Однак таке традиційно буддійське сприйняття світу не вело авторів до космічного песимізму, навпаки, вони оспівували активний початок життя, шукали стійкі цінності, красу в оточенні потворного, справедливість у морі брехні [289]. Проте після закриття журналу у 1908 р. романтики все частіше почали переходити від поезії до прози, вбачаючи в останній більші можливості для художнього відбиття «суму та хвилювань» часу.

Японські романтики в основному дотримувались канонів західноєвропейського романтизму: вони виступали проти застарілої моралі та пережитків минулого, порушували питання конфлікту особистості із суспільством, відкидали багатовікові феодальні забобони, оспівували повноту життя, її страждання та радощі. Їх творчості притаманна увага до внутрішнього світу людини, концепція особистості розглядається крізь призму протиставлення власного «Я» оточуючому світові. Романтики розглядали внутрішню конфліктність і суперечність людського «Я» у контексті почуттів. Замість натяку та приглушених почуттів, які процвітали у традиційній поетиці, романтики віддавали перевагу вираженню поетичних емоцій. Вони були переконаними у

тому, що романтизм з його ідеалом вільної особистості є тією новою формою мистецтва, що найбільше відповідає духу й потребам часу.

Як зазначає дослідник японської літератури Рьохо К. у статті «Японська література [на рубежі XIX та XX століть]», важливо мати на увазі й національні джерела японського романтизму, його специфічні особливості. Наприклад, Кітамура Тококу вбачав історичні передумови нового світорозуміння у літературі періоду *Ґенроку* (元禄, остання чверть XVII – перша чверть XVIII ст.), адже справжній поет має черпати натхнення у міській літературі, де вперше пролунав голос простого народу. Романтики захоплювались ідеалами «Руху за волю й народні права», учасниками якого були багато з них. Романтичний герой втілював у собі риси, характерні для молоді Японії епохи Мейджі. Розрив мрії з дійсністю – головний мотив творчості романтиків, який згодом торкнувся усієї новітньої японської літератури [131].

О.Долін визначає такі основні постулати японського романтизму:

1. Концепція зближення та синтезу Сходу і Заходу.

Японський романтизм відзначається синтезом західноєвропейських і власне японських художніх традицій, внаслідок чого його відмінними рисами вважаються відсутність яскраво вираженого індивідуалізму, суспільний пафос і концепція особливого взаємозв’язку природи та людини.

Синтез культур характерний для японських романтиків кінця XIX ст. тому, що Захід вони розглядали у контексті своєрідної екзотики, а також як джерело матеріального та духовного прогресу. Так само, як західні романтики знову відкрили для себе античність та Відродження, японські літератори-романтики звернулись до традиційної культури у пошуках нового, романтичного ідеалу. Відтак, їх творчість будувалась на двох китах – культурі Сходу (спадщина Китаю та японська національна традиція) та культурі Заходу.

2. Християнство – як символ переоцінки цінностей у всіх сферах життя.

Японським романтикам імпонувала новизна уявлень про внутрішній світ, етичний пафос, гуманізм, і сам романтичний образ Христа, емоційний накал, притамманий християнству. Поділ буття на сферу раціонального (матеріального)

та ірраціонального (ідеального) в романтизмі розглядає віру як найвищий прояв духовних сил, які є основою художньої творчості. У християнстві японські романтики віддавали перевагу протестантству, адже їм імпонували принципи чистоти та скромності порухів душі., які більше, на їхню думку, відповідали людині нового часу. Проте на початку XX ст. японська інтелігенція массово відійшла від християнства.

3. Кохання – як ідеал, що існує в матеріальному світі у вигляді вищої сили.

Романтики відкинули конфуціанську формулу жіночої покірності батьку, чоловіку, старшому сину. Жінка для них стала символом вищого духовного начала, ідеалом. Тобто тут японські романтики запозичили у західних колег культ Прекрасної пані.

4. Природа і людина.

Синтез культур, властивий художньому мисленню японських романтиків, своєрідно відбився на їх концепції природи. Митці висували на перший план саме людину як суб'єкт, непідвласний диктатурі природи. Говорячи про відношення до природи, романтики органічно вплітали в поетичну тканину прийоми й засоби художньої виразності, вироблені як поетами Заходу, так і національними класиками. Зрозуміло, що формальні елементи традиційної поетики змінювались, їм надавали нових функцій відповідно до поетичних завдань.

5. Мистецтво – художник – суспільство.

«Світова душа» німецького романтизму неабияк імпонувала японським романтикам своєю масштабністю. Проте, якщо європейське усвідомлення особистості є індивідуальним, то у традиційній японській конфуціансько-буддійсько-синтоїстській системі цінностей індивід не розглядається окремо від суспільства. Для японських романтиків свобода особистості менш за все асоціюється зі свободою від суспільства. Навпаки, вони трактують особистість як невід’ємну частину ієрархічної структури [48].

Отже, естетика японського романтизму виявляється передовсім у:

- тяжінні до екзотики (географічної, історичної тощо);

- своєрідній інтеграції різнорідних традицій, тобто поєднання двох стильових стихій (зокрема у плані типізації героїв та поглиблення психологізму);
- поклонінні християнству – як символу переоцінки цінностей;
- уособленні кохання як ідеалу;
- сприйнятті природи і місця людини у ній крізь призму національної традиції;
- невід'ємності художника і його творчості від суспільства;
- конфігурації персонажів (центральний персонаж зазвичай висунутий на авансцену подій і виступає збірним образом);
- спорідненості зображальних засобів (гра контрастами як спосіб загострення конфлікту між особою і зовнішнім світом, колористика, синтез традицій, принцип притягування-відштовхування);
- підкресленній увазі до людської особистості, до проблем внутрішнього «Я» людини;
- пристрасті до гротеску, мотивів двійництва й «розірваної» свідомості;
- використанні автобіографічних подій;
- поклонінні мистецтву тощо.

Висновки до першого розділу

Гармонійне злиття суб'єктивно-ліричного й об'єктивно-реалістичного начал – одна з найважливіших тенденцій розвитку нової японської літератури. У синтезі такого роду японські письменники вбачали шлях до створення справжніх художніх цінностей. Без перебільшення можна сказати, що майже на всіх японських письменників нового часу вплинула західна література. Якщо подивитися на розвиток літературної і загальнокультурної ситуації в Японії, стає зрозумілим, що XX ст. було принципово новим і надзвичайно важливим етапом для розвитку японської культури та літератури. Більш того, кінець XIX – початок XX ст. – час становлення та розвитку нових для Японії літературних напрямів – романтизму та натуралізму, які лише за декілька десятиліть завоювали міцні

позиції, подарувавши світові чудових письменників, які підняли нову японську літературу на світовий рівень.

1. Літературні стосунки Японії і Європи періоду Мейджі перейшли на рівень активного процесу взаємозбагачення: не лише японці прагнуть перекладати всі найкращі твори тогочасної європейської літератури, але й у Європі перекладають письменників нової Японії, наприклад Токутомі Рока, Нацуме Сосекі. У 1914 р. у Лондоні виходить книга Ноґучі Екеджіро – критичний огляд старої й нової поезії, оригінальних творів, у тому числі й романтичних віршів Шімадзакі Тосона.

2. Реформи 1868 р. в Японії відкрили простір для розвитку продуктивних сил і поставили перед японським суспільством нові завдання у всіх сферах життя – політиці, економіці, культурі. У літературному плані час після реформ Мейджі ознаменувався бурхливим просвітницьким рухом; широке поширення набула перекладна література; почала свою історію японська журналістика; зародився «політичний роман», який розширив сферу літератури, проте згодом зник з літературної арени.

3. Для літератури раннього періоду Мейджі характерна амбівалентна структура. З одного боку виступають письменники *ґесаку*, які все ще прихильно ставляться до старовини, колишніх жанрів. Вони свідомо невибагливо та обмежено вбачають перед собою лише одне завдання – потішати читача. З іншого боку спостерігається діаметрально протилежна тенденція: віра у європейську культуру, прихильність публіцистиці, політичним трактатам і зневага до літератури для масового читача.

4. З′являються нові суспільно-політичні товариства, які розділяються на два табори: одні підтримують повну європеїзацію країни; інші виступають за збереження традицій. Найбільш нетерпимим до традиційних засад був Токутомі Сохо (1863 – 1957). Він очолював суспільно-політичне та літературне «Товариство друзів народу» (*Мін'йюшя*). До представників другого табору можна віднести «Товариство державного вчення» (*Сейкьошя*), яке було утворене прихильниками визнання унікальності національної культури та охорони її від

безладного запозичення. Проте згодом погляди і перших і других починають сходитись на тому, що без традиційної культури неможливим буде побудувати дійсно сильну і незалежну державу. Два протидіючих табори схиляються до ідей націоналізму.

5. Повернувшись до Японії після стажування у Європі, Морі Оґай заснував літературну спілку «Співдружність веселих голосів» (*Шінсейшя*), а згодом почав випускати журнал «*Гребля*» (*Шіґарамі соші*). У «*Греблі*» друкувалися рецензії на книжкові новинки, полемічні статті з теорії віршування і драматургії, літературні дискусії, матеріали, в яких відстоювалися естетичні критерії романтизму. На сторінках часопису розгорнулася суперечка «про прихований ідеал» (*боцурісо ронсо*) між Морі Оґаєм та Цубоучі Шьойо з приводу подальшого розвитку японської літератури. Оґай вважав, що література зберігає право на фантазію, а Цубоучі Шьойо стверджував, що нереальне має залишатися у середньовічній літературі, у новому часі немає місця вигадкам.

6. У концепції японських натуралістів людина насамперед виступала біологічною особою, її розглядали поза соціальними стосунками. З'явилася проблема «зайвої» людини, з особливою гостротою почало відчуватися протиріччя між «батьками» і «дітьми», що спричинило за собою художнє втілення в жіночій тематиці. В літературі міцно вкоренилися соціальні мотиви; вперше знайшла своє художнє відображення проблема «касти недоторканних» – *буракумін* (部落民). З особливою силою зазвучала військова тематика. Хоча Морі Оґай і засуджував натуралістів за підміну літератури фактографією, вимагав від них не лише копіювання натури, а поглибленого зображення духовної сутності людини, він визнавав заслуги натуралістичної школи в наближенні літератури до життя. Японські натуралісти часто обирали за сюжетну основу своїх творів власні переживання, досвід, особисте життя. Ці твори згодом переросли в жанр «автобіографічної прози», або «еґо-роману» (*ватакуші шьосецу*) в японській літературі. Автори цього сповідального жанру прагнули максимально чесно і реалістично висвітлити внутрішнє життя героя і події його біографії. Для цього

жанру характерний детальний опис внутрішніх переживань протагоніста, сюжет оповідання розгортається навколо спогадів і роздумів оповідача.

7. Естетика японського романтизму виявляється передовсім у тяжінні до екзотики (географічної, історичної тощо); своєрідній інтеграції різнорідних традицій, тобто поєднання двох стильових стихій (зокрема у плані типізації героїв та поглиблення психологізму); поклонінні християнству – як символу переоцінки цінностей; уособленні кохання як ідеалу; сприйнятті природи і місця людини у ній крізь призму національної традиції; невід'ємності художника і його творчості від суспільства; конфігурації персонажів (центральний персонаж зазвичай висунутий на авансцену подій і виступає збірним образом); спорідненості зображальних засобів (гра контрастами як спосіб загострення конфлікту між особою і зовнішнім світом, колористика, синтез традицій, принцип притягування-відштовхування); підкресленній увазі до людської особистості, до проблем внутрішнього «Я» людини; пристрасті до гротеску, мотивів двійництва й «розірваної» свідомості; використанні автобіографічних подій; поклонінні мистецтву тощо.

Філософське підґрунтя романтичного періоду творчості Морі Оґая прийнято пов'язувати із впливом європейських романтиків та філософів, зокрема, Ф. Шиллера, Ф. Шеллінґа, Дж Байрона, Ед. Ґартмана та інших, у центрі уваги котрих концепція особистості розглядається не лише через людське «Я», а крізь призму протиставлення себе-індивідуальності навколишньому світові.

РОЗДІЛ ІІ
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ РОМАНТИЗМУ МОРІ ОҐАЯ

Проблема синтезу культур стала однієї з найважливіших у літературі Японії на зламі віків. Саме різнорідність естетичних представлень Заходу і Сходу сприяла взаємному притяжінню. Співіснування та взаємодія традиції та сучасності – проблема, яка займає чільне місце в творчості Морі Оґая. Герої його творів страждають від внутрішньоособистісних конфліктів, які розривають людину навпіл; від боротьби між почуттями та обов'язком, розуміння того, що неможливо об'єднати особисту свободу зі служінням надособистісним цінностям.

Морі Оґая вважають одним з засновників японського романтизму. Сутність романтизму письменника спирається на культ індивідуалізму, на підкреслену увагу до людської особистості, до проблем її внутрішнього «Я». Творчості письменника притаманні характерні для романтиків тяжіння до екзотики; конфігурація та типізація персонажів; гра контрастами та колористикою; пристрасть до іронії та гротеску; увага до внутрішнього світу людини тощо. Прозаїк розглядав внутрішню конфліктність і суперечність людського «Я» у контексті почуттів. Він був переконаним у тому, що романтизм з його ідеалом вільної особистості є тією новою формою мистецтва, що найбільше відповідає духу й потребам часу.

Морі Оґай шукав вирішення конфлікту між своїм внутрішнім світом і вихованням у конфуціанській традиції й досвідом, що він набув під час навчання у Європі. У Розділі ІІ розглядатиметься питання виникнення художньо-естетичного феномену творчості Морі Оґая через його концепцію свободи та поняття індивідуалізму у контексті взаємодії західної та східної культур.

2.1. Іронія, гротеск, ідеї свободи та індивідуалізму у творах сецесійного періоду творчості Морі Оґая

Важливим досвідом, який Морі Оґай отримав на Заході, було його ознайомлення з різними концепціями свободи, краси та мистецтва. Німецька філософія справила в ті роки чималий вплив на японських письменників, саме тому Морі Оґай міг сприйняти насамперед ті ідеї, які були близькими його власній традиції. Як зазначає дослідниця японської літератури Н.І. Чегодар, такі поняття, як краса, справедливість, добро почали трактуватися письменником крізь призму суб'єктивного сприйняття [151, с.3-17]. Морі Оґай дійшов висновку, що сприйняття фундаментальних концепцій, таких як свобода, індивідуальність, краса – найважливіша істина, яку Японія має запозичити у західної культури. Торкаючись питання взаємодії синтезу традицій, письменник не зміг оминути поняття «свій»-«чужий»-«інший», яке розглядає взаємопов'язані й взаємопроникні світи. Морі Оґай вважав, що Японія має засвоювати чужу культуру на всіх етапах свого розвитку, зберігаючи при цьому власні традиції та культуру з міркувань естетики.

У 1886 р. Морі Оґай опублікував дві статті в Мюнхенській «Загальній газеті» (*Allgemeine Zeitung*) у відповідь на критичну доповідь, що була представлена німецьким геологом Е. Науманом, на тему «Земля і люди японських островів» (*Land und Leute der japanishen Inselkette,* 1886). У першій з двох статей, «Правда про Японію» (*Die Wahrheit über Japan*, 1886), Морі Оґай заперечував твердження Наумана про те, що Японія у цей момент послаблена процесом нав'язаного їй запозичення західного розвитку, який просто накладається на японські культурні традиції та принципово не підходить для її потреб. Морі Оґай цитує питання Наумана: «Чи може абсолютне прийняття європейської культури послабити японську, і, надалі, привести до знищення народу?» [192, с. 192]. І сам відповідає: «Що це за «європейська культура», яка у разі її прийняття, несе в собі небезпеку знищення людей? Хіба справжня європейська культура не полягає у визнанні свободи та краси в повному розумінні цих слів? Хіба таке визнання

здатне знищити?» [192, с. 192]. У той час як традиційні форми можуть бути збережені з міркувань естетики, Японії не завадило б уважно вивчити універсальний характер деяких істин, заснованих у ході довгої та успішної історії Заходу. Морі Оґай переконався у тому, що деякі фундаментальні уявлення в західній традиції (наприклад свобода і краса) були основними для всього процесу сучасного розвитку і, поки японці не навчаться розуміти ці філософські коріння західного прогресу, «немає сенсу щось запозичувати» [192, с. 194].

Однак, коли Морі Оґай повернувся до Японії, то зрозумів, що його західне «визнання свободи» у філософських інтерпретаціях «індивідуалізму» і «універсалізму» не відповідає японським реаліям.

Д. Кін зазначав, що значний прорив у свідомості японців справила перемога у російсько-японській війні [182, с. 24]. У піднесеній післявоєнній атмосфері індивідуалізм як тип світогляду набув широкого визнання, що допомогло утвердити натуралізм як провідний напрям у літературі Японії 1900-х рр. Індивідуалізм як ідея значно вплинув на розвиток японського натуралізму, утворюючи безмежну прірву між традиційною та сучасною літературами, а також проголошуючи силу плоті та сенсуального світосприйняття.

У статті «Роздуми про систему *кана*» (仮名図解意見 *Канадзукай ікен*), опублікованій у червні 1909 р., Морі Оґай розглядав питання перегляду та використання японської системи письма *кана*. Стаття була представлена, як тези його виступу в Міністерстві освіти, з метою обговорення можливості перегляду системи правопису. Він стверджував, що перегляд системи *кана* повинен базуватися на основі її загального використання.

Морі Оґай вважав, що мова змінюється, і неприпустимо залишати систему правопису без змін. Такий підхід до проблем правопису не може залишитись без уваги. «Зміни особливо помітні у розмовній мові. Літературна ж мова змінюється під впливом змін у суспільстві з досвідом, який набуває суспільство або народ. Тому після того, як мова стає літературною, не дивно, що й здатність виражати поняття вдосконалюється. Коли мова стає літературною, вона стає досконалою. Такий же підхід вірний і для системи *кана*, а вона є основою літературної мови»

[цит. за 180, с. 384]. Він вважав, що правила правопису повинні бути результатом свідомої та грамотної роботи.

Контраргументом на такі випади з боку Морі Оґая були слова міністра освіти про те, що він не має повноважень змінити писемність таким чином, аби орієнтувати її на більшість населення країни. Морі Оґай відповів, що це прямий обов'язок міністра освіти. «Якщо наша національна система правопису *кана* не використовується більшістю людей, це, я вважаю, викликано неправильним управлінням нашої системи освіти. Система *кана* була створена багато років тому, і тоді уряд зміг забезпечити дотримання її використання широкою громадськістю. Таким же чином нинішній міністр освіти міг би змінити систему *кана* для громадськості. Тільки так було б правильно використовувати свою владу» [цит. за 180, с. 385].

Морі Оґай погоджувався з тим, що зміни у писемній мові повинні здійснюватися, але вони мають бути засновані на традиціях, і вирішення цього питання входить у повноваження вчених і чиновників. Тільки ця еліта суспільства зможе побачити «ожину, яка виросла на дорозі» [цит. за 180, с. 385].

Така щира позиція Морі Оґая стала для нього серйозним випробуванням вже через два місяці після того, як було опубліковано його промову у Міністерстві освіти. Повість Морі Оґая під латинською назвою «Віта сексуаліс» вийшла в літературному журналі «Субару» 1 липня 1909 р., а 28 липня офіційна цензура заборонила розповсюдження та продаж цього номеру. Повість спрямована проти натуралістів, які приділяли багато уваги сексу і зображували людину рабом інстинктів. Протагоніст повісті – професор західної і східної філософії Канаї Шідзука, який дивується тому, що майже вся сучасна література присвячена сексу. Герой не вбачає у цьому головну задачу літератури. На його думку така література не відповідала правильному вихованню молоді, тому він вирішив по-своєму описати «сексуальне становлення» молодого хлопця. Так він мотивує тему власних мемуарів.

У 1910 р. був спровокований так званий інцидент Котоку, або «справа про образу трону». Діяльність політичного діяча та журналіста Котоку Шюсуя (幸徳秋水 1871 – 1911) та його послідовників уряд назвав терористичною, соціалістів представили в пресі як організацію, що ставить за мету повалення існуючого політичного ладу і замах на життя імператора. На закритому судовому засіданні по «справі» соціалістів Котоку Шюсуя та його 11 товаришів засудили до смертної кари.

Між 1909 і 1912 рр. Морі Оґай почав відкрито ставити під сумнів принципи і політику уряду. Немає сумнівів у тому, що стимулом для критичних творів письменника цього періоду була не просто відповідь на сучасні події. Це був результат навчання в Німеччині, яке мало важливе значення для формування літературних поглядів Морі Оґая. З часу його повернення до Японії і до смерті у 1922 році митець шукав вирішення конфлікту між своїм внутрішнім світом і вихованням у конфуціанській традиції й досвідом, що він набув під час навчання у Європі.

Сецесійний період творчості письменника представлений винятково прозовими творами. Про позиції митця щодо тогочасної політики можна простежити за творами, які він написав у той період. Морі Оґай надавав перевагу короткій прозі (есе, памфлетам, етюдам та оповіданням), а також середній, що представлена повістями.

У творах цього періоду письменник піднімає численні запитання: Де допустимі межі влади, де межі її втручання в свободу і переконання людини? На якій підставі забороняються твори літератури? Така спрямованість перехідного періоду творчості письменника, яка виражається у зауваженнях тогочасній політиці уряду простежується через ідейно-емоційний контекст романтичного доробку Морі Оґая, коли в умовах політичної цензури для утвердження своїх ідей, викриття суспільних явищ та процесів письменник використовує алегорії, метафори, персоніфікацію, епітети, що ми і спробуємо довести на прикладі вибірково відібраних творів, а саме: оповідань «Чаша» (1910), «У процесі

реконструкції» (1910), «Нехай так» (1912), «Альтанка з гліциній» (1912); памфлету «Вежа мовчання» (1910); повістей «Юнак» (1910), «Гра» (1910), «Фасції» (1910).

Своє розуміння свободи письменник проілюстрував за допомогою колористики, яка органічно входить в ідейно-емоційний контекст романтичного доробку Морі Оґая. Алегоричне оповідання **«Чаша» (杯*, Хаї,* 1910)** побудована на колірних відповідностях і протиставленнях. Твір наповнений епітетами, порівняннями. Біля гірського джерела зібралися сім юних дів. Все у них однакове: білі кімоно з синім візерунком, чорне волосся, перев'язане червоними стрічками, срібні чаші в руках. Восьма діва, не схожа на інших – це «дитя Заходу» [105, с. 312]. У неї золотисте волосся, перехоплене чорною стрічкою. Вона вбрана у сіре європейське плаття з чорною мережкою. Має блакитні, немов волошки, очі. У прозорих пальцях красуня тримає чашу «кольору лави, народженої вогнем». Рум'яні дівчата насміхаються над її «незавидною чашею», пропонують ковтнути зі своїх срібних. Але блакитноока діва непохитна: «Моя чаша невелика, але вона моя» [105, с. 313]. Нічого не зрозумівши, сім дів йдуть геть. Необхідно відзначити символічність фрази, яку промовила восьма діва французькою мовою – «Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre» [105, с. 313]. Ці слова Морі Оґай використав не випадково. Вони запозичені у французького поета-романтика Альфреда де Мюссе (*Alfred de Musset,* 1810 – 1857) і мають таке значення: можливо, мій талант невеликий, проте я нічого ні у кого не запозичую [105, с. 314].

Сенс колірних контрастів прояснюється в загальному контексті літературних симпатій і антипатій письменника, який постійно полемізував з натуралістами. Сім юних дів уособлюють натуралізм – однаковий одяг, зовнішній вигляд. Навіть напис на чашах – «Жива натура» - прямий натяк на натуралізм, що панував у країні на той час. Восьма діва відрізняється колористичною семіотикою, екзотичністю. Красуня виступає символом індивідуалізму і романтизму. Автор протиставляє загальній поетиці норм і правил натуралізму індивідуальну поетику

романтизму, закони якої встановлювали не загальноприйняті норми і смаки, а сам митець – його особисті уподобання і смаки.

Оповідання **«У процесі реконструкції» (普請中*, Фушінчю, 1910*)** написано з відвертою іронією на культурно-історичну ситуацію, яка склалася у Японії на початку XX ст. Як зазначає Г. Іванова, автор висміює «неприховане наслідування зовнішнім сторонам європейської культури японським суспільством» [105, с. 508]. Письменник порушує питання кризи культурної самосвідомості у період стрімких соціокультурних змін у Японії на зламі віків.

Дія відбувається у токійському ресторані, який має символічну назву «Європа-палас». Ресторан реконструюють вдень, проте після п'ятої години він приймає відвідувачів. Поспішна модернізація цього закладу має жалюгідний вигляд –ресторан вже втратив національний вигляд та колорит, а європейський лоск ще не здобув. Дивно виглядає поєднання масивних меблів та несправжніх європейських репродукцій разом з стародавніми каліграфічними написами, зображеннями квітучої сливи з солов'ями, портретом героя зі старовинної японської казки Урашіма-таро.

Поведінка обслуговуючого персоналу також не характерна для японців – офіціанти у традиційних японських закладах йдуть за відвідувачами, а у «Європі-палас» – перед ними. Непотрібно знімати туфлі перед входом у приміщення на європейський манер, хоча перед тим, як зайти у традиційний японський будинок потрібно обов'язково зкинути взуття.

Герой повісті чиновник Ватанабе говорить про те, що не лише ресторан знаходиться у процесі реконструкції, але і вся Японія, що сліпо наслідує європейській культурі зараз.

Визначити жанр твору **«Вежа мовчання» (沈黙の塔 *Чіммоку-но чо,* 1910)** важко, найбільш точним видається термін «памфлет» – у стилі написання поєднані алегорія, іронія, гротеск. «Вежа мовчання» – твір поліфонічний. Це водночас і соціально-психологічний твір, і утопія, і естетичний, філософсько-політичний трактат. У ньому осмислено тему свободи та мистецтва.

Письменник намагався зобразити всю глибину соціально-психологічних явищ сучасного йому суспільства, допомогти героям розібратися в собі, осмислити навколишню дійсність. У творі описано вигадане плем'я «парсі», члени якого з легкістю вбивають своїх співгромадян, які захопилися читанням «небезпечних європейських книг». Трупи вбитих відносять на «вежу мовчання». Памфлет висловлював очевидний протест проти «полювання за небезпечними думками». Кращі твори світової літератури в очах людей племені «парсі», писав Морі Оґай, виглядають небезпечними. З «Війни і миру» Толстого можна зрозуміти, що сіль землі становлять не генерали, а прості солдати. Гауптман у «Ткачах» зобразив робітників, які штурмують будинок фабриканта. «Портрет Доріана Ґрея» – «справжній підручник таємного злодійства» тощо. «Все це дуже, дуже небезпечно». Звідси й гасло: «Вбивайте тих, хто читає небезпечні європейські книги!» [198].

Провідною ідеєю повісті **«Гра» (あそび, *Асобі,* 1910)** Морі Оґай обрав теорію гри Ф. Шиллера. Як відомо, гра за Шиллером передбачає звільнення від потреб реальності, фізичного та морального примусу, від гніту власних потреб; вона є вільною діяльністю душевних сил людини. Звільняючись від тиску обставин та інтересів, від «природи», людина вступає в царство гри як естетичної видимості. Це і є її входження в культуру. Теорія культури вибудовується Шиллером за моделлю мистецтва, зрозумілого як гра.

Повість сповнена суперечок на ідейні теми. Помістити всі ці міркування у художній текст було досить складно, тому твір здається занадто надуманим і сирим.

Мотив гри яскраво продемонстрований на прикладі твору. У повісті чиновник Кімура є прототипом самого Морі Оґая. Все, чим йому доводиться займатися у житті – робота, родина, – Кімура сприймає як гру. Гра допомагає йому проявити свою істинну натуру та реалізувати приховані бажання. Конфлікт між потребою вільного самовираження і «боргом», між художником і чиновником – центральний конфлікт усієї творчості письменника – отримав своєрідне переломлення в цьому оповіданні.

Морі Оґай з гіркотою засуджував поверхневе зовнішнє сприйняття японцями європейської культури. У повісті **«Юнак» (青年 *Сейнен,* 1910)** очима молодого провінціала, що приїхав у столицю, письменник жваво змальовував тодішніх інтелігентів, що, обговорюючи проблему особистості, поняття індивідуалізму, тільки хизувалися іменами Руссо, Ібсена та інших. У суперечках про майбутнє японської культури Морі Оґай не підтримував ні японців, ні західників. Японія, вважав він, повинна «стояти на обох ногах»: Захід і Схід, матеріальне і духовне – все має бути в ній збалансованим.

Основний акцент у повісті Морі Оґай ставив на суперечливому розумінні японського суспільства питань свободи та індивідуалізму. Осмислюючи основні літературні та філософські принципи, обговорювані в інтелектуальних колах Японії з 1907 р., в тому числі спірні питання натуралізму, письменник спирався на «вільну закономірність» І. Канта – естетичної діяльності, яка є новим виміром романтичного розуміння свободи. Тобто, творчість необхідно сприймати не як наслідування сталим канонам і встановленим нормам, а як самовираз художника, який є осередком універсальності і цілісності розвитку.

Головний персонаж повісті – молодий провінціал, який приїздить в Токіо з наміром побудувати літературну кар'єру. Коїдзумі Джюн'ічі – єдиний син заможних батьків, у рідному містечку він закінчив коледж, вивчав французьку мову. Рекомендаційний лист до відомого письменника Оіші Рока відчиняє двері в настільки привабливі для героя сфери великого міста. Він «обертається» у столичному суспільстві, буває в гостях у відомих городян, на виставках, в театрах, зустрічається з поетами, акторами, студентами. Всюди ведуться нескінченні розмови і суперечки, з яких стає ясно, чим жила Японія на початку століття і яким шляхом їй слід рухатися надалі.

Цікавість до європейської культури домінує над усім, говорять про Руссо, Монтеск'є, Флобера, Мопассана, Золя. Сперечаються також про твори Ніцше, його надлюдину, про дві засади у мистецтві – аполлонівску та діонісійську. Обговорюється модна тоді книга Отто Вейнінґера (*Otto Weininger* 1880 — 1903) «Стать і характер» (*Geschlecht und Charakter* 1902).

Цілі сторінки повісті присвячені Ібсену. Джюн'ічі присутній на прем'єрі вистави «Йун Габріель Боркман» (*John Gabriel Borkman* 1896) у театрі Юракудза, слухає лекцію про творчість норвезького драматурга в молодіжному клубі під біблійною назвою «Іуда Іскаріот».

У своїй повісті Морі Оґай ретельно описує основні літературні та філософські принципи, в тому числі теми натуралізму. Персонаж повісті міркує про вплив натуралізму на літературу Японії: «Натуралізм базується на реальних і справжніх матеріалах, він володіє детально окресленими рамками кожної частини твору, переповнений багатою і чутливою мовою, і це дійсно є здобутком натуралізму. Однак, письменники-натуралісти повинні спробувати поставити більш чіткий акцент на духовні цінності людини. Дива не обов'язково пояснювати з точки зору сенсуалізму. <...> Людина складається з двох частин: тіла і душі, які делікатно зливаються в одне ціле, досить тісно притулившись одне до одного. І якщо це можливо, роман повинен описувати людину з цих двох аспектів. Письменники зобов'язані навчитися звертатися до читачів крізь призму реакцій, боротьби і гармонії цих двох частин. Коротше кажучи, бажано, щоб письменник, який рухається по шляху Золя, спробував також будувати ще один шлях високо в повітрі, так званий шлях, паралельний Золя <...> Ми повинні створити ще й духовний натуралізм. Усвідомте це, і тоді з'явиться ще одна слава, ще одна досконалість, ще одна влада» [319].

Створення самої повісті свідчить про віру Морі Оґая в свободу обговорення і публікації для інтелігенції Японії. Ця прихильність підтверджується тим фактом, що в повісті письменника наводяться сильні аргументи на користь позиції, заснованої на житті й творчості Генріха Ібсена (1828 – 1906). Морі Оґай захоплювався Ібсеном і погоджувався з заявою драматурга з приводу естетики: «Те, що ми, невтаємничені, не маємо достатньо знань, я думаю, певною мірою компенсується тим, що ми називаємо інтуїцією або інстинктом» [цит. за 180, с. 393]. Морі Оґай безумовно не згоден з таким європейським визначенням індивідуалістичної свободи і незалежності. Ібсен підтримував ідею про те, що звільнення свідомості і придбання через неї свободи є вищим станом людини, до

якого слід прагнути. Він вважав, що це може бути досягнуто лише через революцію і анархізм.

Драматургія Ібсена , філософія Ніцше – все це увійшло в моду у зв'язку з тим , що для японської інтелігенції 1900-х років нагальною стала проблема становлення особистості, індивідуалізму (*коджіншюгі*). Суперечки на ці теми, повні сумбуру, письменник і відобразив у повісті. Джюн'ічі захоплювався героями Ібсена, пастор Бранд (Brand) з одноїменної п'єси (1865) імпонує йому жагою духовної свободи. Фусекі (інший персонаж повісті «Юнак») по-своєму тлумачить два аспекти ібсенівського індивідуалізму: «Для чого закликав Ібсен рвати пута звичаїв? Зрозуміло, не для того, щоб змішатися з брудом, але заради здобуття свободи <...> Його Бранд прагнув до ідеалу. Заради ідеалу він без жалю залишив дружину, дитину, довів до загибелі і себе <...> Ідеал Бранда – все або нічого – є породженням його натури, еманацією його волі, його добровільним шляхом. Його особиста Етика полягала в тому, щоб насамперед поважати самого себе, вона відповідала і його релігії. Складалося єдине, цілісне поняття особистої незалежності» [цит. за 53, с. 71-72].

Морі Оґай відобразив і плутанину в сприйнятті європейської культури, і нездатність зрозуміти її у повному масштабі. «Спочатку, – пише він, – Ібсен був маленьким норвезьким Ібсеном, поки завдяки своїм соціальним драмам не став великим європейським Ібсеном. Потрапивши до Японії, він знову, однак, став маленьким. На японському ґрунті все стає маленьким. І Толстой став маленьким. І Ніцше став маленьким. Згадую слова Ніцше: земна куля в ту пору стала крихітною, останні люди зробили все суще на ній крихітним. Вони метушливо пританцьовували. Останні люди говорили: «Ми щасливі», – і при цьому підморгували. Ось і японці імпортують різні «їзми»; бавляться ними і при цьому підморгують. Все, що потрапляє в їх руки, стає маленьким, іграшковим, тільки тому вони не бояться навіть того, що по суті є страшним» [цит. за 180, с. 395].

Різнорідні віяння хвилювали японське юнацтво початку століття. Молодь не встигала усвідомлювати та приймати усе нове. Виникав конфлікт між поняттями індивідуалізму і свободи, індивідуалізму та рівності. Морі Оґай міркував: якщо

кожен зобов'язаний ставити себе врівень з іншими, свободи вже не вийде, а без свободи немає розвитку особистості. І тому оголошував помилкою саму ідею рівності. У Ібсена його захоплювала могутність творчого інстинкту, заклики до інтелектуальної незалежності, Ніцше приваблював своїми спробами струснути застарілу культуру, розбудити в особистості зухвалість самоствердження.

Індивідуалізм – це породження Європи, і герої повісті «Юнак» сумніваються, чи прищепиться він в Японії. Один з молодих інтелігентів – Омура, пропонує формулу «індивідуаліст-альтруїст», зтверджуючи, що в японських умовах індивідуалізм повинен поєднуватися з традиціями лояльності і самопожертви. На думку Омури, індивідуалізм-альтруїзм забезпечує людині самозахист і в той же час дозволяє «залишатися лояльним і шанобливим до батьків», дає можливість втручатися в навколишній світ. Розуміючи індивідуалізм не як прояв власної особистості, а як замикання на ній, Омура несхвально порівнює його з втечею від дійсності буддійських чи християнських самітників, його ідеал – це мужня людина, яка залишається в гущі подій і відстоює свої принципи, долаючи опір середовища [цит. за 53, с. 72-73].

Спочатку юнак Джюн'ічі нагадує «курча, яке щойно вилупилося з яйця», він довірливий і повний ентузіазму. Але через деякий час, звикнувши до столичного життя, він починає помічати у представників «духовної еліти» банальність суджень і ситий егоїзм. Слава письменника Оіші Рока, в якому він сподівався знайти духовну підтримку, виявляється роздутою, а сам письменник – людиною пихатою і недалекою. Все частіше в щоденниках Джюн'ічі звучать сумніви щодо правильності обраного Японією, і ним самим, шляху: «Чи розуміємо ми, японці, сенс життя? Як тільки ми вступаємо в початкову школу, то відразу починаємо прагнути скоріше взагалі покінчити зі вченням, сподіваємося: сьогодення чекає попереду. Розлучимося зі школою, влаштуємось на службу, але і тут хочемо звільнитися якнайшвидше, вважаючи, що ось-ось почнеться теперішнє. Але потім нічого немає. Сьогоднішній день – ось лінія поділу між минулим та майбутнім; якщо немає життя сьогодні, то його не буде ніколи» [цит. за 53, с. 73].

Юнак шукає повноти буття у коханні, але і тут його підстерігають розчарування. О-Юкі, дочка керівника банку, приваблює його своєю красою, але йому з цією панянкою нудно, зовсім нема про що поговорити. На його шляху з'являється Рейко – емансипована пані початку епохи Мейджі, вдова професора французької літератури. Їхній роман болісний не лише через значну різницю у віці. Досвідчена, світська Рейко не сприймає його серйозно, та й взагалі не здатна на глибоке почуття, на довершення всього Джюн'ічі переконується в її невірності.

Страждання впливає на нього сприятливо. Нарешті він відчув себе здатним не лише сліпо користуватись здобутками культури, але щось створити самому. У перший ранок Нового року він з новими надіями сідає за письмовий стіл і відчуває в собі зміну: раніше його займало те, що відбувається сьогодні, хотілося зобразити оточуючих людей, тепер же потягнуло до старовини, він хоче записати переказ, почутий ще в дитинстві від бабусі [цит. за 53, с. 73-74].

Джюн'ічі, провінціал, що приїхав до столиці з честолюбними планами, трохи нагадує героїв Стендаля та Бальзака. Прикладом творчого подвигу для нього стає італійський художник Джованні Сегантіні (Giovanni Segantini 1858 – 1899), який писав альпійські пейзажі. Безнадійно хворий на туберкульоз, майстер стояв біля мольберту до останньої миті свого життя: «Для чого потрібна свобода? – розмірковує він. – Для того, щоб писати, порівнювати, бачити, творити, як творив усе суще господь Бог» [цит. за 53, с. 74].

Тому у Морі Оґая в даному випадку тема становлення молодої людини трактується оптимістично, Джюн'ічі проходить через моральні муки, але все-таки знаходить себе у творчості.

Морі Оґай використовує символ фасцій у однойменній повісті **«Фасції» (ファスチエス, *Фасучіесу,* 1910)** як атрибут володарювання творчості над владою, розуму над невіглаством, свободи над цензурою.

Фасції (також: фаски, фасції, лікторські пучки; лат. fasces) – атрибут влади царів Стародавнього Риму, ними наділялися охоронці сановників – «ліктори», а в епоху республіки – вищих чиновників (магістратів). Фасції представляли собою перетягнуті червоним шнуром або зв'язані ременями пучки в'язових або березових

прутів. Символізували право магістрату добиватися виконання своїх рішень силою. Згодом лікторські фасції стали символізувати державну і національну єдність, а також сприймалися як символ захисту державності.

На сюжетно-композиційному рівні повість представлена у формі двох діалогів. Перший діалог відбувається між цензором і журналістом, який намагається з'ясувати, на якій підставі цензура виносить свої вироки. Вустами цензора письменник порушує проблему свободи слова в Японії та іронічно зауважує, що вилучається лише безумовно «шкідливі для суспільства книги» [304], тобто ті, що не відповідають політиці уряду.

Учасники другого діалогу – той же цензор і письменник. Морі Оґай поперемінно «стає на місце» кожного з персонажів, намагається бути об'єктивним. Він майже готовий погодитися з необхідністю цензурних помарок. Автор іронічно зауважує, що влада «відповідальна за моральність народу!» [304].

В кінці розповіді з'являється фігура з фасціями, вона потрясає цією ознакою влади і докоряє письменнику за брак мужності. У світлі такого фіналу попередні розмови виглядають безглуздими, марно шукати резон там, де його немає, адже хто має у руках символ влади, за тим і правда.

Проте письменник сподівається, що згодом волелюбна натура художника переможе у цьому питанні, тому він зауважує, що тиск на свободу творчості неприйнятний, так само як і тиск на свободу науки: «Якщо науці заважають розвиватися, де б і коли б це не відбувалося, вона вмирає» [304].

Якщо у «Фасціях» поставлена проблема конфронтації літератури і політики, то в оповіданні **«Нехай так» (かのように *Канойоні* 1912)** з політикою стикається наука.

Через персонажа оповідання молодого вченого-історика Ґоджьо Хідемаро, автор піднімає проблему вітчизняної історії. Хідемаро, подібно до самого Морі Оґая, закінчив школу й Імперський університет в Токіо та продовжував навчання у Німеччині. Для нього очевидно, що офіційна версія походження японської держави фальшива, що за історію видають міфи. Вчений хоче написати справді наукову історію своєї країни – без міфічного божественного походження. Однак

повалення усталених канонів не влаштовує оточуючих, і в першу чергу його власного батька. Коли син захоплювався німецьким кайзером за те, що той «не заважає вченим займатися своєю справою», в його словах чувся натяк на складне становище японських науковців. Батько і сам не переконаний в істинності таких понять, як «духи предків», «божественність імператора» та інше, але спростовувати їх вважає неприпустимим.

Хідемаро намагається довести, що об'єктивне висвітлення історії не принесе шкоди: «Чим же мої роздуми небезпечні?.. Адже вже неможливо повернути світ назад; до тих часів, коли люди вірили в небесне царство або в те, що Земля нерухома, а Сонце обертається навколо неї» [304]. Проте потім він зрозумів, що ніхто всерйоз і не вірить в офіційну історію, просто дотримуються «правил гри».

Між Хідемаро і його батьком пролягла широка прірва. Автор таким чином підняв проблему непорозуміння між поколіннями. Під тиском обставин Хідемаро приходить до компромісу з власною совістю і визначає це словами «нехай так». Хідемаро розмірковує про складність такого поняття, як «факт». У людській свідомості, думає він, факти неминуче перетворюються. Навіть математика, найточніша з наук, побудована на допущенні уявних, величин – точка, лінія... У таких же хитких сферах, як мораль, моральність, історія, без допусків і зовсім не обійтися. Нехай легенди вважаються реальною історією, тоді не виникають конфлікти між особистістю й суспільством, між наукою і політикою – «нехай так» [304]. Таким чином Морі Оґай, по суті, заявив, що не поділяє офіційної історичної концепції, а лише свідомо її допускає.

Той самий герой – вчений Ґоджьо Хідемаро виступає в оповіданні **«Альтанка з гліциній» (藤棚 *Фуджідана* 1912)**, де піднімає питання про невідповідність між ідеалом і дійсністю.

Дія відбувається під час аристократичного прийому. Хідемаро сприймає присутніх гостей як «кольорові плями на полотнах модних нині художників-футуристів». На чоловіках – чорні фраки, у дамських туалетах переважають блакитні тони, все обрамлює фіолетовий серпанок квітучих гліциній. Пишність вишуканих фарб контрастує з важким душевним станом Хідемаро. Він

повернувся на батьківщину повний райдужних задумів, але натрапив на стіну нерозуміння. Серед «стовпів суспільства» Хідемаро відчуває себе глибоко самотнім.

Колірні контрасти, що уособлюють суперечливе розуміння питань свободи, відіграють істотну роль у повісті. Гостра алегорична проблематика, прагнення до психологічної насиченості образів – усе це свідчить про безперечні новаторські здобутки, сміливість творчого пошуку, багатство художньої уяви Морі Оґая. Філософія автора присутня в усіх структурних елементах, у поетиці твору, деталях стилю та в описах персонажів.

Отже, перехідний період творчості Морі Оґая припав на час, коли серед літературної еліти доби Мейджі були ті, хто сумнівався в авторитеті власної літератури. Одні, відкривши для себе європейську культуру, засуджували японський уряд за викривлену вестернізацію, далеку від справжнього Заходу. Інші – писали під впливом західної літератури, ледь не копіюючи твори європейських письменників.

У квітні 1912 р. Морі Оґай написав коротеньке есе, в якому висловив точку зору щодо протистояння між своїм традиційним японським вихованням та новими ідеями, з якими він ознайомився під час навчання в Європі. Це есе, яке має назву «Вчитель Теїкен» (ていけん先生 *Теїкен сенсей*), прославляє публіциста ранніх років епохи Мейджі, який проповідував важливість і взаємодію ідей Заходу та Сходу.

Дослідниця Морі Оґая Хелен Хопер у своїй статті «Відповідь Морі Оґая на пригнічення інтелектуальної свободи» (1974), зазначала:

«Нова Японія є країною, в якій східна та західна культури тісно переплітаються. Деякі вчені заглиблюються у вивчення східної, а деякі – західної культури, не враховуючи при цьому взаємозв'язок між ними. Така точка зору є упередженою. Сучасна епоха потребує вчених, які визнають взаємозв’язок східної та західної культур, вчених, що «стоять на обох ногах» [180, с. 382].

Отже, можна говорити про те, що дослідниця вважала Морі Оґая саме таким вченим. Баланс між Сходом і Заходом став ключем до його розуміння конфліктів

інтелігенції з урядом Мейджі. Есе і повісті Морі Оґая, його вибір творів для перекладів, літературно-критичні статті часів інциденту Котоку – «справи про образу трону» – відображають репресивні дії влади. Це і змусило його виступити проти офіційної політики уряду на користь інтелектуальної свободи. Історик літератури Като Шюїчі (加藤周一 1919 – 2008) відносить Морі Оґая до так званої групи «Творців від культурної конфронтації», члени якої намагалися подолати конфронтацію двох культур і перетворити її на творчу силу.

Загалом, творчість Морі Оґая 1909-1912 рр. характеризується пильною увагою до внутрішнього світу людини, а також торкається проблеми кризи культурної самосвідомості у період стрімких соціокультурних пертурбацій. У цілком реалістичних сценах з повсякденного життя письменник часто використовує елемент таємничості. Навіть коли Морі Оґай описував повсякденну дійсність, він уміло виписував красу побуту простих городян, деталізував поетичні сторони в буденних подіях.

У 1894 р., коли почалася війна з Китаєм, Морі Оґая призвали на фронт: він побував в Маньчжурії, Кореї, Тайвані. Після повернення з Тайваню Морі Оґай очолив Військово-медичну академію. Однак незабаром вийшов наказ про переведення його в глуху провінцію. Це сталося через те, що Морі Оґай виступив з критикою керівників Військово-медичного відомства на першому всеяпонскому з'їзді медиків.

Відкритий протест проти політики уряду спричинив те, що письменнику довелося виїхати на територію острова Кюшю, де його призначили начальником медичної частини в місті Кокура в префектурі Фукуока. Він опинився далеко від друзів і близьких. Настав творчий застій. Письменник говорив про себе в той час: «Оґай помер». Наприкінці 90-х він майже нічого не друкував.

Перебування в містечку Кокура сам він розцінював не інакше як заслання. Відірваність від звичного способу столичного життя, а також внутрішня роздвоєність загнали його у творчу кризу. На острові Кюшю він майже нічого не

написав, займався головним чином перекладом німецьких та скандинавських авторів.

2.2. Традиційна японська естетика у творах пізнього періоду творчості Морі Оґая

У 1912 р. письменник почав працювати у жанрі історичних повістей, які стали вершиною його літературної діяльності і представляють енциклопедію самурайського побуту. У цих творах письменник звернувся до художнього дослідження життя військово-феодального дворянства та самураїв, з яких походив сам. Схильність до історичної ретроспекції, звернення до національної духовної спадщини – все це характерно для пізнього періоду творчості Морі Оґая. Письменник зобразив у своїх творах цілу галерею середньовічних персонажів – від князів, самураїв, ченців до гейш. Проте це не просто інтерес до екзотичних звичаїв. Морі Оґай, що зжився з ідеєю самоцінності людської особистості, не міг не зіставити нове світорозуміння з кодексом самурайської честі (*бушідо*).

Самурайство практично не має аналогів у світовій історії, європейське дворянство нагадує його дуже віддалено. Внутрішня структура самурайства відрізнялася своєю складною ієрархією. Різноманітне соціальне та суспільне життя воїнів можна уявити собі за творами Морі Оґая, в яких детально описана система винагороди службовців, називаються їх ранги, чітко визначаються взаємні права та обов'язки у стосунках між васалами та сюзеренами. Самураї загалом мали ряд привілеїв, на відміну від селян, ремісників і торговців вони носили родове ім'я, постійно мали при собі зброю і могли навіть безкарно вбити представника іншого стану. Всі вони проходили навчання у спеціалізованих кланових школах. У першу чергу їх вчили, звичайно, військовому мистецтву, але також і грамоті, прищеплювали навички віршування.

У цьому підрозділі вибірково розглядатиметься кілька історичних повістей письменника, для того, щоб окреслити загальну проблематику і поетику пізнього періоду творчості Морі Оґая: повісті «Посмертний лист Окіцу Яґоемона»

(興津弥五右衛門の遺書, *Окіцу яґоемон-но ішшю, 1912*), «Родина Абе» (阿部一族, *Абеічідзоку, 1913*), «Пані Ясуї» (安井夫人, *Ясуї Фуджін*, 1914), «Цуґе Шіродзаемон» (津下四郎左衛門, *Цуґе Шіродзаемон, 1915*), «Шібуе Чюсаї» (渋江抽斎, *Шібуе Чюсаї, 1916*), «Суґінохара Шіна» (椙原品, *Суґінохара Шіна, 1916*).

Повість **«Посмертний лист Окіцу Яґоемона» (興津弥五右衛門の遺書, *Окіцу яґоемонно ішшьо*, 1912)** написана в дні поховання генерала Ноґи, який здійснив ритуальне самогубство *сеппуку* «слідом за паном» – після смерті імператора Мейджі в 1911 р. Середньовічний васал Яґоемон також здійснив *сеппуку* вслід за сюзереном, що обдарував його прихильністю.

Повість сповнена алюзіями та ремінісценціями на історичне тло Японії: автор звертається до національних культурних та побутових традицій, зображенні краси, до традиційних символів кімоно, сакури та чайної церемонії. У повісті самурай уособлює ідею васальної відданості, обов’язок цінується ним дорожче за життя.

Однак для розуміння ідейного змісту повісті не такий важливий сюжет з історії середньовічного самурайства, скільки цікава суперечка між Яґоемоном і його товаришем, посланим у Наґасакі по велінню князя купити ароматичну деревину для чайної церемонії – суперечка, що виявляє їхні ціннісні орієнтири. Тут зіштовхуються два моральні принципи: прагнення до краси і вузький практицизм. «Якщо підходити до усього з утилітарної точки зору, то не буде нічого святого у цьому світі» [цит. за 53, с. 149] – ці слова автор вкладає у вуста князя, і вони розкривають ідею повісті.

Два самураї з «Посмертного листа Окіцу Яґоемона» назавжди посварилися через те, що один звинуватив іншого у нерозумінні цінностей чайної церемонії – священного дійства, схожого на релігійну службу або на повільний танець. Мистецтво чайної церемонії досягло розквіту саме в період запеклих феодальних міжусобиць. У тиші вишуканих чайних павільйонів відпочивала душа воїна.

Морі Оґай досягав місткості та глибини зображення оповіді за допомогою зміщення часових планів. На такому обіграванні побудовано історичну повість **«Родина Абе» (阿部一族, *Абеічідзоку,* 1913)**. Автор не використовував послідовно-хронологічний виклад подій – він перемішує минуле з майбутнім, теперішнє з минулим.

Повість має кілька структурних рівнів. Історія родини Абе ніби накладається на історичне тло тогочасної Японії. Письменник веде детальний родовід не лише родини Абе, але й роду його пана Тадатоші – від голови Сансая Сорю, до опису доль усіх дітей Тадатоші. Письменник описує історію роду як безперервний ланцюг поколінь – характерний прийом для всієї творчості письменника.

Морі Оґай вкрапляв в оповідання буддійське вчення Махаяна [104, с. 124] (*Махаяна* - Велика колісниця буддійського шляху, проходячи по якому, буддисти прагнуть досягти просвітлення); використовував японський стародавній календар, години нарікав назвами тварин: «Сталося це [смерть пана Тадатоші – *комент. Л.О.*] сімнадцятого числа третього місяця у години Мавпи…» [104, с. 121].

У повісті вісімнадцять самураїв у розквіті років один за одним здійснюють *сеппуку*. Вони благають вмираючого пана «дозволити їм умерти слідом за ним» [104, с. 128]. Пережити сюзерена означало для васала покрити незмивною ганьбою себе і своїх нащадків: «Смерть без дозволу дорівнювала собачій смерті. Для воїна головне – честь, а собача смерть не приносить честі» [104, с. 123].

Абе Яічіемон за свій норовливий характер не був включений князем у свій посмертний караул, і, за звичаєм, жорстока кара спіткала весь його рід. Родину Абе поголовно винищили, а їх садибу спалили.

Трагедія родини Абе – це вирок страшному, безглуздому звичаю. Письменник у цій повісті виступає не байдужим спостерігачем. Він виявляє свої симпатії й антипатії, розкриваючи моральний зміст самурайського укладу життя. Він показує, що мораль, основою якої вважалася васальна вірність, формувалася в ім'я підтримки непорушності ієрархічних зв'язків, феодальних підвалин.

Обидва аспекти – естетичний і моральний – нерозривно сплітаються у сцені з повісті «Родина Абе». На похоронах князя пара його улюблених мисливських соколів прожогом влітає в колодязь і гине у водній безодні. Подібно до найближчих васалів князя, соколи добровільно слідують за своїм паном у небуття. Краса їхнього вчинку підкреслюється виразною деталлю: над колодязем розцвітає розлоге дерево глибоко шанованої в Японії *сакури*.

Повість **«Пані Ясуї» (安井夫人*, Ясуї Фуджін*, 1914)** має подієвий сюжет і описує життєвий шлях родини Ясуї, починаючи з батька головного героя повісті – вченого Чюхея і закінчуючи його правнуком Ніо. Кожен період життя персонажів автор пов'язує з переїздом у новий дім, на іншу вулицю. Характерним прийомом пізнього періоду творчості письменника є виклад історії у вигляді безперервного ланцюга поколінь.

Автор використовує такі художні прийоми, як деталізація (детальний, але короткий опис життів та доль усіх члені родини Ясуї за схемою «народився-захворів-помер»), паралелізми та рефрени (зовнішня і внутрішня схожість героїв – батько Сошю, Чюхей, його син Кенске – усі малорослі, з непоказними обличчями), риторичні питання (Якою ж була пані Ясуї? Чи відчувала вона наближення смерті? Якою була її надія?) [104, с. 203-204].

Твердість моральних принципів людини не має нічого спільного з мораллю торговця – ця думка знову пролунала в повісті Морі Оґая. Письменник пише, що не має жодних намірів порівняти дружину Чюхея Ясуї з торговцем, який хоче лише наживи. Проте ясно, що вона бажає успіхів своєму чоловікові.

У повісті автор знову апелює до японської національної традиції. Знайомство читача з шістнадцятирічною красунею Осайо – героїнею оповідання «Пані Ясуї» відбувається під час підготовки до *хінамацурі* – свята дівчаток. Цей день відзначається щорічно у березні та асоціюється з настанням весни. В оповіданні описані національні елементи, властиві цьому святу: сестри прикрашають будинок спеціальним набором ляльок, гостя приносить їм у подарунок гілку щойно розквітлого персикового дерева, її пригощають рисовим вином – *саке*, горнятко якого належить неодмінно випити з нагоди *хінамацурі*.

Морі Оґай не обмежується тематикою історичних романів та життям самурайського стану. Особливе місце в історичній прозі письменника займають біографії. Порівняльне вивчення рідної та зарубіжної спадщини сформулювало у письменника особливий погляд на культуру людства. Його творчість передає відчуття єдності і відмінності двох світів – Сходу і Заходу, залишаючись глибоко національною.

Головний персонаж одноіменної повісті **«Ошіо Хейхачіро» (大塩平八郎, *Ошіо Хейхачіро, 1914*)** – суддя за професією, який очолив голодний бунт городян міста Осаки у 1837 р. Він не міг байдуже спостерігати за стражданнями людей, тому очолив загін для конфіскації рису у багатих торговців. Але особистість Ошіо Хейхачіро охарактеризована двоїсто у повісті: він описаний як борець за справедливість і в той же час показаний як злодій. У постскриптумі до роману «Ошіо Хейхачіро» автор писав: «Держава. Я думаю про методи її зцілення, підтримуючи існуючий порядок і уповаючи на її самоврядний організм...» [цит. за 53, с. 84].

Морі Оґай тонко відчував сучасність. Ритм життя в його час прискорювався, особливо бурхливим воно було в Токіо. Атмосфера величезного міста пояснює динамічність стилю таких творів, як «Шібуе Чюсаї» (渋江抽斎 *Шібуе Чюсаї* 1916) та «Суґінохара Шіна» (椙原品 *Суґінохара Шіна* 1916). Особливістю композиційної структури цих повістей є використання документальних даних у тексті. Такий прийом не послаблював художнього впливу, а навпаки – створював ефект достовірності зображувальних подій.

Як елемент новаторства сприймалася багатовимірність творів Морі Оґая, особливо на тлі так званого площинного опису у представників «*шідзеншюґі*»: на відміну від натуралістів, Морі Оґай не відтворював дійсність «як вона є», але розкривав її багатозначність, багатоаспектність. Прикладом «стереоскопічності» стилю може служити історична повість **«Цуґе Шіродзаемон» (津下四郎左衛門, *Цуґе Шіродзаемон,* 1915)**, що оповідає про самурая, який вбив Йокої Шьонана (横井小楠 1809 – 1869) – відомого політичного діяча. Йокої Шьонан належав

до числа противників шьоґунату і виступав за розширення зв'язків з іноземцями. Запальний юнак Цуґе Шіродзаемон зважився на терористичний акт в переконанні, що рятує батьківщину.

Особливістю повісті можна назвати незвичний виклад історії як безперервного ланцюга поколінь. Історична подія розглядається з трьох точок зору: з позиції самого Цуґе Шіродзаемона, його сина Шікати, який виступає в якості оповідача, і з позиції автора – Морі Оґая. «Цуґе Шіродзаемон – мій батько. Чий саме «мій» проясниться з нижченаведеного», – такими словами Шікати починається повість. Ретроспективно оцінюючи вчинок батька, він прагне виправдати його: «Батько вбив людину. Це злодіяння. Ну а якщо убитий був лиходієм, тоді батько вчинив правильно? Проте, як мені не шкода, але лиходієм убитий не був, із сьогоднішньої точки зору його так не назвеш. Хоча суспільна думка тієї пори визнавала його таким. Оцінка добра і зла змінюється в залежності від часу і місця» [304].

Тричі викладається одна і та ж історія – кожним з її учасників окремо. Всі говорять правду, але версії відрізняються одна від одної в міру відмінності поглядів цих людей, їх ролі в пригоді. Морі Оґай використовує різні версії як засіб психологічного розкриття характерів персонажів.

Сам письменник відмовляється від викладу власних суджень: «Запис розповіді на цьому закінчую... Сподіваюся, читач склав своє уявлення про те, що за людина Шіката, які обставини та історія його життя. Я й цьому випадку виступаю як оповідач і не бачу необхідності в багатослівних поясненнях» [304].

Зобразивши таким чином Шікату, автор побіжно висловив співчуття його позиції, проте сам утримався від категоричної оцінки подій. Будь-яку подію він розглядав у всій суперечливості та складності.

Повість **«Шібуе Чюсаї» (渋江抽斎*, Шібуе Чюсаї,* 1916)** присвячена лікарю та тлумачеві конфуціанської книжкової спадщини Шібуе Чюсаї (1805 – 1858). Шібуе Чюсаї був обізнаний у багатьох областях – медицині, фармакології, каліграфії, генеалогії самурайських родів, географії.

Увага до фігури Шібуе Чюсаї безумовно пов’язана з тим, що предки Морі Оґая також походили з самураїв, таким чином письменник простежував власні сімейні витоки. Заради цього він підняв низку архівних записів, відвідав меморіальні місця, пов'язані з героєм. У біографічній повісті «Шібуе Чюсаї» автор говорив: «Я написав її ногами», маючи на увазі численні пошуки документальних матеріалів [цит. за 53, с. 84].

Своєрідність стилістичної манери цього твору полягає в паралельному зображенні головного персонажа і докладного висвітлення процесу написання біографії Морі Оґая. Письменник уважно простежує долі спадкоємців Шібуе Чюсаї – його дітей, учнів, близьких і далеких родичів. Сприйняття історії як безперервного ланцюга поколінь – характерний прийом для всієї творчості письменника. Сучасність для нього завжди логічно слідує з минулого.

Повість **«Суґінохара Шіна» (椙原品, *Суґінохара Шіна,* 1916)** починається з того, що автор розповідає про виникнення задуму цієї роботи. У журналі письменник натрапив на розповідь про гейшу на ім'я Такао. Вона жила в епоху Токуґава. Ім'я середньовічної красуні пов'язували з історією князя Дате Цунамуне (伊達綱宗 1640 – 1711) з провінції Сендай: нібито даймьо Дате Цунамуне викупив Такао з «веселого кварталу» в Едо (нині м. Токіо), привіз до свого міста Сендай, де вона народила йому синів, жила до похилого віку і де понині знаходиться її могила. Існувала й інша версія, згідно якої Дате Цунамуне викупив Такао і відплив з нею у напрямку до міста Сендай, але по дорозі розгнівався і вбив гейшу.

Морі Оґай вивчив документи феодального будинку князя Дате Цунамуне, результатом чого стала повість «Суґінохара Шіна». Такий зачин незвичайний для художнього твору, він скоріше личить історичній статті. Морі Оґай, викладаючи життєвий шлях Дате Цунамуне і Суґінохари Шіни, і далі не раз перериває розповідь, щоб повідомити, яким чином, за якими матеріалами він встановив ті чи інші обставини їхнього життя.

Отже, з викладеного вище матеріалу видно, що пізній період творчості письменника характеризується викладом історії як безперервного ланцюга поколінь.

Художньо-естетична концепція Морі Оґая та його етичні погляди ґрунтуються на глибоко національній традиції. Значне місце в світогляді і творчості письменника займає краса, зведення краси до рангу абсолюту і підпорядкування свого життя інтересам чистого мистецтва. У пошуках краси письменник звертався до різних джерел, так як його творчість характеризувала суперечлива прихильність кращим зразкам західноєвропейської літератури XIX ст.

Значне місце у світогляді і творчості письменника посідає історія власної батьківщини. Схильність до історичної ретроспекції, звернення до національної духовної спадщини є характерною рисою творчості Морі Оґая. Прозаїк представив у своїх творах цілу галерею середньовічних персонажів – князів, самураїв, ченців, гейш. Морі Оґай опирався на ідею самоцінності людської особистості та не міг не зіставити нове світорозуміння кодексом самурайської честі *бушідо* (武士道). Письменник майстерно описує чайні церемонії, посилається на дзенських поетів (Іккю (一休, 1394 – 1481)) і художників (Сешшю (雪舟, 1420 – 1506)), вводить у твори різні буддійські постулати, наприклад формулу «не два» (不二, *фуджі*), яка означає недуальне уявлення про світ, або вчення Махаяни. Будучи щирим знавцем японської культури, Морі Оґай співвідносив її з художніми концепціями літературних течій західноєвропейської літератури XIX ст. Саме завдяки подібному синтезу з'явився феномен японського романтизму, літературного руху, що збагатив сучасну японську літературу незабутніми творами, в яких поєднувався вплив Сходу і Заходу, традиції та сучасності.

Письменник на все життя залишився істинним шанувальником краси, в якій він вбачав втілення істини і мистецтва, яке здавалося йому символом гармонії традиції та сучасності.

Художньо-естетична концепція Морі Оґая посідає чільне місце в японському літературознавстві кінця XIX – початку XX ст. Любов до національної культури та відчуття сучасності принесли письменнику визнання та повагу читачів усього світу.

Висновки до другого розділу

1. Вивчення художньої спадщини Морі Оґая дозволило окреслити три періоди в його творчості: ранній – романтичний, сповнений враженнями та згадками про Європу; пізній – традиційний, що характеризується поверненням до японської класики; період сецесії, в який письменник, не маючи змоги реально впливати на питання індивідуалізму та свободи у Японії, вирішив зайняти позицію «стороннього спостерігача».

2. Поетика прози письменника розвивалася у двох напрямах. З одного боку, він не відмовився від використання традиційного подієвого сюжету, з другого – моделював складніші форми художньої умовності, в яких, зокрема, характер розкривається через внутрішні душевні процеси. Ці дві стильові тенденції постійно взаємодіють як у кожному окремому його творі, так і у творчості в цілому. У зв’язку з цим можна спостерігати певне чергування творів письменника – то з переважаючою сюжетно-подієвою основою, то настроєво-романтичних. Досягнення письменника насамперед і полягало в тому, що йому за допомогою кольору, звукових вражень вдалося відтворити реальний перебіг психічних процесів та душевного стану людини в їхній дійсній складності.

3. Важливим досвідом, що Морі Оґай отримав на Заході, було його ознайомлення з різними концепціями свободи, краси та мистецтва. Морі Оґай дійшов висновку, що сприйняття фундаментальних концепцій, таких як свобода, індивідуальність, краса – найважливіша істина, яку Японія повинна запозичити у західної культури. Торкаючись питання взаємодії синтезу традицій, письменник не зміг оминути поняття «свій»-«чужий»-«інший», яке розглядає взаємопов’язані й взаємопроникні світи. Морі Оґай вважав, що Японія має засвоювати чужу

культуру на всіх етапах свого розвитку, зберігаючи при цьому власні традиції та культуру з міркувань естетики. Повернувшись до Японії, Морі Оґай переконався, що його західне «визнання свободи» у філософській інтерпретації «індивідуалізму» не завжди відповідає японським реаліям.

4. Основний акцент у творах періоду сецесії Морі Оґай ставив на суперечливому розумінні японського суспільства питань свободи та індивідуалізму («У процесі реконструкції», «Юнак», «Нехай так», «Альтанка з гліциній», «Фасції», «Чаша»). Осмислюючи основні літературні та філософські принципи, обговорювані в інтелектуальних колах Японії з 1907 року, в тому числі спірні питання натуралізму, письменник спирався на «вільну закономірність» (І Кант) естетичної діяльності, яка є новим виміром романтичного розуміння свободи. Тобто, творчість необхідно сприймати не як наслідування сталим канонам і встановленим нормам, а як самовираження художника, який є осередком універсальності і цілісності розвитку («Гра», «Фасції», «Нехай так», «Альтанка з гліциній»).

5. Таке розуміння свободи письменник проілюстрував за допомогою колористики, яка органічно входить в ідейно-емоційний контекст романтичного доробку Морі Оґая. Автор протиставляє загальній поетиці норм і правил натуралізму індивідуальну поетику романтизму, закони якої встановлювали не загальноприйняті норми і смаки, а сам митець – його особисті уподобання і смаки. Колірні контрасти, що уособлюють суперечливе розуміння питань свободи, відіграють істотну роль у творах письменника. Гостра алегорична проблематика, прагнення до психологічної насиченості образів – усе це свідчить про безперечні новаторські здобутки, сміливість творчого пошуку, багатство художньої уяви Морі Оґая. Філософська позиція автора присутня в усіх структурних елементах, у поетиці, деталях стилю та в описах персонажів («Чаша», «Альтанка з гліциній»).

6. Особливістю поетики творів періоду сецесії та повернення до традиційних тем є прозора іронія на політичні реалії країни. Морі Оґай почав відкрито ставити під сумнів принципи і політику уряду. Немає сумнівів у тому, що стимулом для критичних творів письменника цього періоду була не просто

відповідь на сучасні події. Це був результат навчання в Німеччині, яке мало важливе значення для формування літературних поглядів Морі Оґая. З часу його повернення до Японії і до смерті у 1922 році митець шукав вирішення конфлікту між своїм внутрішнім світом і вихованням у конфуціанській традиції й досвідом, що він набув під час навчання у Європі («У процесі реконструкції»).

7. Стрижневою темою творів перехідного періоду виступає питання: де межа придушення владою свободи слова і переконань? Морі Оґай посилається на заклики Ібсена до інтелектуальної незалежності та до спроб Ніцше струснути застарілу культуру, збудити в особистості зухвалість самоствердження. Головними проблемами творів є конфронтація літератури і політики, політики і науки. Через персонажів автор піднімає проблеми вітчизняної історії, концепції національної традиції крізь призму світової культури. Морі Оґай стверджує, що тиск на свободу творчості неприйнятний, так само, як і тиск на свободу науки («Гра», «Фасції», «Нехай так»).

8. У прозі пізнього періоду творчості письменник використовує прийом історичної ретроспекції, тобто поєднує та зміщує часові рамки за допомогою традиційного подієвого сюжету («Пані Ясуї», ««Ошіо Хейхачіро») та порушення хронології викладу подій («Родина Абе», «Шібуе Чюсаї», «Посмертний лист Окіцу Яґоемона», «Суґінохара Шіна»).

9. Особливістю творчості пізнього періоду є виклад історії як безперервного ланцюга поколінь («Пані Ясуї», «Родина Абе», «Шібуе Чюсаї», «Посмертний лист Окіцу Яґоемона», «Суґінохара Шіна»).

10. Етичні та естетичні погляди письменника ґрунтувалися на глибоко національній традиції. Морі Оґай використовував японську історію, культуру, фольклор як невичерпне джерело тем, образів, сюжетів і мовних прийомів («Родина Абе», «Шібуе Чюсаї», «Посмертний лист Окіцу Яґоемона», «Суґінохара Шіна», «Ошіо Хейхачіро»). Проте, користуючись цим запозиченим арсеналом художніх засобів, надавав йому у своїх творах принципово нових форм, звучання, інтерпретації. Морі Оґай апелював до важливих моральних та філософських питань, до японської літератури він підходив з погляду світової культури. Будучи

глибоким знавцем японської культури, Морі Оґай співвідносив її з художніми концепціями літературних течій західноєвропейської літератури. Структуру творчості Оґая складає діалектичний синтез традиції і сучасності.

РОЗДІЛ III
КОНСТАНТИ ЯПОНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ І ПОЕТИКА МОРІ ОҐАЯ»

В японській літературі, як і в європейській основним стильовим прийомом романтизму виступало зображення не самого предмета, а враження від нього. Романтики розглядали внутрішню конфліктність і суперечність людського «Я» у контексті почуттів, вони звертали основну увагу на внутрішній світ людини, а концепцію особистості розглядали крізь призму протиставлення власного «Я» з навколишнім світом. Замість натяку та приглушених почуттів, що процвітали у традиційній поетиці, романтики віддавали перевагу вираженню поетичних емоцій. Вони створювали фрагментарну, етюдну, незавершену картину. Світосприйняття романтиків позначилося і на стилістиці, що відзначається недомовленістю та уривчастістю оповіді. Так, за глибиною художнього аналізу людської психіки, широтою і соціальною значущістю порушених проблем повісті романтичного періоду творчості Морі Оґая можна поставити в один ряд із кращими творами японської літератури. Це митець з абсолютно чітким внутрішнім баченням людей і життя, про яких він повідомляв, з його погляду, найголовніше.

Стильовий діапазон Морі Оґая охоплює різні тенденції. Проте стильова домінанта його ранньої прози пов'язана з романтизмом. Звідси визначальні риси повістей письменника – зображення психологічних станів героя, розповідь від першої особи, цілковите авторське невтручання в зображуване, зміщення часових планів та обігрування контрастів.

Розділ III присвячений детальному розгляду та аналізу поетики та естетики, структури та проблематики, художніх засобів та образної системи романтичних «німецьких» творів, а також повістей «Дикий гусак» та «Віта сексуаліс».

3.1. Романтична парадигма «німецьких» повістей Морі Оґая

Екзотичність образів і сюжетів – характерна риса романтизму. Екзотику романтики шукали у фольклорі, що вважається визначальним для національної свідомості. Для європейських романтиків звичним є звернення до східних тем і сюжетів, коли європеєць потрапляє в екзотичне оточення, наприклад до циган, на Кавказ або у країни Близького Сходу. Схід у мистецтві романтизму протиставляється європейської цивілізації як світ вільних, природних пристрастей, що розігруються на тлі прекрасної, благодатної природи. Морі Оґай змінив акценти у цій бінарній опозиції – японці їдуть у екзотичну для себе Європу.

На романтичному етапі творчості Морі Оґай усе ще занурений у спогади про Німеччину. Події трьох романтичних повістей письменника відбуваються на вулицях Берліна («Танцівниця»), Мюнхена («Бульбашки на воді»), Дрездена («Кур'єр»). Умовно їх можна об'єднати назвою «німецьких» повістей, у яких Морі Оґай звернувся до естетики ідеалізму та почав впроваджувати в японську літературу елементи західноєвропейського романтизму – антропоцентризм, орієнталістські мотиви і соціальну проблематику. Три «німецькі» повісті схожі за сюжетами, проблематикою та персонажами. Жіночі персонажі трьох творів пов'язані з різними видами мистецтва: Еліза – танцівниця, Марі – натурниця, Іда – піаністка. Це пояснюється щирим захопленням письменника образотворчим мистецтвом.

В основі «німецьких» повістей письменника лежить конфлікт героя зі світом, у центрі його художнього зображення – унікальний збірний образ – це молодий освічений японець, який потрапляє у екзотичну, невідому Європу. Персонаж цих творів письменника – нетипова, непересічна особистість, не схожа на інших. Зазвичай він має хворобливу уяву, непередбачувану і фатальну поведінку, трагічне світовідчуття. Духовна драма персонажа пов'язана з особливостями політичної та культурної ситуації Японії епохи Мейджі. Вперше потрапивши за кордон, він стикається з проблемою взаємопроникнення та взаємозв'язку двох традицій. Спочатку головний персонаж насолоджується

новизною, а згодом розуміє, що оточення не сприймає його, протистоїть йому, намагається пригнітити волю та обмежити свободу.

Поетика романтичних творів письменника характеризується складною літературною технікою, глибоким аналізом емоційного стану персонажів у поєднанні з непередбачуваним сюжетом. Текст Морі Оґая вимагає особливо уважного прочитання, тому що він частина цілого, частина мета тексту. Звідси – ігнорування будь-якої одиниці цього цілого не дає можливості адекватного сприйняття та розуміння.

«Німецькі» романтичні твори письменника характеризуються так званою вільною композицією. Морі Оґай досягав місткості та глибини зображення оповіді за допомогою зміщення часових планів та обігрування контрастів. У творах письменник виступає одночасно оповідачем та спостерігачем, що сприяє об'єктивуванню подій. Головне джерело драматизму долі персонажів романтичних повістей письменника полягає в очікуванні певних невідомих змін у долі, втручання вищих сил у нестерпний, руйнівний для душі стан неміцності, тимчасовості існування. Героїв характеризує очікування допомоги і невіра в неї.

Інтерпретуючи романтичні події «німецьких» повістей, Морі Оґай порушує проблему буття людини, її щастя. Першорядне значення у творах надано душевному багатству людини, її емоціям, світогляду, почуттям власної гідності.

Автобіографічна повість **«Танцівниця» (舞姫*, Маїхіме,* 1890)** написана у формі щоденника з ретроспективною композицією. Письменник починає оповідь з кінця для того, щоб продемонструвати поточний душевний стан головного героя після пережитих подій.

«Танцівниця» оповідає про щиросердну драму молодого японця Оти Тойотаро, який приїхав у Берлін вивчати право й змушеного відмовитися від кохання до німецької дівчини через обов'язок служби. Художньою особливістю повісті «Танцівниця» є своєрідний опис того періоду життя, в якому опинився герой Ота Тойотаро – під час стажування у Німеччині.

Образ Оти Тойотаро символізує молодь епохи Мейджі. У бурхливий період змін та реформ у Японії така молодь із задоволенням досліджувала нові горизонти, що відкрилися перед нею разом із знайомством із західноєвропейською культурою.

Цікавий також і просторово-часовий аспект повісті. Художній часопростір твору – це завжди система безлічі пов'язаних між собою світів-просторів, у кожному з яких панує власний час. Так, у повісті «Танцівниця» у тісній взаємодії знаходяться світ реальний і світ інобуття, «закордонності», що відрізняються один від одного за структурою просторово-часових відносин. Морі Оґай постійно переміщає героїв повісті у просторі та часі: вчора Ота був на кораблі у Сайґоні, сьогодні він знаходиться у Берліні, а завтра поїде у Росію. Письменник використовує такий прийом для того, щоб підкреслити бажання японців дізнаватись та запозичувати. Проте всюди його супроводжуватиме невимовна печаль на туга за втраченим.

Світ реальності персонажа ділиться на дві протилежні системи часопростору. Мається на увазі протиставлення теперішнього Оти під час повернення до Японії (сум за втраченим коханням, безвихідь та страх перед невідомим майбутнім) і світ прекрасного минулого у Німеччині, наповнений непідробною гармонією і сенсом (цікаве навчання, нові знайомства та кохання). При цьому у підтексті повісті проглядається ще один хронотоп, нереалізований на сторінках твору. Це хронотоп майбутнього, що об'єктивно протистоїть як минулому, так і сучасному.

Драма Оти Тойотаро пов'язана з особливостями політичної та культурної ситуації Японії періоду Мейджі. Вперше потрапивши на Захід, Ота усвідомлює, що навіть коротке щастя є невід'ємним правом людини. Однак над самосвідомістю особистості продовжує панувати деспотична влада національних традицій, і почуття приноситься в жертву боргу, а сповідь героя набуває ще більшого драматизму. З від’їздом з Європи закінчується й воля Оти.

Виходячи з цього, головною ідеєю повісті Морі Оґая можна назвати досягнення суб'єктивної ідентифікації нації, що найкраще проявляється у кульмінації твору: вибір Оти – залишитись у Європі або повернутися до Японії.

Повість Морі Оґая будується на спогадах героя, сентиментальних, але разом з тим не позбавлених самоіронії. Оповідач повісті – це хлопець тонкої душевної організації, не позбавлений почуття прекрасного, його сприйняття навколишньої дійсності відзначається свіжістю, спостережливістю, забарвлене складною гаммою переживань.

Ота Тойоторо лідер, але не по характеру, а по обов’язку, обставини постійно спонукають його йти далі. Він честолюбний, навіть трохи високомірний, через це з ним важко знайти спільну мову. Ще на початку повісті Морі Оґай так характеризує свого героя: «Ота Тойотаро завжди був серед перших <…> повний честолюбних планів та надій, а також постійної готовності працювати» [105, с. 113].

За кордоном хлопець з насолодою вдихає повітря Європи; він відчуває дивне бажання жити так, як йому хочеться, він вперше відчув незалежність від того, що говорили на батьківщині, і самозабутньо занурився у світ «духовної свободи». Ота говорить про себе: «З юних літ я постійно робив те, що мені казали батьки <…> я залишався безвольною істотою, яка механічно виконує свої обов’язки. Але ось мені виповнилось двадцять п’ять років <…> і в мені почав народжуватись якийсь своєрідний внутрішній протест. Поступово почало проявлятися моє істинне Я, <…> це Я намагалось знищити мій постійний внутрішній спокій.<…> Я завжди страшився зіткнення з зовнішнім світом, у мене було відчуття, ніби я зв'язаний по руках і ногах. Вдома мені постійно говорили про те, що я маю неабиякі здібності, і я повірив-таки у власну незвичайність. Однак щойно пароплав відчалив з Йокоґами, від цієї впевненості не залишилося й сліду. У мене з очей потекли сльози, що було повною несподіванкою для мене самого. Лише пізніше я зрозумів: у цьому виявилася вся моя сутність» [105, с. 114].

Хлопець досить реально описує свої слабкі сторони і нерішучість: «Через слабкість своєї натури я волів взагалі не приймати жодних рішень. Проте, в якийсь момент, слухаючи поради друга, я пообіцяв йому покінчити з минулим» [105, с. 126].

Коли ж Оту поставили перед необхідністю вибору між коханням та боргом, хлопець переживає моральні страждання, але не може протистояти тиску. Ота розуміє, який він насправді безвольний: «Спочатку, коли я лишень приїхав до Німеччини, мені ввижалося якесь пробудження власної особистості. У будь-якому випадку, я дав собі клятву ніколи не бути іграшкою в чужих руках. Але це була лише самовпевненість пташки, якій дозволили розправити крила, не відв’язуючи лапок» [105, с. 130].

Ота не має сил чинити опір обставинам. Відмовившись від поїздки додому, він назавжди може втратити батьківщину: «Я уявив собі на мить, що помру тут, загубившись в людському вирі величезної західної столиці. Від такої перспективи у мене заболіло серце і зникли будь-які моральні якості» [105, с. 130].

Образ Елізи у повісті символізує ковток свободи від встановлених віками правил поведінки японців. Танцівниця уособлює невід'ємне право людини на щастя та кохання.

Еліза – бідна німецька дівчина, танцівниця у вар'єте – чиста, цнотлива душа – проявляє неабияку твердість і сильний характер у моменти, коли щось загрожує її коханню. Образ Елізи протиставлений образу Оти. Він – домашній хлопчик, мамин синочок, безвольний і слабкий, проте і намагається показати себе іншою людиною. Вона ж, навпаки, проявляє усю силу свого характеру, не зважаючи на важкі обставини. Вона знаходить в собі сили йти проти суспільства та власної матері. Проте зрада Оти надломлює її душевний стан, і вона божеволіє: «…її очі нікого вже не впізнавали. Вона лише промовляла моє їм’я і різні прокльони, рвала на собі волосся, кусала ковдру. Іноді вона ніби приходила до тями і починала щось шукати. Нічого не приймала з рук матері. Лише любовно роздивлялася пелюшки і плакала, притиснувши їх к обличчю. Істеричний стан Елізи згодом пройшов, а

разом з ним зникли і рідкісні прояви свідомості, розумом вона зрівнялась з немовлям» [105, с. 132].

Необхідно відзначити ще один образ, представлений у повісті. Це – колега Оти Аідзава Кенкічі, який допоміг хлопцю, а згодом його зрадив. Аідзава Кенкічі повідомив про «компрометуючий зв'язок» начальство Оти. Він вважав, що кохання до танцівниці не варте того, щоб назавжди псувати життя. За порадою Аідзави, Ота залишає певну суму грошей на утримання «нещасної божевільної» та її дитини. Повість закінчується словами: «Так, Аідзава Кенкічі – справжній друг, але я й досі відчуваю до нього неприязнь» [105, с. 132].

Критик Ямаґучі Тораторо відзначав в «Танцівниці» вплив творчості Ґете (*Johann Wolfgang von Goethe* 1749 – 1832), зокрема, «Страждань молодого Вертера» (*Die Leiden des jungen Werther* 1774) і «Років навчання Вільґельма Майстера» (*Wilhelm Meisters Lehrjahre* 1795). Відзначалося також споріднення «Танцівниці» Морі Оґая з «Пливучою хмарою» Фтабатея Шімея: в обох творах зображений слабохарактерний парубок, що переживає конфлікт із середовищем.

У 1913 – 1915 рр. – через чверть сторіччя після створення «Танцівниці» – Морі Оґай ще раз повернувся до теми нещасливого кохання і написав роман «Дикий гусак». «Цей роман є одним з найкращих творів не тільки Оґая, а й усієї японської літератури Нового часу. У ньому з великою майстерністю докладно і реалістично замальовується життя простих жителів Токіо на початку XX сторіччя», – пише японський літературознавець Фуджінума Такаші (藤沼貴 1931 – 2012) у статті «Щодо питання про романтизм в Японії» (日本ロマン主義) [322]. Адже з давніх часів до наших днів в японській літературі можна знайти багато романтичних творів. З деяким перебільшенням можна сказати, що японська література протягом тисячі років свого існування по суті була сентиментально-романтичною. До цього напрямку можна віднести і «Танцівницю».

Японські критики зазначають автобіографічний характер повісті «Танцівниця». У Німеччині Морі Оґай закохався в німецьку дівчину, проте родина не дала дозволу письменнику на шлюб з німкенею. І все ж таки ототожнення героя «Танцівниці» з її автором було б помилкою. Морі Оґай сповна використав своє

письменницьке право на художній вимисел. Він показав, як зароджується почуття індивідуалізму в епоху Мейджі, описав і попрання цього почуття, чим самим висловив свій протест проти насильства над особистістю.

Автор використовує таку актуальну для мистецтва того часу рису як екзотизм. Письменник зображує екзотичну для японського читача північну країну зі снігом, «замерзлою ластівкою у дверей», з екіпажами, які їхали по бруківці. Він використовує детальний опис вулиць, людей у європейській одежі, будинків. Примітна також і архаїчна мова повісті, письменник навмисно використовував її в стилістичних цілях.

Наступна повість Морі Оґая **«Бульбашки на воді» (**うたかたの記 ***Утаката но кі*****)**, була опублікована в 1890 р. в одинадцятому випуску журналу «Шіґарамі соші». Основа сюжету схожа з «Танцівницею»: японець Косе навчається в Академії мистецтв у Мюнхені, пише картину «Лоралея» і закохується у свою модель, сироту Марі. Батько Марі служив колись придворним живописцем у Людвіга II, герцога Баварського, який був безмежно закоханий у матір Марі, через що й збожеволів. Герцог, прогулюючись якось по березі озера Штернбергзее, бачить Марі, яка плаває на човні з Косе по озеру. Він приймає Марі за її матір, кидається у воду й тоне в озері. Марі, у свою чергу, теж божеволіє й тоне.

Ключі до повісті слід шукати у її поетиці: у побудові розповіді й образі оповідача, у грі зі словом, з часом та простором, в цитатах і ремінісценціях. Ключ до розуміння тексту лежить у назві твору – щастя героїв короткочасне, як бульбашки на воді.

Кожне речення повісті насичене епітетами, метафорами, синонімами, антонімами, також письменник використовує масу різних уособлень, прийомів гротеску і багато інших способів опису людини або дії, природного явища або стану для повного уявлення читачем всього того, що бачить сам автор, як він це представляє у своїй уяві.

Письменник звертає увагу на кожну дрібницю і не пропускає жодного випадку для того, щоб досконально описати її, передати своє бачення деталей.

Повість ускладнена різними вставними деталями, епітетами, фарбами і відтінками, спогадами, великою кількістю персонажів, описом їхніх доль. Композиція твору дуже широка, але разом з тим вона не відходить від головної своєї теми «кохання та щастя» і постійно нагадує про неї. Вся історія кохання Косе та Марі отримує значення розгорнутої метафори. Почуття виступає, передусім, в ролі метафори, тим самим отримуючи художнє виправдання. Сама ж метафора зводиться до символу, що означає не лише етичну, але й естетичну, а також екзистенціальну катастрофу, адже у Марі та Косе немає іншого майбутнього, окрім розставання.

Катастрофа прискорена вторгненням у повість світу вульгарності та насилля, уособленої королем Людвігом. Проте навіть якби насилля не втрутилося безпосереднім чином в любовну історію Косе та Марі, остання все одно була б приречена, в силу невблаганного закону часу, що викликає повернення Косе до Японії.

Простір в романі охоплює всю Німеччину, її неосяжні простори, ліси, міста і села і в той же час герої подорожують по країні в маленькому екіпажі, зупиняються у маленьких хатинках.

Персонажі повісті «Бульбашки на воді» мають свої прототипи в реальному житті. Косе – прототип художника Харади Наоджіро. Існувала в дійсності й натурниця Марі Хубер, з якої художник написав портрет і назвав його «Німецька дівчина». Герцог Людвіг II дійсно втопився в 1886 році.

Ґенеза «Бульбашок на воді» була описана Морі Оґаєм у дев’ятому томі «Збірки творів Оґая» (*Оґай дзеншю*) (「鴎外全集」１－３８、東京、1972, 9, p. 514.): «Я був досить здивований, що історія кохання, описана в моїй історії, відбувалася насправді..., хоча, частину про короля я запозичив з п’єси, яку знаю ще з часів навчання у Німеччині. П’єса була опублікована в літературному журналі, який називається «Реклама» (*Reclam*). Він публікує класичні твори у сучасній обробці, і тому цей журнал продається дешевше. Мова п’єси – німецька, досить велика частина тексту – зовсім позбавлена будь-якого літературного смаку. Якби вона була написана добре, я ніколи б не відчув, що за допомогою цього

матеріалу можу створити щось своє, але оскільки це була дуже бідна робота я, врешті-решт, використав її сюжет без вагань» [305, с. 514].

Щоб зробити німецьку повість більш адаптованою, а з тим і цікавішою для японського читача, Морі Оґай вирішив перетворити історичний матеріал у художній твір. Він вибудовував власну версію повісті у власній резиденції в Мюнхені з 8 березня 1886 по 15 квітня 1887 р.

Прибуття Морі Оґая в Мюнхен тісно переплітається з історією персонажа повісті Косе. Відповідно до записів у «Німецькому щоденнику» (*Доітсу ніккі*), Морі Оґай прибув в Мюнхен 8 березня 1886 року і побачив, що вулиці заповнені людьми в масках і костюмах, які святкували закінчення карнавалу, який проходив у місті з 7 січня по 9 березня. Морі Оґай прибув в понеділок перед Попільною середою, найбільшим днем святкування. У «Бульбашках на воді» Косе розповідає, що вперше побачив Марі ввечері, в останній день карнавалу, коли на вулицях вирували натовпи гуляк, а кафе були переповнені клієнтами.

Художня школа, опис якої подано у першому розділі відповідає Академії мистецтв (*Hoch-schule der bildenden Kunste*), що знаходиться в кількох хвилинах пішки на захід від Переможної арки Сієґестор (*Siegestor*). Академія була заснована в 1808 році і виховала багатьох відомих художників, німецьких та іноземних. Ректором Академії, як зазначає Морі Оґай, був Карл Теодор фон Пілоті (*Carl (Karl) Theodor von Piloty*, 1826 – 1886), історичний живописець, що народився в Мюнхені.

Кафе «Мінерва» (*Minerva*) також насправді існувало, що і підтверджує запис у «Німецькому щоденнику» від 15 серпня 1886 року. Зимовий сад, в якому Людвіг II проводив більшу частину свого вільного часу у розвагах з друзями знаходився в одній з частин зимового саду. Фрідріх фон Циглер (*Friedrich von Ziegler*), який допомагає матері Марі врятуватися від залицянь герцога насправді був особистим секретарем Людвіга II. Штарнберг (*Starnberg*), місце трагічної загибелі герцога, дуже точно описаний Морі Оґаєм. Озеро Штарнберг, що до 1962 року мало назву Вюрмзее (*Würmsee*), знаходиться в сімнадцяти милях на північний захід від Мюнхена. Місто Штарнберг знаходиться на північному

узбережжі озера, в той час як Леоні і Берг – на східному березі. Кафе, де Косе і Марі зупинились перш, ніж орендувати човен в Леоні, певно відповідає Ґастхоф Леоні (*Gasthof Leoni*), в якому одного разу зупинявся Морі Оґай.

Згідно з «Німецьким щоденником», Морі Оґай знаходився у Штарнберзі: з 18 квітня по 27 червня 1886 р., з 30 липня 1886 р., 2-8 вересня 1886 р., 23 жовтня 1886 р., 13-14 листопада 1886., 11 квітня 1887 р. Герцог Людвіг II (1845 – 1886) був королем Баварії з 1864 по 1886 рр., який високо поціновував мистецтво і музику; ймовірно, його найкраще пам'ятають за підтримку і дружбу з Ріхардом Вагнером. У 1886 році божевілля герцога змусило його міністрів відсторонити короля від престолу і вислати його в замок Берг на озері Штарнберг, де він і втопився 13 червня 1886 року. Доктор Бернар Алоїс фон Гудден (*Dr Bernard Aloys von Gudden*, 1824 – 1886), невролог, був директором районного притулку для божевільних у Верхній Баварії і професором психіатрії у мюнхенському університеті та одним з чотирьох у раді лікарів, які, навіть не вивчивши медичну справу Людвіга II, винесли діагноз «божевілля». Він допоміг вислати Людвіга у замок Берг, а потім взяв його під свою опіку.

Смерть Людвіга II не лише викликала велику сенсацію, але була також овіяна таємницею, адже жодних свідків події не знайшлося. Після спроби «зам'яти» справу, уряд, нарешті оголосив, що це було самогубство. Навіть сьогодні немає доказів по цій справі. Власне опис Морі Оґая і реконструкція смерті, ймовірно, засновані на облікових записах новин, що він занотовував у «Німецький щоденник» 13 червня 1886 р.: «Ніч. З Като та Івасою я відправився в таверну на Максиміліанштрассе (*Maximilianstrasse*), щоб випити кілька келихів вина та насолодитись прекрасним вечором. Наступного дня ми дізналися, що король вночі втопився у Вюрмзее. Король Людвіг II. Він довго страждав від божевілля. Він не терпів денного світла і вночі почував себе краще; протягом дня його кімнату затемнювали, а на стелю наклеїли зображення місяця та зірок. Навколо свого ліжка він зібрав квітучі рослини і лежав серед них, а коли наступала ніч, він вставав, щоб прогулятися в садку. Останнім часом він розпочав

багато громадських робіт <…>, але згодом Національне казначейство країни оголосило про його хворобу і відсторонило від трону.

У ніч з 12-го числа цього місяця король переїхав зі своїм неврологом фон Гудденом з замку Хоеншвангау (*Hohenschwangau*) до маєтку на озері Штарнберг, що також називають Вюрмзее. У ніч з 13-го король разом з фон Гудденом, пішов на прогулянку по березі озера, але не повернувся. Наступного дня тіла короля та фон Гуддена знайшли в озері. Можливо, король кинувся в озеро і фон Гудден, бажаючи врятувати його, потонув разом із ним. Ті, хто вивчав справу стверджують, що, ймовірно, фон Гудден хотів врятувати короля. Він увійшов у воду і схопив його за комір. Руки і пальці фон Гуддена були поранені, а нігті зламані. Можливо, король був сильнішим за свого лікаря і, залишивши плащ у руках фон Гуддена, зайшов на глибину. Фон Гудден, ймовірно, наздогнав його, і намагався перешкодити смерті короля в озері.

Перед хворобою король об'єднав в собі геній поета з суверенною силою, навіть його зовнішність відрізнялась від інших; любов і повага людей до нього були дуже глибокими. Як можна не шкодувати про те, що він зустрів таку рідкісну смерть, навіть для історії Заходу?

Фон Гудден був не лише доктором психіатрії, але й досить досвідченим у науці про центральну нервову систему; він написав безліч книг. Фон Гудден любив поезію. Його балади про жінок зазнали дуже широкого визнання. Його смерть також викликає безліч суперечок» [цит. за 177, с. 98]. Запис від 27 червня 1886 року засвідчує: «З Като та Івасою поїхали на екскурсію озером Вюрмзее, де оплакували короля та фон Гуддена…» [цит. за 177, с. 99].

Через шістдесят років дві основні біографії Людвіга II англійською мовою описують схожі події. Відповідно до їхніх версій, Людвіг і фон Гудден залишилися близько половини сьомої години вечора без обслуги і вирушили на прогулянку вздовж озера. Обидва взяли парасольки, так як була дощова погода; король був одягнений у плащ і широкополий капелюх. У якийсь момент під час прогулянки Людвіг відкинув свою парасольку і капелюх, які пізніше знайшли на березі, і рушив у воду. Фон Гудден відразу ж спробував зупинити його. Коли

знайшли тіло,обличчя фон Гуддена було подряпаним. Тіло короля було знайдено трохи далі від берега, у воді, глибиною менше п'яти метрів. Король потонув у цій мілині через інсульт.

Морі Оґай відтворив та деталізував сцену з «Бульбашок на воді» в ідеальному співзвуччі з тим, що відомо про трагедію з офіційної версії. Дата, час, погода, місце, глибина води, подряпини, одяг і, навіть, парасольки були описані письменником без будь-яких змін. Навіть інформація у газетах про перевезення труни Людвіга II до Мюнхена, була абсолютно точно скопійована.

З цього моменту Морі Оґай почав розробку образу Марі Штейнбауер (*Marie Steinbauer*), пізніше Ханзел (*Hansel*), – письменник наділив її батьками, які мали безпосереднє відношення до королівського двору, адже Морі Оґай описує батька Марі, як придворного художника. Той факт, що її матір теж має ім'я Марі, і вони дуже схожі між собою, створює кульмінацію трагедії. Проте Морі Оґай вносить одну суттєву зміну в образ герцога, описаного в повісті. В реальному житті Людвіг II був гомосексуалістом, але письменник змушує його закохатися в матір Марі.

Через інцидент з королем, Морі Оґай змушує соціальний стан родини художника стрімко погіршитись, зрештою змусивши Марі продавати квіти для того, щоб вижити, перед тим, як вона зустрілась з Косе. Через вроджену доброту, Марі почувається поруч з Косе досить природньо. У розпал її відчуження від інших, Марі, зустрівшись з ним, симпатичним хлопцем, який просто обожнює її, запрошує Косе на прогулянку по берегу озера Штарнберг.

Висвітливши таким чином характери головних персонажів, зібравши їх в потрібному місці в потрібний час, Морі Оґай створив власну версію на відомий сюжет з реального життя. Король, одержимий матір'ю Марі, нарешті зустрічається зі своїм коханням в образі дівчини на березі озера. Смерть Марі приховує головну причину трагедії, в той час як на Косе, невідомого іноземця, ніхто не звертає уваги. У такий романтичний та геніальний спосіб, Морі Оґай образно передав сенсаційну смерть короля, що була покрита мороком.

Щодо короля, фон Гуддена, та деяких інших героїв «Бульбашок на воді», письменник пише наступне у дев'ятому томі «Збірки творів Оґая»: «Все, що стосується короля в моїй роботі є історичними фактами. Це був божевільний король Людвіг. Він зазнав слави через те, що запропонував називати себе німецьким імператором. Крім того, через його тісне знайомство з Вагнером, музикант став популярним. Вагнер планував побудувати величезний театр у Мюнхені, але через те, що таку ідею могли не підтримати, він перервав будь-який зв'язок з суспільством і віддалився від громадського життя. Театр у Байройті був створений королем. У час, коли він спілкувався з Вагнером, здається, що розум короля вже був не в порядку. Приблизно в той час, коли я переїхав до Баварії, його розум помутився зовсім і він затонув в озері.

Це було озеро Штарнберг. Оскільки воно знаходиться в одній-двох годинах їзди потягом від Мюнхена, я часто залишався на ніч, коли приїздив на відпочинок. Іноді я зупинявся там під час літніх канікул. Мене не було, коли король помер. Доктор Фон Гудден був там, і він теж був реальною людиною. Він загинув разом із королем в озері.

Ще один персонаж, художник Екстер, був змальований мною з реальної людини. У той час він був студентом, який розважався іноді з нами, але зараз він став одним з найвідоміших персон у німецьких художніх колах. Він дуже чудова людина. У час, коли я писав повість, я й не здогадувався, що він стане видатним художником, тому й використав його справжнє ім'я, Юліус Екстер (*Julius Exter*). Він тісно дружив з японським художником Харадою Наоджіро…» [305, с. 513 - 514].

Відповідно до «Німецького щоденника», Морі Оґай та Харада вперше зустрілися 25 березня 1886 року. Вони були хорошими друзями аж до смерті Харади; письменник підтримав його погляди після повернення до Японії і почав виступати як романтик.

Харада Наоджіро (1863 – 1899) народився в Едо і почав вивчати мистецтво, перш ніж виїхати до Німеччини в лютому 1884 р. Як правило, він наслідував романтичну художню школу, додаючи східні мотиви до своїх робіт і виступав

проти історичного жанрового стилю Мюнхенської академії. Харада був дуже близьким з Юліусом Екстером. Морі Оґай говорить, що Екстер був однокласником Харади в Академії, і виступав за імпресіоністів. Одного разу він написав портрет Харади, що був показаний на виставці, але ніколи не став популярним.

Зауваження Морі Оґая щодо того, що реального прототипу Марі не було, не може бути повністю вірним. У «Німецькому щоденнику» можна прочитати наступне: «Харада Наоджіро зняв окрему квартиру на Ландверштрассе (*Landwehrstrasse*) для своєї коханки. Її звуть Марі Хубер. Колись вона була офіціанткою в кафе «Мінерва». Її зовнішність дуже проста. Її обличчя бліде, а тіло худорляве. Вона не володіє жодними талантами. Їх стосунки можна порівняти з липким лаком.

Коли Харада навчався у художній школі, він зустрівся з чудовою жінкою. Її звали Цецилія Пваф (*Gaecilia Pfaff*). Вона була донькою професора в університеті префектури Ерланген (*Erlangen*).

У неї було чорне волосся, білосніжна шкіра, гострі очі, прямий ніс. <…> Вона володіла англійською та французькою мовами, її талант у письменстві перевершував інші, і більше половини книг її батька були написані нею. Я ще не зустрічався з нею особисто. Але коли я одного разу бачив фотографію в будинку Харади, я одразу зрозумів, що це вона, таку величезну силу випромінювало її обличчя. Вона познайомилася з Харадою, вивчаючи живопис в художній школі, і їхня дружба щодня поглиблювалась. Через деякий час вона почала вести господарство в домі Харади. Але Харада здається абсолютно байдужим. Навпаки, він тепер тримає вдома служницю Марі.

Я не можу позбутися думки, що це досить дивно. Можливо, Харада відчуває, що Цецилія походить з гарної родини, що заручини з нею можуть бути найбільш серйозною справою всього його життя, в той час як Марі буде достатньо лише для того, щоб принести йому тимчасове задоволення, адже вона проста офіціантка кафе. Що ж приємніше: заручитися з талановитою жінкою, такою, як Цецилія або бути близьким з простою бездарною служницею Марі? Крім того, Цецилія має

владу і гроші. Кажуть, що вона один раз запропонувала Хараді кинути все і поїхати вчитися в Париж.

Батьки Марі дуже бідні і заклопотані. Я боюся, що для них буде дуже важко уникнути труднощів у майбутньому. Коротше кажучи, поведінку Харади можна назвати дивною. Спочатку Харада був простим, як вода, і я завжди його дуже любив за це. Тому мені неприємно, коли він веде себе таким чином» [цит. за 177, с. 107-108].

З цього уривку можна зрозуміти, що образ Марі з «Бульбашок на воді» складається з характерів двох абсолютно різних жінок. Її ім'я та зв'язок з кафе «Мінерва», очевидно, запозичене від Марі, яка жила з Харадою, а красу, білосніжну шкіру, сильне обличчя, очі, розум, талант знаменитого батька, і зв'язок з художньою школою, ймовірно, взяте від Цецилії, лише колір її волосся змінено на світлий в історії Морі Оґая.

Безперечні у повісті алюзії до новели «Остані дні Помпеїв» (*The Last Days of Pompeii*) Едварда Бульвер-Літтона. Образ Марі подібний до продавчині квітів Нидії (*Nydia*). «Остані дні Помпеїв» була написана у 1834 році і перекладена в скороченому вигляді японською мовою Одою Дзуніхіро у 1879 – 1880 рр., за десять років до опублікування Морі Оґаєм «Бульбашок на воді». На той час вже близько п'ятнадцяти робіт Літтона були перекладені та зазнали досить великої популярності в Японії. Особливого визнання автор зазнав у Німеччині, де з 1830 по 1870 рр. його роботи перекладались німецькою частіше, ніж твори будь-якого іншого англійського письменника. Тому не дивно, що Морі Оґай, який захоплювався зарубіжною літературою, читав «Останні дні Помпеїв» у японському або німецькому перекладі.

Герой «Останіх днів Помпеїв» молодий грек Ґлаукус (*Glaucus*) живе у місті Помпеї в розквіт Римської імперії. Він красивий, розумний, і культурний. Любовна дилема роману лежить у пристрасному коханні Ґлаукуса до прекрасної грецької дівчини на ім’я Іона (*Ione*). В Іону також закоханий єгипетський священник Арбакес (*Arbaces*), а продавчиня квітів Нидія, хоча цього не усвідомлює, пристрасно закохана у Ґлаукуса. Основна сюжетна лінія полягає у

боротьбі між Ґлаукусом і Арбакесом за Іону. Зрештою, за допомогою Нидії перемагає Ґлаукус.

У сцені першої зустрічі Косе і Марі чітко простежується основна алюзія на повість Едварда Бульвер-Літтона. Нидія вперше з'являється в новелі на жвавій площі міста з кошиком квітів, які вона намагається продати. І лише Ґлаукус, прогулюючись площею, зупиняється для того, щоб купити у неї букет. Він кидає жменю дрібних монет в її кошик і обирає букетик фіалок. Внутрішній світ і зовнішній вигляд Марі також нагадує Нидію. Хоча її батьки, очевидно, культурні та виховані люди, давно померли, Нидія ніколи нікому не розповідає про своє минуле і завжди залишається загадковою. Вона завжди вбрана в білий одяг, має довге шовковисте волосся, і на обличчі носить відбиток горя разом зі спокійною витривалістю. Хоча вона сліпа, її очі не викликають відчуття фізичного дефекту, вони великі, темні і сповнені меланхолії, виблискують глибокою таємницею і справляють яскраве, незабутнє враження.

Марі у творі Морі Оґая володіє такими ж рисами характеру, що дозволяє їй домінувати і зосередити всю історію навколо себе. Характер і жвавість Марі відрізняє її з-поміж жіночіх образів, описаних Морі Оґаєм в інших творах, так само, як і Нидія відрізняється від усіх жінок «Останніх днів Помпеї». Характер Нидії був з дитинства загартованим жалюгідним життям без засобів до існування і самотнім сирітством. Вона мужня і впевнена у собі особистість, горда і відверта. Намагаючись контролювати свої емоції, вона має буйну вдачу, що призводить до дивного примхливого характеру, який проявляється у різких змінах пристрасті і флегматичності.

Невдалий напад Людвіга на матір Марі в павільйоні зимового саду нагадує сцену з «Останніх днів Помпеїв». Нидія двічі допомагає Ґлаукусу врятувати Іону. Вперше це відбувається, коли Арбакес заманює Іону у свій маєток. Коли вона приходить, він веде її через великий сад в невелику будівлю, яку Арбакес перебудував у храм. Будівля абсолютно темна всередині. Іона потрапляє у пастку, Арбакес, користуючись моментом, заявляє про свою любов і пристрасть до неї, але вона, вражена і перелякана, відмовляє йому. Він хапає її і намагається

зґвалтувати, але Ґлаукус і брат Іони рятують її завдяки своєчасним попередженням Нидії. Сексуальна пристрасть Арбакеса така ж неконтрольована, як і Людвіга; це і приводить їх обох до смерті.

Марі та Косе подорожують по сільській місцевості Леоні. Вони їдуть у кареті зі спеціальним відкидним верхом, який може підніматися або опускатися; дорога проходить через гаї і гори. По дорозі додому вони потрапляють у короткий, але сильний шторм, який супроводжувався громом, блискавкою і дощем. Дощ починається першими важкими краплями, а потім перетворюється на зливу, що заливає карету. Ці елементи можна зустріти і в описанні подорожі Ґлаукуса та Іони.

Кульмінацією повісті Морі Оґая «Бульбашки на воді» можна вважати загибель Марі у глибоких водах озера. Новела «Останні дні Помпеїв» закінчується смертю Нидії після того, як вона проводить Ґлаукуса та Іону через палаюче місто до безпечного невеличкого човна. Порятунок Іони, однак, означає для Нидії втрату Ґлаукуса назавжди. Фінальна сцена новели починається з опису перших променів зорі, коли всі, окрім Нидії, ще спочивають, а білосніжна піна поступово зникає у блискучих хвилях блакитного моря. Нидія тихо цілує Ґлаукуса на прощання, один раз в уста і двічі у чоло, перш ніж стрибнути в морську безодню. Матрос, що дрімав на палубі, почув невеликий сплеск води, але нічого не побачив за бортом, лише невеличку білу пляму, яка зникла за мить у глибині. Коли Ґлаукус та Іона через деякий час прокинулись і помітили зникнення Нидії, вони почали співати та оплакувати її втрату гіркими сльозами. Ґлаукус проніс горе від втрати Нидії в своєму серці до самої смерті.

Морі Оґай ніколи не наслідував Літтона дослівно, але розумно використовував елементи його твору, які переписував на свій манер для того, щоб посилити ефект свого власного сюжету. Він ігнорує безліч грецьких і римських історичних даних, які використовує Літтон; вміло поєднує окремі факти, створюючи романтичний сюжет. Цей метод допомагає йому успішно створити динамічну, незабутню Марі і яскраву трагедію кохання та смерті.

Натхнення для цього методу, безсумнівно, отримане від знайомства Морі Оґая з роботами Габріеля фон Макса (*Gabriel von Max*, 1840 – 1915). Макс був професором Мюнхенської академії з 1879 по 1883 рр. і вчителем Харади Наоджіро з 1884 по 1889 рр. Час від часу він захоплювався роботами художників історичних тем, але зазвичай схилявся до романтичних класичних тем, які характеризуються зображенням містичних сюжетів. Сам він любив створювати персонажів з Біблії та з відомих літературних творів. Однією з найвідоміших його картин став портрет Нидії, створений у 1874 році, в той час, коли слава Літтона була ще в самому розпалі у Німеччині. Морі Оґай познайомився з Максом через Хараду і часто відвідував його для того, щоб подивитися роботи та обговорити мистецтво. Теорії Макса захоплювали Морі Оґая і Хараду, і явно вплинули на погляди письменника на мистецтво. Морі Оґай напевно бачив портрет Нидії, створений Максом, і ця романтична картина романтичного персонажа з романтичного роману, ймовірно, пізніше викликала хід творчих думок від Макса та Літтона до «Бульбашок на воді».

Морі Оґай фокусує головну ідею «Бульбашок на воді» на теорії мистецтва. Теорії, які він пропонує, однак, виявляються досить важкими для розуміння при першому прочитанні твору, а пояснення досить складними і тонкими. Морі Оґай пропонує певні ключі до розуміння головної ідеї твору у своїй передмові, а також у деяких розмовах персонажів про мистецтво.

Наприклад, художник Харада Наоджіро не лише наслідував романтичну школу, він також був одним з перших, хто познайомив Японію з напрямом імпресіонізму. В зв’язку з цим можна було б зробити висновок, що Морі Оґай був прихильником імпресіонізму. Але в роботі «Щодо західних течій в Японії» (我が国洋がの流派につきて *Ваґа куні йога но рьюха ні цукіте*), Морі Оґай пише, що Харада належав до Північної школи західного живопису в Японії, а не до Південної, яка була істинним авангардом імпресіонізму в Японії [332].

Найбільш легко осягнути та зрозуміти теорію мистецтва Морі Оґая можна у тому, як він описує своєрідний тип людини, який являє собою справжнього художника. Письменник пояснює свої погляди на теорію мистецтва в описанні

студентів-художників в кафе «Мінерва», які просто граються у світ ідей. Це відображається у гнівній тираді Марі в кафе: «Ви всі просто наволоч, а не митці! Навіть якщо ви вивчаєте історію флорентійської школи, ви назавжди залишитеся просто блідою копією Мікеланджело та Да Вінчі. Навіть якщо ви вивчаєте роботи голландської школи, ви все одно назавжди залишитеся просто привидом Рубенса і Ван Дейка. І навіть якщо ви вивчаєте нашого Альбрехта Дюрера, ви навряд чи станете чимось більшим, аніж його тінню. Коли вам вдається продати за гарною ціною дві-три картини, ви підносите себе до небес і починаєте порівнювати себе з Сімома Плеядами, або Десятьма майстрами, або Дванадцятьма Апостолами. Як губи Мінерви наважилися доторкнутися до такої погані!» [209, с. 266].

Почувши її тираду, Косе «міг лише здогадуватися, що вона висловила свою ненависть і презирство до сучасного мистецтва» [209, с. 266]. В іншому місці твору Марі називає цих художників просто «колодами дерева» [209, с. 273]. Морі Оґай таким чином, дає зрозуміти, що вважає сучасну арт-сцену позбавленою таланту і переповненою бовдурами-дилетантами, які просто граються з теоріями мистецтва і малюють жахливі картини. Володіючи досить посередніми здібностями, їм бракує генія і таланту великих майстрів, яких перераховує Марі.

Морі Оґай акцентує увагу на певних рисах характеру Марі і на тому, як студенти реагують на неї. Відразу ж після її вибухової промови, студенти називають її «Crazy», а Екстер зізнається Косе, що її поведінка здається йому дивною та екстраординарною. Навіть сама Марі ставиться до себе як до дивної та трохи божевільної особи. У цій же сцені вона продовжує: «Всі, хто претендує на звання «вченого» мають бути трошки божевільними. Хіба я можу ображатися на людей, які знущалися наді мною, і казали, що я недоумкувата в той час, коли сам Шекспір стверджував, що потрібно бути трохи божевільним аби стати великим героєм або відомим генієм. Як сумно бачити людей, які бажають залишитися в здоровому глузді!» [209, с. 267].

Наступною проблемою твору є те, що художник шукає свій тип краси. Обраним типом для Косе є краса Марі. Слід зазначити, що вона є варіантом класичної краси, jcrskmrb часто з'являється перед ним у образі Баварії або Венери.

Віддалено нагадуючи фігуру, що увінчує Переможну арку Сієґестор, Марі, своєю красою, вражає його як Баварія (німецький прототип грецької Афіни, чи римської Мінерви, яка була богинею мистецтва, мудрості і війни) двічі: один раз, коли вона уїдливо засуджує студентів з «блискавкою в миготливих очах» [209, с. 266], і ще раз, під час подорожі на Леоні, коли він захоплюється її витонченістю та красою.

Ці дві сцени і поведінка Марі в них точно відповідають двом аспектам міфологічної богині – страшній і могутній, але водночас, відкритій, ніжній та чистій. Письменник дотримується цієї схожості ретельно. Він підкреслює, що в першій сцені Марі носить свій звичайний капелюшок так само, як Мінерва завжди носить шолом в образі богині війни, але знімає його з неї у другій сцені, де вона з'являється в образі богині мистецтва. Порівняння з богинею завершується описом Марі як «благородної особи…, на відміну від будь-якої іншої звичайної людини», «витончена, тонка натура з блакитно-небесними очима, які так сильно нагадують погляд синьоокої богині Мінерви» [209, с. 274].

Марі також нагадує Косе і Венеру, грецьку Афродиту – богиню краси та любові. Марі для Косе представляє найвищу красу та ідеальне кохання, як Венера. Шляхом порівняння Марі з Мінервою та Венерою Морі Оґай зображує її класичною, божественною, чистою, потойбічною, втіленням вічної та ідеальної краси.

Можна спостерігати за враженням, яке справила на Косе краса Марі у сцені їх першої зустрічі: «Я поїхав у Дрезден, щоб отримати дозвіл на копіювання картин в галереї. Але незалежно від того, чи я дивився на зображення Венери, Леди, Мадонни або Єлени – обличчя дівчини-квіткарки якимось чином спливало як туман між мною і картинами. Зрештою я почав сумніватися в тому, що моя робота хоч трохи зможе просунутись вперед, і з відчаю я замкнувся у своїй кімнаті на другому поверсі готелю...

І ось одного разу вранці я раптом відчув величезне бажання довести себе до межі, і спробувати передати якнайкраще силует дівчини-квіткарки для вічності [209, с. 251]. Ідеальна краса Марі паралізувала роботу Косе. Вся його істота тепер заповнена тугою за ідеальною, класичною красою.

Ставлення художника до краси проявляється через контраст з тим, що відбувається між Людвігом і матір'ю Марі. Марі та її мати мають однакові імена і приблизно однакової краси. Але жодного символу божественного не прикріплено до матері, її образ означає земну, людську красу. Людвіг настільки переповнений пожадливістю, що намагається спричинити над нею сексуальне насилля. Це призводить до трагедії для всіх сторін – король божеволіє, батьки Марі помирають, і дівчинка – сирота, опиняється у важких життєвих обставинах. Трагедія трапляється тоді, коли любов до краси виражається через похіть і секс.

Стосунки Косе і Марі є зовсім протилежними. Косе не бажає оволодіти Марі як жінкою, його любов до неї чиста та духовна. Марі також не поспішає; її тирада відносно студентів-художників в значній мірі викликана їх спробою опошлити її платонічний поцілунок у лоб Косе в подяку за його допомогу, коли вона продавала квіти. Вона така чиста і цнотлива, що, на відміну від інших моделей, вона ніколи не позує в стилі ню.

Можливо, Морі Оґай обрав саме ці міфологічні символи для Марі тому, що Венера Доброчесна є захисником жіночої цнотливості, в той час як Мінерва завжди була відомою як богиня Дів. Саме цими описами та символами Морі Оґай підкреслив платонічну любов та чисте прагнення Косе до краси.

Платонічна любов, однак, триває тільки до того часу, поки не з'являється похіть. Коли привид мирської любові з'являється в образі Людвіга, стосунки Косе і Марі закінчуються. Раптово з'явившись на березі, Людвіг з криками «Марі!», кидається у воду, щоб схопити дівчину. Марі від переляку непритомніє, падає в озеро і швидко гине.

Косе залишилося оспівувати її трагічне життя, яке, наче піна або пінисті бульбашки на воді, зникло без сліду. Венера, яка народилася з піни морської та постійно оновлювала свою цноту в морі, повернулася в свою оселю.

Третя повість **«Кур'єр» (文づかひ, *Фумідзукаі*)** була опублікована в 1891 р. Матеріалом для написання твору послугували дві події, в яких Морі Оґай брав участь у ранній період свого перебування в Німеччині. Відповідно до цих подій

письменник поділив повість на дві частини: у першій йде мова про польові маневри саксонської армії у вересні 1885 р.; а у другій – події відбуваються під час новорічного балу чотири місяці по тому, який проходив у будівлі суду в Дрездені. Фабула повісті нескладна, адже автор зосереджений на внутрішніх переживаннях героїв, що й становлять сюжетну колізію. У цьому творі письменник ставить перед собою важливе завдання: надати кольору смислової функції. Письменник детально описує палаци та вулиці, міста та села, в яких відбуваються події.

В образі капітана Кобаяші можна впізнати самого Морі Оґая, капітана медичної служби, та деяких японських офіцерів, з якими письменник познайомився під час свого перебування в Саксонії.

Ім'я головної героїні, Іди, запозичене в однієї з дочок графа фон Болау (*Count von Bülow*), в чиєму замку Морі Оґай зупинявся під час маневрів саксонської армії. Граф фон Болау є прототипом графа фон Бюлов (*Count von Bülow*) з «Кур'єру».

У першій частині під час маневрів саксонської армії відбувається зустріч молодого капітана Кобаяші та старшої доньки графа фон Бюлов Іди. Капітан дізнається, що Іда заручена з німецьким офіцером лейтенантом Мехреймом (*Lieutenant Mehrheim*).

Слова на позначення кольору– це надзвичайно важливий засіб формування образного світу повісті. Тому однією з найбільш індивідуальних рис бачення світу письменником і втілення його в художніх творах є використання кольору. Письменник уміло оперує колірними гамами, щоб максимально впливати на читача, передати стан героїв і характеристику того часу. Головний герой повісті – офіцер Кобаяші, який приїхав на стажування у Європу. Саме з нею пов'язані його найбільш зворушливі і чисті спогади, які автор професійно передав різноманітними фарбами.

Письменник використовує у повісті різні колірні епітети. Барви приховують багато цікавих моментів, не помітних з першого погляду. Колірна гамма робить світ об'ємним, дозволяє побачити звичне іншими очима. У повісті використані

різні кольори та їх відтінки – від чорного до білого, але особливою популярністю користуються білий і чорний кольори. Перша зустріч офіцера Кобаяші та Іди відбувається на фоні річки з «сірою глибокою водою», дівчина одягнена у чорне закрите плаття, а офіцер – у білосніжний мундир. Загалом, «чорні» епітети письменник використовує для того, щоб передати негативний настрій героїв, яким все життя здається нудним та неприємним.

Щодо сірого, цей колір символізує сум та примирення з власною долею. На фоні білосніжної зими особливо виділяється сіра будівля палацу, порожній човен пастушка, що коливається на сірому плесі річки. Білий же колір – біла та сніжна європейська зима, прекрасні білосніжні зуби Іди, білий мундир офіцера сприймається не так категорично, як інші два кольори.

Образ Іди оповитий таємницею. Хоча вона виглядає спокійною та впевненою у собі, від неї віє сумом, дівчина досить мовчазна. Одяг Іди підібраний під її образ – вона вбрана у довге чорне плаття. Поведінка також викликає подив: складається відчуття, ніби Іда не бажає виходити заміж за лейтенанта і звернула свою увагу на капітана Кобаяші. Проте потім стає зрозуміло, що вона просто хоче попросити передати листа своїй тітці, яка служить при королівському дворі в Дрездені, адже капітан Кобаяші повертається туди наступного дня. Морі Оґай звертає увагу на її обличчя в цей момент: воно мармурово бліде, а очі виблискують, немов маленькі сонечка.

У другій частині повісті капітан зустрічає Іду під час новорічного балу у Дрездені. Він ледь її впізнає. Дівчина виглядає щасливою та умиротворенною. Її поведінка також зазнала кардинальних змін: вона сміється, фліртує, багато розмовляє, танцює «ніби виводячи крізь натовп дивовижний малюнок з нескінченних кіл та ламаних ліній»; Кобаяші спостерігає за нею «так само, як відданий прихильник захоплено спостерігає за улюбленою актрисою» [203, с. 112]. Одягнена Іда також по-іншому. На ній переливається усіма барвами розкішна пишна сукня.

Іда розповідає капітану про те, що батько обрав їй за нареченого лейтенанта Мейхрема, але вона не відчувала ані найменшої прихильності до свого

майбутнього чоловіка. Коли вона була з ним, світ вважався дівчині темнішим за в'язницю. Дівчина вже навіть вирішила стати черницею, але в протестантській Саксонії не було жодного жіночого монастиря. Як альтернативу Іда обрала службу при королівському дворі, де люди ховають свої емоції під спокійними масками і холодними формальними манерами: «Тут, як у монастирі, знають обряди й не відають почуттів. Тут знайду я свою могилу» [203, с. 113].

Якщо б раптом старий граф фон Бюлов здогадався про її плани, він би спробував зірвати їх, тому вона просила капітана Кобаяші відвезти листа до своєї впливової тітки в Дрезден, з проханням влаштувати на службу в кайзерівський палац. План Іди вдався – її призначили придворною дамою королеви Саксонії. Що ж стосується капітана Кобаяші, вона не знає, як дякувати йому, адже завжди буде вважати його своїм рятівником.

У повісті зустрічається і досить трагічний персонаж, який уособлює нещасливу долю та нерозділене кохання. Це потворний хлопчик із заячою губою. Кілька років тому він прийшов просити їжу в замок фон Бюлов. Іда, якій тоді було лише дванадцять-тринадцять років, переповнилась жалощами до кульгавого хлопчика. Вона попросила батька, щоб той допоміг хлопчику з операцією на устах. У той день Іда подарувала йому іграшкову флейту. Відтоді хлопчик ходив за нею, як вірний пес. Малий став пастухом на фермі неподалік від замку, навчився грати на іграшковій флейті, а згодом вирізав свою власну флейту зі шматка дерева. Кожного вечора він припливав у човні під вікна кімнати Іди і грав всю ніч безперервно. І хоча немає на світі серця, яке б він не розтопив своєю грою, Іду дратували його серенади.

Не зважаючи на те, що їй було все одно, що трапилося з її нареченим, лейтенантом Мейхремом після її від’їзду, дівчина була вбита горем, дізнавшись, що хлопчик-пастушок зник, залишивши свій човен під її вікном. В його човні залишилась лише флейта – подарунок Іди.

Образ пори року (у першій частині – осінь, у другій – зима) створює колористичне тло, на фоні якого розгортається сюжетна дія повісті. На цьому тлі кожний новий колористичний образ набуває особливого значення: душевний стан

мовчазної Іди під час першої її зустрічі з офіцером Кобаяші символізує чорний одяг та сумне обличчя, а зміни у житті – яскраве плаття та щаслива посмішка.

Драматична колізія (втеча Іди та самогубство пастушка) також знаходить своє особливе розв'язання в протилежності кольорів різної гами. Яскраві, насичені кольори контрастують з кольорами білої холодної зими та сірої глибокої води.

Барви зливаються в єдину імпресіоністичну картину з драматичним малюнком і водночас піднесеним гімном свободи. Часто зорові образи переплітаються зі звуковими, зокрема тоді, коли письменник описував гру Іди на піаніно, особливо у той час, коли з вулиці лунають звуки флейти. І хоча звуки не можуть поєднатися в одну мелодію, музика від цього виходить ще сумнішою та зворушливою. Ця мелодія символізує нездійсненні мрії персонажів повісті бути щасливими та коханими, незалежними та вільними у своїх почуттях та діях.

Повість пронизана сумними мелодіями, у ній ясно відчуваються елементи поетичного ритму, так званої ритмічної прози. Ця тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз є характерною рисою романтичної творчості Морі Оґая.

Три повісті «німецького періоду» відбили складне світосприйняття людини епохи Мейджі: бажання незалежності, волі почуттів і неможливість здійснити ці бажання. В 1892 році всі три повісті Морі Оґая разом з його перекладами європейських авторів були опубліковані у вигляді окремої книги з назвою «Піна на воді» (美奈和集 *Мінавашю*).

Звичайно, дебютні твори Морі Оґая ще досить наївні, сентиментальні, адже вони писались під впливом німецької романтичної літератури, не дарма Морі Оґая називали тоді японським Лессінгом.

3.2. Особливості художнього зображення дійсності у повісті Морі Оґая «Дикий гусак»

Жіночі образи у творах Морі Оґая розкриваються з особливим рівнем драматизму, оскільки письменник прагне підкреслити болісний перехід від покірної домогосподарки епохи Едо (江戸時代 1603 – 1867) до сильної духом і впевненої у собі жінки епохи Мейджі. Наприклад, у повісті «Дикий гусак» автор втілив в образі Отами ідеал жіночої краси і душевних якостей.

У художній інтерпретації подій письменник окреслив та дослідив внутрішню суперечність людського «Я» людини крізь призму її почуттів. Текст повісті – багатоплановий, образи – символічно навантажені. Через характери героїв письменник розгорнув драматичну колізію людського щастя і горя, освіченості й невігластва, слави і сорому, вірності і зради, гідності й безчестя, тиранії й волелюбства.

Морі Оґай порушив важливі моральні та філософськи питання, зокрема проблеми знецінення сімейних стосунків, приниження та самотності старшого покоління, зародження сильної духом, самостійної, впевненої у собі жінки епохи Мейджі. Ці питання висвітлені в аспекті «філософії життя», у розумінні духовно багатої особистості, змушеної страждати в потоках абсурдної дійсності.

Образ Отами символізує скромність і чистоту. Всупереч тому, що вона живе в принизливому становищі утриманки (*мекаке*), жінка змушена пристосовуватися і хитрувати. У неї, – пише Морі Оґай, виробилося «захисне забарвлення» маленької тваринки, сповненої жахом перед сильним звіром. Коли Отама дізнається, що її «господар» Суедзо займається лихварством, вона відчуває себе ображеною двічі. Вона усвідомила ще раз, наскільки у неї важка та нещасна доля, яка зробила з неї не просто утриманку, а утриманку лихваря.

Ані розпачлива самотність, ані безправ'я не здатні вбити в Отамі внутрішньої гідності. Після того, як вона зустріла і покохала молодого студента Окаду, Отама із задоволенням відчуває, що «в її душі немов прокинулися невідомі до цього часу їй самій сили. Скільки вона себе пам'ятала, їй завжди доводилося

від когось залежати, і лише тепер вона раптом відчула тверду віру у себе. І вона легкими кроками рушила по березі озера. З'явилася впевненість, що зовсім не обов'язково шукати у когось захисту, адже захиститися можна і власними силами» [105, с. 58].

Зумівши залишити свої прикрощі при собі, жінка, яка постійно залежала від інших, вперше відчула внутрішню самостійність. Вона раптом по-новому поглянула на свої стосунки з «господарем», навчилася дотримуватися духовної дистанції. Зникли боязкість і беззахисність, поведінка стала розрахованою на те, «ніби її душа відокремилася від тіла і спостерігала за подіями здалеку, душа сміялася і над Суедзо, і над нею самою» [105, с. 60].

Символом дистанції та відокремлення від Суедзо у творі виступає жаровня. За нею Отама ніби намагається сховатися від нього у ті часті години, коли Суедзо навідується до неї.

Автор постійно концентрує увагу на обличчі, зачісці та одязі Отами. Окада вперше бачить її такою: «Вона була одягнена в темно-синє кімоно, підперезане шовковим чорним поясом обі з коричневим візерунком на підкладці. Проте <…> його увагу привернула її зачіска у стилі «листок гінкго» з кучерями на скронях; скроні були прозорішими за крило цикади. <…> Не можна сказати , що Окада був вражений її фігурою та обличчям. Хоча воно було овальним, трохи сумним, і, незважаючи на якусь особливу лінію переходу від чола до щоки та прямий тонкий ніс, здавалося пласким». Далі хлопець часто відзначає, що її обличчя досить бліде, проте, коли вона бачить коханого, воно «розквітає рум’янцем».[105, с. 51].

Суедзо милується її зачіскою та обличчям, які завжди «в повному порядку» [105, с. 54]. Проте у розмові зі своєю ревнивою дружиною Оцуне, він помічає, що її обличчя досить пласке [105, с. 78].

Оцуне захоплюється її манерою одягатись та тримати себе. Вона вважає Отаму надто елегантною та красивою.

Автор вустами своїх героїв милується та захоплюється Отамою. У кінці повісті він з жалем зазначає, що не володіє такими чеснотами, за які його могла

би покохати Отама. З проникливою увагою до світу жінки Морі Оґай описує, як у приниженої утриманки прокидається свідомість людської гідності.

Символом жадібності та скнарства у повісті виступає лихвар Суедзо. Суедзо став багатієм і піднявся з бідності завдяки своїй цілеспрямованості та впертості. Він, не соромлячись, займався підлабузництвом, що згодом зробило з нього досить зарозумілу та пихату особистість.

Його образ у повісті досить суперечливий. Як і усі скнари, він досить жадібно ставиться до грошей, проте, коли справа йде власне про нього, його дітей або Отаму, він не рахує витраченого. При цьому він не дозволяє своїй дружині витратити жодної зайвої копійчини на себе. Скнара Суедзо обожнює дорогий гарний одяг. Він може пообідати у дешевій ідальні аби зекономити, проте завжди виглядає чудово. Гроші та одяг Суедзо підносить до ідеалу. Тут можна говорити про певний фетиш.

Зі своїми боржниками Суедзо поводиться досить грубо, але у стосунках з Отамою стає м'якішим, він робить усе можливе, щоб здобути її прихильність.

Якщо герой «Танцівниці» Ота Тойоторо – лідер, але не по характеру, а по обов’язку, то Суедзо – за визначенням Морі Оґая має «слабкість сильного характеру» [105, с. 60]. Проте вдома Суедзо виступає тираном. Він до смерті боїться, що про його зв’язок з Отамою дізнається дружина і оточуючі, тому намагається прикрити свій страх за грубістю та брехнею.

Протилежністю Суедзо в повісті виступає образ молодого студента Окади. Морі Оґай описує його скупо, лише одне речення на початку твору: «Він відрізнявся красою, проте не тією красою, яку прийнято вважати за зразок, це був не зелений юнак, а молодий чоловік міцної статури та зі здоровим рум’янцем» [105, с. 48]. Проте через усю повість явно проступає його образ, сила характеру, та спокій, притаманний його натурі. Письменник більше описує не його зовнішність, а звички, захоплення, роздуми.

Окада захоплюється читанням старовинних китайських повістей. Подібна література прищепила йому цікавість до воєнних видів спорту. Також в китайських повістях хлопця вабив характерний для них тип героїні, яка перш за

все цінує власну красу і навіть на порозі смерті неухильно дотримується витонченого ритуалу по догляду за собою.

Окада вважає, що жінка повинна викликати у чоловіка захоплення, бути втіленням любові, істотою, яка постійно піклується про свій зовнішній вигляд, в якій би ситуації вона не опинилась. Він розуміє, що Отама скоріш за все – утриманка, але це його анітрохи не бентежить. Проте, він довго не насмілюється підняти погляд на табличку на дверях її будинку, щоб прочитати написане там ім'я.

Образ Окади є символом молодої освіченої людини епохи Мейджі, якій доводиться задовольняти свою цікавість до літератури, читаючи поетичні відгуки на злободенні теми, написані знавцями китайської класичної мови [105, с. 49].

Потрібно також відзначити другорядних персонажів повісті: батька Отами і дружину Суедзо Оцуне. Старенький батько Отами уособлює приниження та самотність старшого покоління епохи Мейджі, яке вимушене прийняти нові течії, властиві цьому переламному періоду. Він схиляє голову перед багатством та самовпевненністю Суедзо, хоча й розуміє, хто він насправді.

Своєю чергою образ Оцуне символізує жінку епохи Едо, яка має підкорятися чоловікові, а її діяльність не повинна виходити за межі будинку. Світ жінки, таким чином, замикається на домашніх клопотах, а також на народженні і вихованні дітей.

Якщо Отама втілює зародження жіночої самостійності та гідності епохи Мейджі, то Оцуне символізує шість конфуціанських чеснот жінки епохи Едо – покірність, чистоту, доброзичливість, ощадливість, скромність і старанність.

У творі «Дикий гусак», як і у «німецьких» повістях також згадується мистецтво. Отама чудово грає на *шямісені*, і Суедзо постійно просить її зіграти. Морі Оґай використовує в повісті також символ вікна, який зустрічається дуже часто. Письменник подає детальний опис зовнішності своїх героїв, їх характерів, вулиць, по яким вони ходять, навіть, інтер’єрів, в яких відбувається дія. Важливу роль відіграє і зміна сезонів, описана у повісті. Що холоднішеає на вулиці, тим гарячіші стають відчуття та взаємини між персонажами повісті.

Письменник доповнює повість анімалістичними символами. Наприклад, в епізоді, коли Отама виставила на підвіконня своїх канарок і у клітку заповзла з даху змія. Одну канарку вона встигла задушити, проте другу визволив з біди Окада, який саме проходив повз. Він розрубав змію навпіл. А друга пташка ледь не вилетіла через зламану клітку. Так само, як і стосунки Отами з Окадою ледь не переросли у щось прекрасне, проте в останній момент діру у клітці залатали, і Окада поїхав, так і не освідчившись.

Дві частини одного цілого – дві канарки, самець та самка, дві частини однієї змії – символізують кохання між Отамою та Окадою, проте одна з пташок гине, і змію вже також не збереш до купи, так само їм не судилось бути разом.

Не можна не зазначити і символ дикого гусака, закодованого у назві повісті. І хоча автор згадує про нього лише в кінці твору, символ несе досить серйозне наповнення. Адже у східній культурі дикий гусак означає самотність.

Коли Окада кидає у бік диких гусей камінь і влучає в одного з птахів, він зазначає, що зовсім не намагався вбити бідну пташку. У цей момент автор згадує обличчя Отами. Вона, як та пташка, теж не винна в тому, що потрапила під чари молодого студента. Тим часом Окада розповідає другові, що наступного дня він від'їздить до Німеччини на невизначений час. Проходячи повз будинок Отами, вони помічають її у дворі: «Обличчя жінки застигло, як камінь. У глибині її прекрасних очей затаїлася нескінченна печаль від розлуки» [105, с. 111].

Повість «Дикий гусак» перегукується з «Дикою качкою» (*Vildanden*, 1884) Ібсена. Звичайно, Токіо мало схоже на скандинавські вітальні. Але така ж жертовна любов норвежки Хедвіг до батька простежується і у відданості Отами до свого. У тому і в іншому творі все заважає щастю жінки. В обох випадках загибель пташки обертається загибеллю надій.

Образ жінки у романтичних творах Морі Оґая відрізняється відданістю своїм почуттям. Використання анімалістичних символів (птахи, змії), збіги (студент, що випадково проходив повз), детальний опис, загальна тональність всепроникаючого смутку – все це ознаки романтичного стилю Морі Оґая.

3.3. Ґенеза, проблематика та поетика повісті Морі Оґая «Віта сексуаліс»

Морі Оґай був редактором колонки у журналі «Плеяди» (すばる, *Субару*), в яких розглядав проблеми сучасної літератури, а також робив огляд теоретичних робіт з історії західної літератури та критичні відгуки на нові твори. Журнал, який виходив друком з 1909 р. був названим на честь друкованого органу французьких символістів та імпресіоністів – журналу «Плеяда». У «Плеядах» Морі Оґай намагався відобразити теоретичні та практичні особливості нових тенденцій в області сучасної японської літератури.

Відомий поет і драматург епохи Тайшьо Кіношіта Мокутаро пише, що Морі Оґай створив «Плеяди» для того, щоб мати змогу висловлювати свої ідеї про фантазійну сутність сучасної йому прози, про необхідність створювати твори, які б описували не лише життя плотське, але й духовне. Кіношіта Мокутаро називав створення журналу «чудовою можливістю для молодих письменників відчути себе неодинокими і відчути патронаж відомого письменника з надзвичайно широкими знаннями у західній і японській літературі» [цит. за 53, с.57]. У 1909 р. у журналі опублікували повість Морі Оґая «Віта сексуаліс» (キタ・セクスアリス, *Віта секусуарісу*), а у 1910 – повість «Юнак».

Цензура заборонила продаж і розповсюдження повісті «Віта сексуаліс». Харуо Сато (佐藤春夫 1892 – 1964), відомий письменник і критик, так прокоментував цю подію в історії японської літератури: «Через те, що автор торкнувся питання про сексуальне бажання, влада розглянула повість крізь призму сексуальності, вона не зрозуміла, що історія Морі Оґая у першу чергу філософська. Причину заборони, ймовірно, цензура вбачала в тому, що повість може мати шкідливий вплив на суспільну мораль, і подальше її поширення може спричинити поштовх до того, що твори такого напрямку можуть стати все більш популярними і модними» [цит. за 249, с. 224].

Твір написано з полемічною метою: він спрямований проти натуралістів, які приділяли багато уваги сексу і вважали людину рабом інстинктів. Морі Оґай

створив власну концепцію «сексуального життя» молодої людини у контексті еґо-роману.

У повісті відчувається проблематика психології творчості Ґі де Мопассана, і тягар мистецького покликання Е. Золя, і увага до порухів людської душі К. Ґамсуна, і властива лише Морі Оґаю заглибленість у надра підсвідомості, а також імпресіоністичний малюнок, який складається зі світлотіні, колористичних образів та символіки.

Написана повість в монологічній манері, проте це не внутрішній монолог, це ряд картин, створених словом, що передають враження героя від навколишнього світу та водночас власні внутрішні переживання. Замість традиційного подієвого сюжету (сюжету вчинків і дій героїв) письменник вдається до сюжету внутрішнього, який становлять зіткнення різних переживань. Символічні образи й ускладнена метафорика надають твору жанрових ознак у прозі.

На перший погляд, опис природи у повісті займає чільне місце. Насправді ж образи квітів, рослин, птахів, тварин – це лише символи тих внутрішніх явищ і процесів, що відбуваються в душі героя. Конфлікт образів створює ту багатозначність символів, які дають уявлення про складні душевні процеси головного героя повісті – пана Канаї.

Вибір професії головного героя Канаї Шідзуки не випадковий – професор західної і східної філософії уособлює епоху синтезу традицій. *Мотив контрасту* відіграє також важливу ідейно-композиційну роль (місто та природа, холодна зимова ніч та спекотний літній полудень). І думки, і сприйняття героєм природи злито в єдиний нерозривний потік його переживань та усвідомлення себе у світі та суспільстві.

«Віта сексуаліс» – це повість з глибоким психологічно-філософським змістом. Висвітленню заповітних думок автора сприяла форма оповіді від першої особи. Ключ до глибшого розуміння тексту пояснюється символікою назви повісті: «Віта сексуаліс» – термін, який використовував Ріхард фон Крафт-Ебінґ (*Richard Fridolin Joseph Freiherr Krafft von Festenberg auf Frohnberg* 1840 – 1902)

для опису усіляких видів сексуальних аномалій, що він досліджував у праці «Сексуальна психопатія» (*Psychopatia Sexualis* 1886). Морі Оґай використовував ідеї Крафт-Ебінґа про витіснене у підсвідомість сексуального бажання, про мрії та сни, що, на перший погляд, не мають раціонального сенсу, але можуть виявити проблему на більш глибокому рівні психологічного життя людини.

Морі Оґай, однак, не змалював *vita sexualis* свого персонажа лише як історію хвороби, хоча він і використав свої медичні знання про сексуальну психологію, становлення сексуальності персонажа. Письменник мав схильність до імпресіоністської презентації пов'язаних між собою образів і виражальних засобів, серед яких – мова символів, алегорій, натяків, метафор, евфемізмів.

Письменник підпорядкував мистецтво літературі, ідейно-художній концепції твору. Під впливом натуралістичної літератури *shizenshugi* та внаслідок спостережень у героя повісті складається уявлення про внутрішній світ людини як безперервний процес, який має свої періоди, спади та підйоми, що, власне, і становлять справжній сюжет повісті «Віта сексуаліс» – таким чином Морі Оґай формує художньо-психологічну композицію свого персонажа. У повісті «Віта сексуаліс» письменник використав іронічну семіотику, яка поєднує банальну *shishosetsu* на поверхні і класичну тему любові людини до матері на глибошому рівні.

Якщо врахувати суворі кодекси моралі в Японії епохи Мейджі, «Віта сексуаліс» Морі Оґая привертає особливу увагу. Перше питання, яке виникає у читачів повісті полягає в тому, чому письменник зважився створити твір такого типу. До 1909 р., дати публікації повісті, репутація Морі Оґая як письменника була блискучою, завдяки його творчому доробку.

Морі Оґай наважився привнести «Віта сексуаліс» у літературний світ епохи Мейджі навіть з ризиком для власного високого положення на посаді головного лікаря. У листі від 1 серпня Морі Оґай спокійно писав своєму другові Цурудо Како (прообраз Коґи у повісті «Віта сексуаліс»): «Сьомий номер «Плеяд» вилучили через «Віта сексуаліс». Чесно кажучи, я був до цього майже готовим. Років десять назад точно так само трималися осторонь живопису з оголеною

натурою. Доки у нас зрозуміють що до чого, знадобиться ще десять років» [249, с. 234]. Справжня реакція Морі Оґая на заборону своєї роботи невідома. Тим не менш, твори, опубліковані у наступному 1910 році («Юнак» в березні, «Гра» в серпні, «Фасції» у вересні, «Вежа мовчання» в листопаді) вказують на те, що Морі Оґай, не в змозі реально впливати на події у країні, вирішив зайняти позицію «стороннього спостерігача», а згодом, з 1912 року письменник перейшов до написання переважно історичних творів на традиційну для середньовічної японської літератури тематику, а саме життя самураїв, їх відданість *даймьо* та імператору.

Очевидно, що влада була поінформована про високе становище Морі Оґая у суспільстві, і заборона «Віта сексуаліс» не була першочерговим завданням для цензури, скоріш за все, влада мала на меті заборонити весь випуск журналу «Плеяди».

У вересневому номері журналу «Сонце» (太陽, *Тайіо*) за 1909 р., один анонімний критик зазначає, що, коли цензура забороняє певну літературну роботу, вона зазвичай вказує на конкретні місця порушника у рукописі, але в ситуації з повістю Морі Оґая, вона не слідувала цій процедурі, зазначивши лише шкідливий вплив твору на суспільну мораль. Те, що у цензури пішов майже місяць на вирішення питання про заборону журналу, було досить дивним. Також дивним для цього критика і, власне, для самого Морі Оґая виявилось те, що цензура, звичайно, була обізнана у питанні про висвітлення та опис сексуальності у традиційних японських письменах.

До епохи Едо порнографічні книги були написані виключно вручну і передавалися із рук в руки. Існують лише кілька незвичайних прикладів незабороненої порнографії. Разом із зростанням освіченості населення, а також з поліпшенням друку та створення видавництв, порнографічні книги набувають широкого поширення. Найвідомішими були твори Іхари Сайкаку, який яскраво описував сексуальні аспекти життя своїх персонажів в «Історії походеньок самотнього чоловіка» (好色一代男, *Кошьоку ічідай отоко,* 1682), «Історії походеньок самотньої жінки» (好色一代女, *Кошьоку ічідай онна,* 1686), а також в

повісті «П’ять жінок, що віддались коханню» (好色五人女, *Кошьоку ґонін онна,* 1686).

У ті дні райони Йошівара в Едо, Шімабара в Кіото і Шінмачі в Осаці були легалізованими веселими кварталами в Японії. Любовні походеньки та сексуальне життя пересічних громадян були описані у книгах в м'якій обкладинці, що мали назви *шяребон*, *кусадзоші* та *нінджьобон*. *Шяребон* були особливо цінними та популярними серед міських громадян, так як вони були певними путівниками по веселим кварталам. У результаті популяризації таких путівників та еротичних видань, відбулося два великих придушення, спочатку у вигляді Закону про пресу від 24 травня 1790 р. Три твори відомого письменника Кьодена Санто (山東京伝 1761 – 1816) були забороненими. Друге придушення відбулося 4 червня 1842 р. Книги Таменаґи Шюнсуя (為永春水 1790 – 1843), автора «Сливового календаря кохання» (春色梅児誉美, *Шюншьоку умеґойомі,* 1832 – 1833), оголосили заборонененими, а пізніше заарештували і самого письменника.

В епоху Мейджі порнографічні роботи публікувалися таємно, порушення закону цензура карала серйозно. У 1896 р. твір «Макіяж перед сном» (寝白粉, *Неошірой*) автора Фуйо Оґурі (小栗風葉 1875 – 1926) заборонили через описану в ньому сцену любовних втіх між братом і сестрою, народжених у суспільній групі «*бураку»*. Роман «Любов до колишнього вчителя» (旧主人, *Кюшюджін,* 1902) Шімазакі Тосона (島崎藤村 1872 – 1943) був заборонений за занадто чуттєвий опис незаконних стосунків між молодою дружиною директора школи і стоматологом.

Хоча Морі Оґай повинен був бути добре обізнаним у питанні про суворі обмеження у цензурі епохи Мейджі, він, тим не менш, був також добре інформованим у питанні про появу нових рухів в японських літературних колах. Неможна забувати про те, що перше десятиріччя XX ст., назване періодом натуралізму в сучасній японській літературі; твори Золя і Мопассана були дуже популярними серед молодих японських письменників.

Першою успішною спробою наслідування цим новим викликам літературної незалежності став «Порушений заповіт» (破戒, *Хакай,* 1906) Шімадзакі Тосона. Головний персонаж «Порушеного заповіту», член класу «*бураку*», нарешті розкриває таємниці своєї касти, незважаючи на заповіт свого батька, який заборонив сину розголошувати своє походження.

У «Постілі» (蒲団, *Футон,* 1907) Таяма Катай (花袋田山 1871 – 1930) описує духовну боротьбу літнього одруженого письменника, психічний стан якого похитнула пристрасть до молодої учениці. Він плаче, зарившись обличчям в постіль, в якій спала дівчина, вдихає її запах, відчуваючи одночасно сексуальне бажання, печаль і безпорадність. Свій творчий принцип Таяма Катай називав «неприкрашеним», або «голим» зображенням: «Все має бути оголене, у всьому повинна бути істинність, у всьому потрібно бути вірним натурі» [285]. Це було до певної міри протестом проти фальші в мистецтві. Однак «вірність натурі» трактується письменником суто в рамках натуралістичного об'єктивізму. «Постіль» – це оголена сповідь вже немолодого письменника, яка просякнута забороненою, таємною пристрастю до молодої дівчини. «Я хотів схопити, – писав Таяма Катай про задум своєї повісті, – шматок людського життя зсередини і показати те, що вважалося до цих пір «аморальним», і саме тому не стало предметом художнього зображення» [285].

«Постіль» стала зразком для письменників-натуралістів. Згодом у Таями Катая з’являється багато послідовників його стилю. Читачі були шоковані відвертим описом сексуального бажання в цьому творі. «Постіль» має надзвичайне значення у подальшому розвитку літератури, оскільки вона починає традицію «еґо-роману» (私小説 *ватакуші-шьосецу*), в якому автор описує своє особисте життя. Надалі *ватакуші-шьосецу* отримали широке поширення в Японії, але на той час подібні сповідальні, психологічні оповідання, що велись від першої особи було новим й незвичним явищем.

Морі Оґай визнавав певні заслуги за послідовниками «*шідзеншюгі*». Він вважав, що Таяма Катай якщо й не створив шедеврів, то у будь-якому випадку йому вдалося зобразити почуття. Коли ханжі обурювалися його сценами

чуттєвого кохання, Морі Оґай сміявся: «Таяма Катай опублікував «Постіль» – ах, непристойно! Наґаї Кафу написав «Заздоровну чашу» – ах, сором! Літературні судді повні шляхетного гніву. Спасибі, що не так обурюються на оголені тіла в живописі й скульптурі» [322]. Але якщо представники «*шідзеншюґі*» вище всього цінували «природність» людських інстинктів, охоче «самооголювалися», Морі Оґай, у свою чергу, волів виступати ніби під вуаллю. Шляхетна людина носить маску, – говорив він, – і люди зобов'язані її поважати.

Засуджуючи натуралістів за підміну літератури голою фактографією, за їх «втечу» в еґо-белетристику, Морі Оґай одночасно визнавав заслуги натуралістичної школи в наближенні літератури до життя. Але при цьому він вимагав від натуралістів поглибленого зображення духовної сутності людини, а не тільки копіювання його натури.

Під впливом «Постелі», письменник та літературний діяч епохи Мейджі Хомей Івано (岩野泡鳴 1873 – 1920) написав «Розпусту» (耽溺, *Тандекі,* 1909). Оповідач – Тамура стає близьким з гейшею Кічія. Він помічає, що вона приймає залицяння його суперника Таджіми так само, як і його власні. Головний персонаж розуміє що, його коханка не віддасть справжню перевагу жодному з них. Він раптом уявляє, що її шкіра груба, і це зображення так сильно його схвилювало, що аж змусило здригнутися. Він починає розуміти, що розпуста перетворюється для нього в *raison d'être*, зміст життя.

Слід зазначити, що Морі Оґай написав роман, перший у своєму роді в японській літературі, тому він не міг не зважати та ігнорувати серйозні наслідки публікації роману, про які говорив Сато Харуо. Не випадковим є й той факт, що Морі Оґай, лікар за професією, зробив свого героя-оповідача філософом.

Щоб відповісти на ряд запитань, спочатку потрібно дослідити ставлення Морі Оґая по відношенню до натуралістичного руху в своїй країні. Як зазначали перекладачі повісті письменника «Дикий гусак» (雁, *Ґан,* 1959), Очіаї Кінґо (*Ochiai Kingo*) та Сенфорд Ґолдстейн (*Sanford Goldstein*) можна було б очікувати від Морі Оґая того, що він приєднається до нової школи, але «той, разом з

Нацуме Сосекі, заперечував підпорядковану роль розуму та інтелекту, в детермінованій філософії натуралістів» [211, с. 119].

З точки зору цього питання, Морі Оґай поставив перед собою важке завдання написання «Віта сексуаліс». Письменник переклав роботи деяких європейських натуралістів японською мовою, бо вважав, що такі літературні твори повинні бути ретельно розглянуті японськими літераторами. Проте він не погоджувався з основними соціальними та стилістичними принципами руху натуралістів і написав ряд вельми критичних статей на твори Еміля Золя та деяких інших.

Морі Оґай кинув виклик обмеженому світогляду натуралістів, маючи справу з історією сексуального життя одного конкретного чоловіка. Письменники-натуралісти того часу проголосили свою прихильність до реальності, до «голої правди повсякденного життя» [318]. Саме тому він і вирішив написати свою «натуралістичну» повість і по-своєму показати сексуальне становлення молодої людини.

Оповідання ведеться від імені професора західної та східної філософії Канаї Шідзука. З награною наївністю пан Канаї дивується: усе, що йому доводилося читати останнім часом, присвячено сексу; невже це і є головною метою літератури? Щоразу, читаючи натуралістичний роман, він звертав увагу на те, що автор використовував кожен випадок з життя героя, щоб описати його сексуальне бажання, а критики в один голос запевняли, що це і є справжнє життя. У той же час пан Канаї задавався питанням, чи було таке сприйняття вірним, він підозрював, що, можливо, на відміну від іншої частини людського роду, він міг би бути байдужим до таких бажань, що він міг би мати екстраординарне природне відчуття життя, яке можна було б назвати латинським словом frigiditas. Особливо, коли він читав роман Золя «Жерміналь», в якому читач спостерігає за стосунками між чоловіком і жінкою в поселенні робітників шахт, що живуть в жахливих умовах і бідності. Пан Канаї розумів, що без ідеї, описаної автором, важко передати все жахіття життя, проте він гадав, що можна обійтися і без цього.

З першої зустрічі молодого пана Канаї у віці шести років з еротичними гравюрами в японському стилі *укійое* до першого побачення героя у віці двадцяти з професійною куртизанкою у веселому кварталі, Морі Оґай створює історію сексуального становлення, втіленої у двох аспектах людської природи.

Оповідач повісті «Віта сексуаліс» заявляє, що він прагне написати історію сексуального бажання одного себе, пана Канаї, але в результаті опису дев'ятнадцятирічної хроніки сексуального життя, Морі Оґаю вдається об’єднати тіло і дух у всіх їх психологічно амбівалентних складнощах. Ще одним результатом такого дослідження сексуального життя, є точне зображення складного світу сексуальності людини дев'ятнадцятого століття Японії епохи Мейджі.

«Віта сексуаліс» поєднує в собі автобіографію та вигадку. Відомо, що Морі Оґай народився в маленькому містечку Цувано в районі Чюґоку; його батько був лікарем домену, периферійним членом місцевого товариства самураїв. Під час читання повісті, написаної від першої особи, може виникнути бажання сказати, що герой твору – це сам Морі Оґай, проте це не зовсім так, адже відчуття та настрій, описаний у повісті, знайомі кожному, хоча не можна не помітити, що твір дійсно має автобіографічну основу. Ототожнювати автора й оповідача, звичайно, ризиковано, однак у розповідь про Канаї Шідзуку включені багато автобіографічних подробиць. Тим не менш, цілком очевидно, що Морі Оґай писав про своє власне сексуальне життя, коли читач занурюється в сюжет «Віта сексуаліс», спостерігаючи за життям головного героя, пана Шідзуки Канаї.

Пан Канаї переїздить у Токіо в одинадцять років і живе в районі Мукоджіма. У тринадцять років він вступає у Токійську англійську школу, яка, мабуть, відповідає Токійській медичній школі, в якій навчався Морі Оґай; навіть адреса вчителя Канаї-підлітка (вул. Оґава-чьо в районі Канда) – це справжня адреса вчителя Морі Оґая – Ніші Амане. Прізвище вчителя – Хіґаші (що означає «Схід») – також явно перегукується із прізвищем Ніші, що означає «Захід».

У повісті трапляються і прототипи живих людей із оточення письменника; з легкістю впізнаються псевдоніми, такі як Коґа Кокусуке (Цурудо Како), Ваніґучі Ґен, (Таніґучі Кен), Коджіма Джюн'їро (Оґата Шюджіро), Біто Еі'їчі (Іто Маґоічі).

Як і Морі Оґай, пан Канаї закінчив університет у дев'ятнадцять років, поїхав за кордон на чотири роки, повернувся і одружився. Цікаво, що успіхи Морі Оґая в університеті не були настільки блискучими, як у його героя, письменник закінчив навчання у віці двадцяти восьми років.

Звичайно, можна навести і подальші паралелі: Морі Оґай переїздить в Токіо, щоб жити зі своїм батьком у районі Мукоджіма, його матір залишається в маленькому містечку; Морі Оґай починає вивчати німецьку мову в Ікідзака в районі Хонґо коли йому виповнюється десять; він зацікавлюється китайською літературою в чотирнадцять років; відпливає до Німеччини 24 серпня 1884 року кораблем з Йокоґами. Навіть прізвище героя повісті пана Канаї ймовірно запозичене від прізвища чоловіка сестри Морі Оґая Йошікійо Коґанеї, останні два ієрогліфа у прізвищі Коґанеї такі ж самі, як і в Канаї (金井).

Незважаючи на те, що зазначені подібності не мають в собі сексуального характеру, не потрібно забувати, що Морі Оґай як вчений-лікар, можливо, і прагнув відкрити для себе щось про свою власну сексуальність, але як письменник, він усвідомлює, що означає творити в автобіографічному напрямі тогочасних японських романів і розуміє, що для молодих людей питання сексу і статевого виховання залишається проблемою.

У передмові до «Віта сексуаліс» Морі Оґай пояснив свій *художній метод*, як щось порівняне з прихованою картинкою. Характеризуючи підхід та стиль проведення лекцій головного героя професора філософії Канаї Шідзуки, Морі Оґай пише:

«Його лекції ґрунтуються на чіткій структурі і часом охоплюють досить дивні теми. В такі моменти студенти отримують надзвичайне враження від його лекцій. Особливо, об'єднання понять на перший погляд непоєднаних, які не мають жодного зв'язку між собою. Проте, слухачі його лекцій одразу розуміють все. Наприклад, Шопенґауер викладав свої погляди, використовуючи інформацію

з книг та газет, які він обговорював під час світських бесід. Пан Канаї, в свою чергу, все пояснює історією філософії. Під час серйозної лекції, він використовує для прикладу роман, який в цей час є популярним серед молоді, і всі студенти дуже дивуються від такого поєднання філософії з літературою» [318].

При написанні повісті Морі Оґай експериментував з саме такою оповідною технікою. Для рамок повісті «Віта сексуаліс» він застосував стиль «роману, який в цей час є популярним серед молоді», а саме «*шідзеншиюґі шішьосецу*», або натуралістичний еґо-роман, який швидко набув популярності в Японії після виходу в світ роману «Постіль», у якому Таяма Катай смакував переживання літнього чоловіка, який закохався у свою юну ученицю. Морі Оґай пише, що доктор Канаї відзначив успіх цього конфесійного твору, в якому автор звертає особливу увагу на сексуальні питання свого особистого життя, але читаючи кожного разу натуралістичний роман, він звертав увагу на те, «автор використовував кожен випадок життя героя, щоб описати його сексуальне бажання, а критики в один голос запевняли, що це і є справжнє життя» [318].

Спостереження такого типу навели пана Канаї на наступні думки: він задався питанням про те, що не зміг би залишити свого відбитку у мистецтві та серцях людей, якщо не спробує чогось написати. Буде точно правильним вибором, якщо він спробує описати історію лібідо. <…> Він думав, що у будь-якому разі може спробувати писати про це поступово, як тільки буде випадати вільна хвилинка. [318].

Пан Канаї не розуміє, чому поети, письменники та й прості люди пишуть про секс і приділяють йому стільки уваги. Це питання стосується проблеми геніальності та стосунків як пояснює Ломброзо. Мобіус, в свою чергу, називає поетів і філософів душевно хворими людьми і фундаментально це доводить. Правда, зовсім інша ситуація відбувалася в японському натуралізмі. Письменники докладали величезних зусиль, щоб писати у подібному руслі, а критики намагалися пояснити життя людей сексуальним бажанням.

Пан Канаї читав натуралістичні романи, і йому було смішно, коли автор мав намір сказати щось сумне; коли ж автор зображував гумор, Канаї ставало сумно.

Будь-який натяк на еротику викликав у нього стійку відразу. Він не вбачав у книгах твори мистецтва. Пан Канаї мав величезні вимоги до мистецтва, тому будь-який роман підпадав під ці ретельні вимоги. Для пана Канаї є цікавим і незрозумілим, коли письменники описують свій психологічний стан. Тому коли автор має намір описати щось трагічне і патетичне, пан Канаї відчуває крайні веселощі, коли ж автор пише про щось комічне, на противагу стає печальним» [318].

Пан Канаї розмірковує так: блуд зустрічається всюди. (Маються на увазі випадки, коли робітник підглядає за жінками у банях, потім переслідує їх, нападає і ґвалтує). У багатьох країнах це звична річ. У західних газетах цим випадкам приділяють два-три рядочки у кутку сторінки. Проте раптом по всій Японії такі випадки розрослися у величезну проблему. Це було пов’язано з досить популярним у країні натуралізмом. Блуд і натуралізм – це одне й те ж саме. Впасти у блуд – розповсюджене дієслово. Інтернаціоналізм. Пан Канаї змушений засумніватися: а чи насправді люди навколо стають еротоманами, чи він сам ненормально холодний і нечуттєвий?

Враховуючи низьку думку доктора Канаї про «*шішьосецу*», немає жодної причини, згідно якої його власна робота повинна бути кращою. Але в той час Морі Оґай нагадує читачу у вступі, що пан Канаї може об’єднати поняття на перший погляд непоєднані, які не мають жодного зв’язку між собою [318].

На останній сторінці пан Канаї робить висновок про те, що він розповів історію свого життя абсолютно марно, проте Морі Оґай зазначає, що пристрасть пана Канаї може виглядати мертвою лише на поверхні, але: «Хоча полюса Землі можуть бути вкриті вічними льодами, розбурхане полум'я, яке вирує всередині призводить до виверження вулканів» [318].

Морі Оґай не має наміру наслідувати своїх попередників і сучасників, особливо по відношенню до сповідальної форми *ватакуші-шьосецу*. Тому його герой задається питанням про те, чи зможе залишити свій слід у мистецтві та у серцях людей, якщо не спробує чогось написати. Пан Канаї роздумує таким чином: наступного року його старший син закінчує середню школу. Припустимо,

що пан Канаї має пояснити синові, що таке сексуальне життя. Який спосіб обрати? Він відчував, що це буде надзвичайно важкою справою. Нарешті він задався питанням, чи не міг би він вирішити проблему шляхом опису історії свого власного сексуального життя. Принаймні, він дізнався би, що з цього вийде, які результати він отримає. Що з цього вийде, якщо написати не для інших, не для публікації? Що з цього вийде, якщо написати для власного сина? Роздумуючи над цим, пан Канаї взяв у руки ручку [318].

Після такої передмови письменника, пан Канаї починає описувати від першої особи різні інциденти, які відбулися в його дитинстві і ранній юності. Канаї відновлює в пам'яті дитячі та юнацькі переживання – від шести до двадцяти одного року; глави повісті так і називаються: «Коли мені було шість», «Коли мені було одинадцять» і т.д. Він розпочинає з розділу «Коли мені було шість…» (六つの時であった。).

Пан Канаї згадує, як у шість років йому потрапили на очі еротичні гравюри епохи Едо, що розбудили перший інтерес до таємниць людського тіла. У чотирнадцять років його уяву підігрів любовний роман Таменаґи Шюнсуя «Сливовий календар кохання». Після закінчення університету він уперше потрапив на вечірку з гейшами й відчув огиду до їх професійних залицянь. Пан Канаї сам залишається незайманим до кінця повісті. Вперше потрапивши до «веселого кварталу», він був розчарований, і завжди згадував про це зі смутком: «І це було задоволення сексуального бажання? Невже зараз відчуття любові у моєму серці стало більшим, ніж було до цього? Як смішно, подумав я» [318].

В кінці повісті, коли пан Канаї перечитує свої одкровення, він задається питанням: «... Чи можу я показати це іншим? Є речі, які роблять всі, але не говорять про це» [318].

Скрупульозно проаналізувавши свої відчуття протягом низки років, він дійшов висновку, що проблеми статі не заслуговують такої всеосяжної уваги, яку їм приділяють натуралісти.

По мірі того, як читач стежить за розвитком «*ватакуші-шьосецу*» Морі Оґая, він поступово починає відчувати себе розчарованими, тому що почуття, з якими

пан Канаї веде свою сповідь, здаються в значній мірі невражаючими. За кожен рік свого дитинства і ранньої юності, пан Канаї звертається до одного або, максимум, двох епізодів. Ці події можуть бути якось пов'язані з сексуальним питанням, наприклад, випадкові зустрічі хлопчика з порнографією або підслуховування ним певних сексуальних жартів, але ні в якому разі вони не здаються особливо цікавими. Такі епізоди навряд чи можна розглядати як «визнання голої правди життя», яку застосовують у своїх творах письменники «*шідзеншюгі*». До того ж, більшість з них, здається, лише віддалено пов'язані з сексуальністю. І справді, пан Канаї заявляє глава за главою, що він *не відчуває* сексуального бажання і, отже, не може сказати нічого певного про своє сексуальне життя. Зрештою, після глави «Коли мені виповнився двадцять один...» він зупиняється. Автор Морі Оґай вступає в історію ще раз, щоб пояснити, що відбувається з паном Канаї після того, як він закінчив свої мемуари. Морі Оґай пише:

«Коли він відклав перо на мить, щоб подумати, раптом помітив, що текст переповнений непотрібними уточненнями, випадковими повторами, і виглядає досить безглуздо <...> Пан Канаї не хотів написати будь-що, що не мало б художньої цінності <...> Не існує пристрасті сексуального бажання без любові, і не може існувати об’єкта, до якого людина не відчуває пристрасті у автобіографічному оповіданні. Навіть пан Канаї не міг не визнати цього. Він рішуче вирішив відмовитися від своєї сповіді...» [318].

Читачу, звичайно, дивно почути від автора «Віта сексуаліс» таке завершення історії. Письменник дав зрозуміти ще на початку, що пан Канаї не дуже високої думки про «*шішьосецу*», проте він звертається до наслідування. Пан Канаї зазначає, що, коли він читав «відчув, як у нього чешуться руки від бажання створити щось подібне. Проте, на противагу «Ваш покірний слуга кіт» пана Сосекі, з’явився роман «Я також ваш покірний слуга кіт». Також вийшов роман «Ваш покірний слуга собака». Пан Канаї, побачивши це, проти волі відчув огиду і вирішив нічого не писати» [318].

Повість «Віта Сексуаліс», в порівнянні з іншими натуралістичними творами, в яких яскраво зображені еротика та розпуста «істинного життя», здається менш

цікавою та динамічною. Незважаючи на всі види сексуального досвіду, описані в повісті, читач розуміє, що, все це зображується з посиланням на знайомих головного героя, а не на його власні.

Справді, в той час як, з одного боку, Морі Оґай пародійно висміює конфесійний стиль письменників «*шідзеншюгі*», розповідаючи про очевидну відсутність пристрасті у пана Канаї, він, разом з тим, займається дослідженням глибини внутрішньої сексуальної психології свого головного героя. Морі Оґай повідомляє про направлення такого дослідження в назві своєї повісті.

Перш ніж опублікувати «Віта сексуаліс» Морі Оґай ознайомився з «Psychopatia Sexualis» Крафт-Ебінґа. Він читав цю роботу ще у часи студентства в Берліні. Письменник продовжував свої дослідження сексуальної психології після повернення до Японії, читаючи останні європейські публікації на цю тему. У двох частинах статті, опублікованіої у 1902–1903 роках, він процитував більше ніж п’ятдесятьох європейських вчених, які досліджували сексуальну психологію, серед них, нову теорію Зигмунда Фройда про психоаналіз. У колекції Морі Оґая в бібліотеці Токійського університету зберігається рідкісний екземпляр першого видання Фройда «Про сновидіння» (*Über den Traum,* 1901), а також «Три висновки про теорію сексуальності» (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie,* 1910).

Морі Оґай розглядає тези Фройда як гіпотезу, що ще не доведена, і цитує думки європейських вчених за і проти цієї гіпотези. У нього є сумніви щодо точки зору Фройда про те, що пригнічення сексуального бажання обов'язково призводить до психологічних проблем. Тим не менш, немає жодних сумнівів про те, що Морі Оґай розуміє ідеї Фройда і погоджується з тим, що сексуальне бажання відображене в підсвідомості, і що мрії та сни, які, на перший погляд, не мають раціонального сенсу, можуть виявити проблему на більш глибокому рівні психологічного життя людини.

Щ ж стосується історії, яка лежить на поверхні «Віта сексуаліс», Морі Оґай подвійно використовує ці фройдистські поняття. У світлі свого знання про сексуальну психологію людини, пан Канаї підозрює, що він сам «ненормально

холодний і нечуттєвий» у сексуальному плані [318]. Тому він і береться написати свою власну *vita sexualis,* з метою дізнатися, чи є така підозра справедливою чи ні:

«Проте, щоб бути повністю відвертим, він ніколи не задумувався про своє власне бажання, як воно народилося, а згодом розвинулось у ньому. Хіба він не міг би досліджувати ті бажання і написати про них? Якби він записував їх ясно, в письмовій формі, то він міг би зрозуміти їх безпосередньо. Тоді він ймовірно знав би, чи дійсно його сексуальне життя нормальне. Звичайно, перед спробою написати, він не міг сказати, які результати він отримає. І таким чином він навіть не знав, чи буде це тим шедевром, який він міг би показати іншим. Він думав, що у будь-якому разі може спробувати писати про це поступово, як тільки буде випадати вільна хвилинка» [318].

Немає жодної двозначності в тому, що «серйозний викладач» пан Канаї збирається описати свою власну *vita sexualis*, історію свого сексуального бажання з об'єктивної медичної точки зору, і що ця *vita sexualis,* можливо, не повністю збігається з його реальним життям, що лежить на поверхні.

Морі Оґай, однак, не має наміру змальовувати *vita sexualis* свого героя лише як історію хвороби. Його пан Канаї робить принизливі зауваження не лише у вигляді претензій до бачення письменників-натуралістів *shizenshugi* «правди життя», але він зауважує і про художню бездарнсіть своїх робіт. Для Морі Оґая мистецтво – це щось загальнозначуще, щось наділене владою доторкнутися до своєї аудиторії на найглибшому рівні людського існування. Для досягнення таких стандартів письменник повинен був мати повний арсенал таких професійних навичок, як використання звичайної мови символів, алегорій, натяків, він повинен бути знайомим з досягненнями майстрів минулого. Людина не може створити витвір мистецтва шляхом запису випадкових фактів про своє особисте життя, про що йшлося у письменників *shizenshugi*. У «Віта сексуаліс» Морі Оґай намагався написати те, що буде задовольняти ці високі стандарти, що представлятиме собою витвір мистецтва,а не науково-точний аналіз.

У «Вежі мовчання» (沈黙の塔 *Чінмоку-но чьо* 1910), памфлеті, який Морі Оґай написав на знак протесту проти заборони цензурою «Віта сексуаліс»,

він пояснює деякі наслідки художнього методу, який він прагнув використовувати у «Віта сексуаліс». Він пише: «Домен мистецтва розширюється від ідей, що лежать на поверхні свідомості, на імпульси, що приховані в нижній частині підсвідомості. Так само, як в картинах змішуються кольори, в музиці нечіткі почуття виражаються хроматичними модуляціями, в літературі письменники намагаються висловити свої враження в припущеннях, досліджуючи свої імпульси, і коли вони це зроблять, їх сексуальні імпульси обов'язково виявляються зовні» [198, с.216].

Морі Оґай в цій теорії намагається довести, що принципи, які лежать в основі імпресіоністичних картин Моне і в музиці Дебюссі, мають можливість застосування того ж методу і в написанні літературних творів. Центральна ідея імпресіонізму, за Морі Оґаєм, полягає в тому, щоб припинити розмежування окремої теми для того, щоб виразити в цілому певний психологічний стан художника, який представляє більш інтегральну істину на більш глибокому рівні його життя.

У «Віта сексуаліс» Морі Оґай прагне застосувати техніку живопису Моне, тобто, залишити деякі безформні, але інтенсивні враження у читача, так само, як картина собору, залитого сонцем Моне має невизначений, але блискучий ефект на глядача. Однак, діючи не лише як художник-імпресіоніст, але й як психолог, що розуміється на питанні сексуальності і знайомий з підсвідомістю значення мови символів, Морі Оґай структуризує і виписує свій текст таким чином, щоб справити незабутнє враження на читачів.

Такий *імпресіоністичний метод зображення* письменника певною мірою відповідав теорії натуралізму. *Шідзеншюґі* прагнув перш за все виражати природу, але у враженні від неї. Напрям вимагав правдивості, вірності натурі, але це означало вірність першому враженню. А враження залежить від конкретного темпераменту, воно суб'єктивне і швидкоплинне. Тому в літературі, як і в живописі, використовувалися крупні мазки: одна інтонація, один настрій, заміна дієслівних форм називними пропозиціями, заміна узагальнюючих прикметників

дієприкметниками і дієприслівниками, що виражають процес, становлення. Об'єкт подавався через сприйняття, але і сам сприймаючий суб'єкт розчинявся в об'єкті.

У повісті «Віта сексуаліс» Морі Оґай створив цілі полотна, виткані із запахів, звуків, зорових сприйнять. Якщо пан Канаї дивиться на один і той же предмет в різних станах, сам цей предмет немов змінюється. Так само в живописі імпресіоністів один і той же пейзаж отримував різне віддзеркалення в серіях картин, оскільки світло, що змінюється, і стан художника приносили новий образ цьому пейзажу.

Пікторальна поетика письменника виступає перш за все як особливий асоціативний принцип будови тексту повісті. Це виявляється в нелінійності оповідання, відсутності традиційного сюжету, техніці «потоку свідомості».

«Віта сексуаліс» таким чином, має дві структури. На безпосередньому рівні вона є коментарем до стану літератури в Японії кінця XIX – початку XX сторіччя у вигляді пародії на натуралістичний еґо-роман, і, одночасно, це дослідження людської сексуальної психології на глибині, на яку не наважилися автори *шідзеншюгі* у своїх зусиллях змалювати «голу правду життя». Цей аналіз психології головного героя здійснюється і зведений в ранг мистецтва за допомогою імпресіоністської презентації пов'язаних між собою образів і зображень. Таку гіпотезу можна перевірити, дослідивши перший розділ повісті пана Канаї «Коли мені було шість…».

На початку, так само, як у першій сцені фільму, представлений панорамний вид на невелике містечко в гірській долині. Ніби за допомогою камери, що наближається, ми бачимо, що містечко порожнє. Потім камера фокусується на невеличкому самурайському маєтку, обнесеному бетонним парканом з імпозантними воротами. Перед воротами – канава, на іншому березі якої знаходиться склад. У будинку живе молода жінка та її маленький син. Батько хлопчика живе в Токіо, за сотні кілометрів звідси. Мати перед тим як віддати хлопчика до школи, вирішила по-троху сама з ним позайматися, тому кожного ранку вони вивчають азбуку та каліграфію.

Одного дня, після уроку, мати сідає за ткацький станок, а хлопчик вибігає з дому на прогулянку. Вони живуть в кварталі заможних родин, і хоча на дворі весняний сонячний день, за огорожами не видно ані верб, ані вишень. На парканах ростуть червоні камелії, а недалеко від складу з рисом можна побачити світло-зелені бруньки апельсинових дерев *каратачі*.

Недалеко знаходиться пустир. Серед розкиданих тут і там каменюк, квітнуть фіалки та конюшина. Хлопчик доходить до пустира і насолоджується променями ранкового сонця.

Цей уривок, який схожий на звичайний початок біографічного оповідання, насправді є пікторалізацією універсальної істини, притаманної народженню людини, і в цьому відношенні покликана привернути увагу до найглибокішої частини нашого існування. У маленькому куточку всесвіту тихе, нове життя виникає у череві жінки. З точки зору фізичних стосунків, вагітність та народження дитини є питаннями, що суворо стосуються лише матері та дитини, батько не має місця в них. Для дитини в утробі матері, батько є аутсайдером, і життя дитини повністю залежить від матері. *Vita sexualis* кожної людини починається з цього біологічного факту. Всі людські істоти протягом усього свого життя тримають цю пам'ять про момент появи на світ в найглибшій частині підсвідомості. Всі вони мають приховане бажання повернутися до цього моменту, до свого безпечного життя в утробі, де дитина знаходиться в повному і безперечному зв’язку з матір'ю. Мати – це перша людина, яку дитина визнає свідомо, і перша жінка, з якою дитина контактує.

У першому абзаці повісті «Віта сексуаліс» ці два бачення – народження дитини та пробудження її свідомості, представлені одночасно. Дитина проходить з воріт оточеного стіною будинку і спускається по вузькій стежині у відкрите поле навесні. Це є очевидною ілюстрацією його народження. У той же час, хлопчик знаходиться у тому віці, коли він починає розпізнавати речі навколо себе, і першою людиною він бачить перед собою власну матір.

Як тільки він вийшов з воріт будинку своєї матері, читач відчуває, як з'являється натяк на особливості життя хлопчика з деяким почуттям порожнечі,

безглуздості, і розгубленості. Хоча дія відбувається навесні, хлопчик не бачить навколо себе зелені верб та рожевого цвітіння вишень, які доступні для милування решті світу в цьому сезоні; навколо нього стоять лише паркани будинків. Єдина видима квітка яскраво червоної камелії визирає з паркану будинку його матері, а недалеко від складу з рисом можна побачити світло-зелені бруньки апельсинових дерев *каратачі*.

Він приходить на пустир, на якому квітнуть фіалки та конюшина. Хлопчик починає зривати квіти конюшини, проте через деякий час згадує, як одного дня сусідський хлопчна зі сміхом говорив про те, що чоловікам не личить збирати квіти, і, згадавши це, він кидає свій букет. На щастя ніхто не помітив його недостойного заняття. Не знаючи, що робити далі в цей чудовий світлий день, він розсіяно плентається далі, прислухаючись до монотонного звуку маминого ткацького станка.

На фоні самотньої весни, позбавленої зелені верб і квітучої сакури, починається історія кохання, камелій та світло-зелених бруньок апельсинових дерев *каратачі*. Образ сексуальності яскраво-червоної камелії, порівнянну з більш загальним символом жіночої статі, червоною трояндою, є безпомилковим; з іншого боку, бруньки апельсинових дерев *каратачі* виступають в тексті алегорією безпліддя. *Каратачі* – це апельсинове дерево, що перетворилося на карликовий кущ в холодному кліматі північних країн, плоди якого – неїстівні, гіркі, несоковиті золотистого кольору апельсини. Як свідчить китайська поговірка: «На північ від річки Хуай апельсинове дерево перетворюється в *каратачі*». Зрілі квітки камелії спокушають молоді світло-зелені бруньки апельсинових дерев *каратачі*; вони тягнуться один до одного, але розділені високими стінами паркану і канавою.

У цьому розділеному коханні між камелією та бруньками *каратачі,* у твердженні, що чоловікам не личить збирати квіти, можна вгледіти й те, що першому сексуальному імпульсу хлопчика відмовлено, він втрачає почуття сексуальної ідентичності. Світ, який він зустрічає, має вигляд руїни, купи щебеню. Чуття не підказує йому діяти як дитині чоловічої статі, в порядку, передбаченому

суспільством. Лише дивлячись на інших і чуючи, що вони говорять, побоюючись насмішок в свій бік, він дізнається, що має робити і як діяти справжній чоловік.

Далі хлопчик крокує у випадково обраному напрямку. Хлопчик раптом вирішує зайти до вдови пана Охари, де зустрічає ще й молоду дівчину. І вдова і дівчина страшенно дивуються, помітивши хлопчину. У обох червоніють обличчя. Заглянувши у розкриту книгу, хлопчик бачить там незрозумілі барвисті картинки» [318].

Хлопчику ще не вистачає знань про світ, щоб зрозуміти дії сексуального характеру інтелектуально. Але інстинктивно, як він передає відчуття цієї сцени, що перевантажена червоними кольорами, він пов'язує це з почуттями до власної матері і тому мучиться страхом спитати в неї роз’яснення. Використання механізму в найглибшій частині людського розуму для пригнічення туги за власною матір'ю, хлопчик намагається відключити свій потяг до червоних кольорів, але імпульс до них продовжує існувати глибоко в його психіці.

У наступних розділах повісті, Морі Оґай продовжує використовувати образи, представлені в першій главі для того, щоб зобразити розвиток підсвідомості та залежності пана Канаї від своєї матері та психологічні наслідки такої залежності.

У наступному розділі «Коли мені виповнилось десять…» відбувається ще одна зустріч хлопчика з порнографічними фотографіями. У нього з'являється тривожне усвідомлення того, що вони зображують набагато збільшені чоловічі статеві органи. Це усвідомлення наводить хлопчика на думки про те, що для порівняння треба підглянути на статеві органи чоловіків, які справляють фізіологічну потребу на вулиці. Він не проти порівняти і жіночі статеві органи з побаченими картинками, але їх, на жаль для нього, набагато важче побачити на вулиці.

У прекрасний літній день незабаром після сезону дощів хлопчик грається один в тихому дворі свого будинку. Починає співати цикада на вітках індійського бузку *сарусуберi*, які покриті яскравими червоними квітками. Хлопчик дивиться вгору, але цикада занадто високо, щоб дотягнутися до неї. Звук ткацького

верстату його матері голосно звучить в повітрі спекотного літнього дня. Приходить маленька дівчинка з сусіднього будинку. Хлопчик вмовляє її стрибнути з веранди. Він має намір побачити її статеві органи під час стрибку. Дівчинка, не здогадуючись ні про що, стрибає, а він дивиться з широко розплющеними очима, проте бачить лише дві білі ноги, що сходяться до купи і плавно переходять у білий живіт. І нічого, що він сподівається побачити, між ними немає.

Тема матері, червоних квіток, і звук ткацького верстата, на даному етапі повністю розроблена і звучить в самий розпал літа, накладеними на наполегливі і пронизливі співи цикад. Хлопчик свідомо шукає над головою зустрічі зі статевим органом в квітучих червоних кольорах індійського бузку *сарусубері*. Не знайшовши такого бажаного сексуального об'єкту, він шукає жіночі статеві органи в інших місцях, але не може їх знайти. Після невдалого експерименту з дівчинкою, жіноче тіло для хлопчика перетворюється в безстатевий манекен з порцеляни. Заховане в ньому червоне полум'я так і не знаходить виходу ззовні.

Художній метод Морі Оґая можна впізнати при описані головного героя в чотирнадцять років, коли він вперше випробовує дорогоцінний, тонкий, солодкий момент наодинці з жінкою. Письменник яскраво та ефективно використовує *символічний метод* перекриття інтенсивних та енергійних криків цикад в спекотному, але тихому літньому садку та збудженим биттям серця героя. Одне коротке речення: «Я уявляв собі безліч образів» [318], цілком можна вважати більш ефективним, ніж численні детальні описи натуралізму. Сцена відбувається в момент, коли мачуха одного приятеля хлопчика на ім’я Ейічі пропонує молодому Канаї посидіти на веранді разом з нею, щоб дочекатися друга. Тіло жінки майже притискається до підлітка:

«Я відчував запах її поту, запах пудри для обличчя, запах ароматизованих масел, які вона використовувала для змащення свого волосся. Я відсунувся в сторону, подалі від неї. Вона посміхнулася, хоча я не знаю, чому...

Вона, здавалося, майже притиснулася своєю щокою до моєї. Її дихання торкалося мого обличчя. Я відчував, що те її дихання було на подив жарким. І в

той же час я раптом усвідомив, що мати Ейічі теж була жінкою. Через цю або якусь іншу причину мені стало страшно. Я, здається, навіть зблід...

І раптом, я засоромився і, кланяючись три або чотири рази, побіг. Між густими заростями рослин в саду маєтку нашого пана був рівчак, по якому текла вода з невеликого ставка, долаючи невеличку греблю. На піщаному ґрунті на краю цього рівчака росли високі дерева, які кидали довгі тіні. Пробігши до цього місця, я кинувся на пісок і ліг на спину.

Прямо наді мною квітнули червоним, наче вогняним полум'ям квіти. Крики цикад були інтенсивними та енергійними. Більше не чулося ані звуку. Це був саме той час, коли великий бог Пан все ще спить. Я уявив собі безліч образів» [318].

У наступних розділах, багато з подій, які пан Канаї описує у власній сповіді, відбуваються з ним у віці від одинадцяти до дев'ятнадцяти років, у час, коли він закінчує університет. Змінюється в історії і домінуюча пора року. Якщо до цього часу всі події відбувалися навесні та влітку і були пов'язані з символами червоних квітів, тепла і звуку цикад, то після закінчення розділу «Коли мені виповнилося десять…» слідує глава з назвою «Осінь моїх років…». Домінуючими сезонами в сповіді пана Канаї стають осінь та зима. Справді, епізод, який висвітлений в главі «Коли мені було тринадцять...», описує, як хлопчик ледь уникає нападу студентів в холодну лютневу ніч і починає носити з собою кинжал у кишені кімоно: «…я остерігався. Оскільки наш гуртожиток був великою будівлею, поділеною на кімнати, він мав два виходи. І якщо недруг насувався справа, я був готовий тікати ліворуч. Якщо ворог був зліва, я втікав у правий бік. Але оскільки я все ще не відчував безпеку, я тайно виніс кинжал з нашого будинку у Мукоджіма і носив його захованим у кімоно» [318].

І далі: «…я почув кроки на сходах. Птах, який звик дослухатися до звука рушниці, ніколи не підпустить мисливця близько до себе. Задмухнувши лампу, я відкрив вікно, заліз на дах і тихенько причинив вікно. Чи то від роси, чи то від морозу, плитка була ковзкою і мокрою. Зачаївшись у тіні, я легенько взявся за ручку кинжала у моєму кімоно.

Усі хвіртки у гуртожитку були зачинені, світло пробивалося лише крізь розсувні ширми вікна шкільного служки. Кроки почулися у моїй кімнаті. Здавалося, хтось ходив по ній туди-назад.

«Мені здалося, його лампа світилася ще зовсім нещодавно. Цікаво, куди він подівся?»

Це був голос Хенмі. Я зачаїв подих. Трохи потому я почув як з моєї кімнати вийшли, і кроки почулися по сходах.

На щастя, того разу кинжал мені не знадобився» [318].

Чим більше пан Канаї підходить до кінця свого оповідання, тим більшого поширення в тексті набувають і зимові пейзажі.

Коли пан Канаї закінчує університет, його батьки приходять до думки, що йому вже час одружуватися. Він, однак, не проявляє інтересу до цього питання. Його мати стурбована і постійно закликає його подумати про це: «Наді мною також нависло питання сватання. Згідно з думкою матері, для мене було б краще обзавестися дружиною, незважаючи на те, що я мав їхати в довгу заграничну подорож. Батько з цим не сперечався. Тож мати почала мені радити одружитися, але я дав невизначену відповідь. Вона не розуміла моїх думок і вагань. І навіть якщо я мав протиріччя, все ж я не хотів це проговорювати. Спробувавши їй пояснити, я зрозумів, що це важко висловити. А мати мене наполегливо випитувала. Одного дня вона мене загнала в куток своїми запитанями і я був змушений сказати наступне.

У випадку одруження хіба ж життя стане простішим? Якщо оженитися на тій кого не любиш, то будеш бідкатися. Але впринципі можна змиритися з тим, любиш ти чи ні свою пару. Проте, якщо ж жінка отримає в супруги нелюбимого, то певно вона більше буде страждати. І хоча ці речі протирічуть шануванню і боргу перед батьками, що виховали тебе, все ж мені важко уявити, щоб жінка, побачивши мою зовнішність, сказала, що я їй подобаюсь. Бути впевненим в своєму знанні – це велике щастя, але не можна бути впевненим, що побачивши мене, вона зможе мене терпіти. І воно не варте того, щоб тебе терпіли. З цьої точки зору не виключена відмова. Якщо таке станеться, то що ж буде з моєю

душею, серцем? Це не означає, що я мав би замкнутися в собі, оскільки до цього часу багато хто вже намагався доторкнутися до струн моєї душі, тож я не був настільки скромним для того щоб закритися від всіх. Тож, якби мені прийшлося складати іспит на твердість духу, я не думаю, що мавби стовідсотково його завалити. Проте, якщо поглянути на звичаї весілля то оглядини зовнішності мають бути, а от оглядин душі – немає. Тож коли чуєш, що тільки через ці оглядини зовнішності відбувається сватання, з абсолютною впевненістю можна сказати, що з таким успіхом оглядини робити взагалі не потрібно. Адже жінки не говорять про свої вподобання. Якщо дивитися з цієї точки зору, то з вибору «подобається, неподобається» жінка скаже, що подоається. Адже батьки дівчини виступають продавцями, а з іншої сторони залишається роль купця. Донька приймає на себе роль товару. Навіть якщо це перевести в римські закони, то це те ж саме, що бути рабом, невільником, а такий не може сперечатися і щось вирішувати. В мене ж немає бажання придбати собі гарну іграшку.

Саме таким чином я спробував роз'яснити матері свою точку зору так, щоб вона могла зрозуміти мене. Мати була дуже невдоволена, що я сказав сприводу того, що дух мій не програє, а от зовнішність багато в чому недосконала. «Для матері її дитина – найкраща!» – обурено з нестримним пихтінням говорила вона. Від цього і мені стало не пособі і дуже соромно. Потім, для того щоб чоловік обрав жінку, і жінка обрала чоловіка, не так вже і потрібно сватання з оглядинами мати не хотіла признавати. І з материнського белькотіння можна було вивести той зміст, що зводився до рівноправья між чоловіком і жінкою. Давним давно одна міська дівчина відмовила після оглядин одному нареченому. Одна ж самурайська дочка сподівалася стати нареченою вигаданому ідеалу духу хлопця, проте побачивши обличчя нареченого, сказала, що не може вчинити так і бути з ним. І хоча цей звичай притаманний тільки в Японії, все ж важко сказати чи на добро він чи на зло. Проте, коли ми послухали батьківську історію, то дізналися що в європейських країнах було й таке, що король нагороджував своїх підданих нареченими з сусідніх країн або інших місцевостей. Тож, як говорив батько, не дивлякись на те, що це відбувалося на заході, все ж так як і в Японії про шлюб

домовлялися. Послухавши це, я по можливості відмовився від коментарю західних звичаїв, в той час як матір взявши за приклад цю західну історію постійно до мене приставала, тим самим змушувала мене розгубитися.

Зі своєї сторони я також мав багато чого сказати, але якщо б відважився сперечатися, то це могло б погано скінчитися, тож я покинув цей задум» [318].

У розділі «Коли мені виповнилося двадцять…», він, нарешті, погоджується піти на оглядини *міаі*. У холодний березневий день він відвідує темний, просторий будинок дворянина в багатому житловому кварталі Токіо і зустрічає там дочку господаря. Він знаходить її доглянутою та красивою, але не відчуває ніякого бажання одружитися з нею. Він повідомляє матері, що дівчина належить до таких жінок, які можуть носити ножа у кишені свого кімоно. Його мати вподобала такий опис і припускає, що він міг би одружитися на дівчині такого типу, але він не приймає жодних подальших дій.

«По поверненню додому мене чекала матір, і одразу почала розпитувати як все пройшло. Я відрізав її потуги до розпиту.

«Та все ж якою була дівчина?»

«Ну як сказати. Вона зовнішністю вийшла гарна і статна, кутики очей трохи виходять догори. Я не розуміюся на одязі, та її кімоно в цілому було чорне, а з внутрішньої сторони воротничок був украшений білою тканиною. На поясі в неї був кинджал, та все ж це їй личило.»

Сказаний мною мимоволі опис дівчини, надзвичайно припав матері до душі. І навіть те,що я сказав про ніж, матері здалося багатообіцяючим. Тож потім вона з усердям мені радила обрати цю дівчину. Пан Аннака також рази два-три приходив почути рішення. Проте я так і не зміг дати вирішальну відповідь.

Через деякий час ця дівчина стала дружиною одного чиновника тієї установи, де я працював, але меньше ніж через рік померла від хвороби» [318].

За цим епізодом, що відбувається в холодний березневий день, слідує інший, що припадає на холодну ніч початку зими того ж року.

Літературний редактор однієї газети запрошує пана Канаї на вечерю до ресторану, після чого він приводить його до веселого кварталу Йошівара. Пану

Канаї йти не хотілося, але, не бажаючи образити редактора, він пішов слідом. У борделі *чяю*, жінка середніх років – *тітонька баншін*, приймає пана Канаї у напівтемній кімнаті, де він має зустрітися з повією *оіран*, а потім залишає його насамоті, поки йде викликати дівчину. Пан Канаї знаходить на засипаній попелом жаровні *хібачі* трохи теплої рідини, що залишилася на дні чайника. Пан Канаї виливає рідину у горнятко і випиває її, коли розсувні двері за ним безшумно розсуваються, і до кімнати входить молода *оіран* у супроводі *баншін*. *Оіран*, на думку пана Канаї, виглядає так само, як ті, що він бачив на сцені кабукі; у неї складна зачіска, досить маленьке біле обличчя і довге з червоним візерунком кімоно. Дівчина сідає перед ним. *Тітонька*, побачивши горнятко у руках пана Канаї, запитала його, чи він пив з неї. Коли він відповів, що пив, дві жінки з подивом подивилися одна на одну; молода *оіран* сліпуче посміхнулася, її зуби засяяли білизною у світлі настільної лампи. *Тітонька* запитала у нього, як йому смакував напій, на що пан Канаї відповів, що було досить смачно. Жінки знову з подивом поглянули одна на одну, і зуби *оіран* вдруге сяйнули між червоних губ. (І донині пан Канаї не знає, що він тоді випив; він вважає, що це був, ймовірно, певний вид ліків і щиро сподівається, що вони не були призначені для зовнішнього застосування.)

Тітонька наказує молодій *оіран* готуватися до сну і допомагає їй, знімаючи прикраси з волосся і накидаючи халат їй на плечі. Потім вона повертається до пана Канаї і просить його піти в сусідню спальню. Коли він говорить, що виспався і не має жодного бажання лягати в ліжко, дві жінки з подивом переглядаються знову, і зуби *оіран* втретє виблискують у світлі настільної лампи. *Тітонька* підходить до пана Канаї і з дивовижною спритністю роздягає його. Вона веде його в спальню в дуже м'якій формі, заспокоюючи його, і це зовсім збиває його з пантелику, він зовсім не чинить їй жодного опору. Вона вкладає його в ліжко також дуже м'яко, як малу дитину, не даючи йому можливості сперечатися. На цьому пригоди пана Канаї у веселому кварталі Йошівара раптово закінчуються. Надалі немає жодної згадки ані про *оіран,* ані про те, що з ним трапилося надалі в

спальні: «Важко мені це описувати. Ну, коротше кажучи, я думав, що не знімаючи кімоно можуть лише дивитися за хворим, а вийшло, що не тільки....

Обіцяю, що далі буду писати зрозуміліше, нічого не перекручуючи. Проте такий досвід у мене був вперше і востаннє» [318].

Далі він розповідає про те, що сталося з ним, коли він повернувся додому тієї холодної зимової ночі. Коли він приїхав додому, двері були зачинені; всі спали в мертвій тиші ночі. Його мати вийшла відразу, почувши стукіт у двері. Вона була явно спантеличена і зацікавлена таким пізнім поверненням сина, але нічого не сказала. Пан Канаї зауважує, що він ніколи не забуде, яким було її обличчя тієї ночі. Він лише вичавив з себе: «На добраніч!», і ліг спати. Коли пан Канаї глянув на годинник, він зазначив, що було вже 3:30 ранку.

Цей розчаровуючий епізод історії насправді є кульмінацією сповіді пана Канаї. Хоча він знав про наслідки почуття до власної матері з дитинства і про свою нездатність покохати іншу, у нього не було жодного приводу, щоб перевірити власний статевий потяг до реальної жінки. Він дуже боявся, і цей страх змусив його бути боязким з жінками, він був не в змозі говорити з ними не червоніючи. Його досвід в борделі Йошівара вирішив це питання. Читач повинен ретельно заглиблюватись в сповідь пана Канаї і точно розуміти, що саме він хоче донести. Пояснюючи, що сталося з ним в борделі, пан Канаї каже:

«Я зізнаюся. *Тітонька* насправді була дуже розумною. Однак, чинити їй опір було абсолютно неможливо. Те, що паралізувало мене і змусило втратити чоловічу силу однозначно було моїм сексуальним бажанням» [318].

У цих кількох рядках повністю заключається його сповідь. Він насправді відкрив в них власну «внутрішню істину свого життя». Випивши рідини з горнятка (як він сподівався, не ліки для зовнішнього застосування), пан Канаї, незважаючи на свою холодну природу, знайшов в собі бажання. Білі зуби сфінкса виблискують тричі в темряві, тим самим проголошуючи, що час фатального суду настав. *Тітонька* підходить до нього і, діючи, як його мати, знімає з нього одяг і м'яко вкладає в ліжко, як малу дитину. Захоплений, він відчуває справжнє бажання до дівчини, вперше у своєму житті. *Тітонька*, однак, йде відразу, а

молода *оіран* приходить до нього і лягає в ліжко. Для нього розповідати решту на має жодного сенсу, це просто «непотрібне перекручування». Наступного дня, він думає: «Так ось воно яке, те, що називається задоволенням своїх сексуальних бажань. Досягнення своєї любові просто означає те, щоб дістатися до цієї речі. Як смішно» [318].

Для нього вже не має сенсу подальше протистояння з матір'ю. Пан Канаї тепер впевнений, що об'єктом його бажання була власна матір, і тому він знаходить в собі сили відмовитись від цієї пристрасті, як від чогось недосяжного в цьому світі. Він прикриває голе бажання, яке завжди горить у глибині його істоти, товстим шаром льоду, як той, що охоплює полюса Землі:

«Проте те, що у мене не має пристрасті – це лише здається. Насправді, навіть на поверхні, яка покрита льодом, в середині також є активні вулкани» [318].

У три тридцять ранку темної холодної зимової ночі, він каже до неї своє ніжне «На добраніч!», повторюючи тим самим, безсмертне «На добраніч!» Гамлета до своєї матері, після жахливої ночі роздумів.

Епізод в кварталі Йошівара складає кульмінацію внутрішньої історії «Віта сексуаліс», в якій Морі Оґай вдруге визнає можливість існування так званої «замороженої пристрасті». Вперше він описав це явище у повісті «Танцівниця», взявши за тему сексуальну фригідність з сьомого тому «Сповіді» (*Confessions*) Руссо, де автор розповідає про раптовий напад «смертельного холоду», який найшов на нього в ліжку з венеціанською куртизанкою Джульєттою, яка до цього часу була для нього сповненною вогненним бажанням.У 1890 р., коли була видана «Танцівниця», Морі Оґай також намагався опублікувати переклад уривків зі «Сповіді» Руссо у «Газеті свободи» (自由新聞, *Джійю шімбун*). Переклад, в якому венеціанський епізод був головною частиною, з'явився в «Конституційній газеті свободи» (立憲自由新聞, *Ріккен джійю шімбун*) наступного року.

В епізоді в кварталі Йошівара Морі Оґай посилається на «Танцівницю» і на власний переклад «Сповіді» Руссо, пропонуючи повторення теми, що він висвітлив у більш ранній роботі.

Редактор, який запрошує пана Канаї до веселого кварталу, Мівадзакі Сейха є явним прототипом Міядзакі Сейран, літературного редактора «Газеті свободи». Міядзакі Сейран був відповідальним за публікацію перекладу «Сповіді» Морі Оґаєм і написав передмову до нього. У «Віта сексуаліс» Мівадзакі Сейха запрошує пана Канаї в ресторан замість президента своєї газети, щоб подякувати йому за внесок, що він зробив своїми публікаціями. Описуючи одну із статей, пан Канаї зазначає: «Те, що я написав привернуло певну увагу... Це були деякі елементи поезії, невеличка історія, і дослідження певних фактів. Якби вона була опублікована сьогодні, люди назвали б це «*шьосецу*» і писали б відгуки на неї. Вони назвали б це «*шьосецу*» за власним бажанням, а потім критикувати її навіть менше, ніж газетні плітки. Там не було такого поняття, як «*джьонетсу*» (пристрасть), але якби було, то вони б сказали, що «*джьонетсу*» в ньому точно відсутнє» [318].

Історія, в якій «не було такого поняття, як «*джьонетсу*», звичайно, запозичена з венеціанського розділу «Сповіді» Руссо. Сюди також підходить частина з «Танцівниці», в якій головний герой, Ота Тойотаро тиняється в заметіль по Берліну і перетворюється в «заморожену людину» [314].

Безпосереднє джерело цієї частини «Танцівниці» запозичене з «Пригод напередодні Нового року» (*Die Abenteuer der Silvesternacht*) Ернста Теодора Амадея Гофманна (*Ernst Theodor Amadeus Hoffmann* 1776 – 1822), історії про крижаних примар, що переслідують людей напередодні Нового Року в заметіль у Берліні. Цей уривок, в свою чергу, отримав мотив від венеціанського розділу «Сповіді» Руссо.

Морі Оґай також посилається на історію Гофманна в «Віта сексуаліс». Сцена, що передує прибуттю пана Канаї в веселий квартал Йошівара, в якій Мівазакі, Канаї та сексуально не спроможний поет зустрічаються темної зимової ночі в ресторані в Токіо, нагадує сцену з «Пригод напередодні Нового року», в якій оповідач-ентузіаст, схиблений на подорожах, і дві заморожені примари (Пітер Шлеміх (*Peter Schlemihl*) – людина, яка втратила свою тінь, і Еразм Спікер

(*Erasmus Spikher*) – людина, яка втратила своє відображення) зустрічаються в таверні в Берліні.

Ще один зв'язок між епізодом в кварталі Йошівара та «Танцівницею» заключається в назві борделю, в який Мівадзакі запросив пана Канаї.

Занурившись у спогади про студентські роки в Європі, пан Канаї згадує молоду дівчину, з якою він зустрічався в маленькій берлінській кав'ярні на вулиці *Unter den Linden*. Одного разу він не відповів на її залицяння, а вона, розлютившись, перебуваючи в істериці, розбила склянку: «Згадав маленьку берлінську кав'ярню, яка розташована трохи на захід від вулиці Unter den Linden. Ця кав'ярня називається *Café Krebs*. Це місце, де збирались студенти з Японії, вони називали це місце Канія. Там була дуже гарна німкеня, яка ніколи не погоджувалась ідти з японцем, аж раптом сказала, що хоче піти з паном Канаї. Проте я не погодився. Вона так розлютилась, що розбила стакан mélange» [318].

Пан Канаї відзначає, що назву кафе Café Krebs (Кафе «Краб») японські студенти переїначили на свій лад, називаючи його «Канія» (кані з япон. означає краб, я – кафе). Тим самим Оґай нагадує своїм читачам про кохання та романтику вулиці Унтер-ден-Лінден, яка також згадується в «Танцівниці» і пов'язує її з новою історією, «Віта сексуаліс».

Пан Канаї розуміє, що йому вже за сорок і тому саме зараз він вирішує описати свою *vita sexualis,* від становлення свого бажання у шість, до моменту від'їзду до Європи у віці двадцяти одного року. Оґай повертається в часи свого студентського життя в Німеччині і описує їх за допомогою пана Канаї: «…згадую своє помешкання у *Karlstrasse*. Племінниця хазяйки завжди увечері приходила до мене у тоненькому халатику, сідала поклавши на мене ноги і розмовляла зі мною хвилин по тридцять. «На мене внизу чекає тітка. Вона дозволила мені до тебе прийти, якщо лише поговорити. Можна, так? Ти не проти?», – говорила дівчина, а я відчував скрізь ковдру тепло її тіла. Тоді я згідно німецькому законодавству про зйом квартир заплатив за три місяці і втік. Також згадую я дім у Лейпцигу з червоними ліхтарями. Там була жінка з кучерявим світлим волоссям, яка прикрашала його золотим блиском, була одягнена у щось червоне, що ледве

прикривало плечі та стегна. Вона почала залицятись до пана Канаї, він же закричав: «У мене захворювання легенів, а тому, хто до мене наблизиться – то і на нього перейде». Згадую також готель у Відні. Як розлютився чиновник, коли його зачепила за руку офіціантка. Згадую також кафе у München. Це місце, куди приходять багато японців. Там є жінка, яка завжди приходила з красивим бандитом. Всі японці завджи хвалили ту жінку. Одного вечора, якраз, коли у кафе були ті двоє, пан Канаї вийшов у туалет. Аж раптом він відчув, що хтось обійняв його за шию, відчув тонкі руки. Потім губи Канаї відчули гарячий поцілунок. У нього в руках опинилась візитівка. Коли пан Канаї придивився, то це опинилась саме та жінка. На візитці було написано: «11 годин 30 хвилин». Він вирішив піти на Rendez-Vous, продовжуючи свої пригоди. Хоча треба сказати, що пан Канаї ніколи не проявляв своїх бажань першим. Проте інколи вступав у такі-собі стосунки з жінками, оскільки мав *Neugierde* (цікавість) та бажання не програти» [318].

Пан Канаї згадує свою першу дружину, з якою одружився відразу після повернення із Заходу восени, коли йому виповнилось двадцять п’ять років. Одразу після цього його перша дружина народила йому сина і померла. А коли йому виповнилось тридцять два роки, то він одружився з нинішньою своєю дружиною, якій було сімнадцять.

Однак Морі Оґай зазначає, що пан Канаї «помітив, що текст переповнений непотрібними уточненнями, випадковими повторами, і виглядає досить безглуздо» [318]. Зробивши це відкриття, пан Канаї задається питанням, що робити зі своїм рукописом. Він приходить до висновку, що неможливо опублікувати його, тому що «є речі, які всі роблять але про які ніхто не говорить» [318].

Як профессор, пан Канаї відчуває, що він не може піти проти такої догми суспільства: «Після того, як ще раз перечитав своє творіння, я подумав, що все ж таки можна, показати його світові. Та все ж таки важко це буде зробити, оскільки я вхожу до вченого світу, який керується принципом Prudery» [318].

Потім він розмірковує,чи може показати рукопис своїму синові: «А чи я зможу дати це почитати своїй дитині? Ну в принципі, чому б і ні. Проте, чи зможу я зрозуміти, що буде відчувати моя дитина, читаючи мою сповідь? А що, якщо дитина стане схожа на тата? Чи погано це чи добре? І цього я теж не знаю. Як у віршах Dehmel написано: «Не підкорюйся йому, не підкорюйся йому», - оце я точно не хочу, щоб моя дитина читала.

Пан Канаї взяв пензлик і написав латинськими літерами:

VITA SEXUALIS

А потім поставив рукопис на полицю» [318].

Таким чином, на думку пана Канаї, рукопис виявився занадто проблематичним, для того, щоб віддати його у друк або навіть показати власному сину. Автор Морі Оґай, однак, прийняв інше рішення, не беручи до уваги занепокоєння власного головного героя повісті, і опублікував його відразу. Публікація «Віта сексуаліс» для Морі Оґая стала свідомим викликом догмам і правилам тогочасного японського суспільства.

Пан Канаї пише свій рукопис в дощову ніч у червні, прислухаючись до шуму крапель, що б'ють у вікно. Коли ж він закінчив перечитувати те, що написав, вже настав світанок, дощ завершився. У тиші світанку в житловому районі Токіо Нішіката-мачі він слухає звук дощу, що лунав ніби симфонія, краплі інколи падали через трубу та бились об каміння. Еразм Спікер, заморожена примара з «*Die Abenteuer der Silvesternacht*» Гофманна залишився один на один з собою в ніч напередодні Нового року в Берліні, щоб описати своє кохання до куртизанки Джульєтти.

Ота Тойотаро з «Танцівниці» продовжує традицію Спікера, залишившись сам-на-сам з собою на кораблі, що слідує в Сайґон для того, щоб написати історію свого кохання до німецької танцівниці Елізи. В результаті, повість «Танцівниця» була опублікована у 1890 році в новорічному випуску журналу «Друг народу» (国民の友 *Кокумін-но томо*), як своєрідне повідомлення від замороженої примари. «Віта сексуаліс», в свою чергу, як нова версія історії про заморожену пристрасть, була опублікована в липні 1909 року в сьомому номері журналу «Плеяди».

З художньої точки зору, «Віта сексуаліс» це не просто переказана історія «Танцівниці». За двадцять років, що відокремлюють ці дві роботи одна від одної, Морі Оґай набув більш широкі знання про художні прийоми і навчився більш складно їх використовувати. У повісті «Віта сексуаліс», Морі Оґай, як показано в наведеному вище аналізі, створив іронічну структуру, що поєднує банальну *shishosetsu* на поверхні і класичну тему любові людини до матері на більш глибокому рівні. Письменник застосовує методи імпресіоністів, і використовує свої медичні знання про сексуальну психологію в написанні повісті, що безумовно робить «Віта сексуаліс» однією з надзвичайних робіт літератури початку XX сторіччя. Повість Морі Оґая не має на меті обілити реальний світ сексуальної обізнаності, книга, скоріш за все, присвячена проблемам аутоеротизму, гомосексуалізму і еротичному світові мистецтва і літератури. Зрештою, герой повинен впоратися з проблемою сприйняття жінки, за допомогою молодої повії *оіран* з веселого квартулу Йошівара. В школі і в гуртожитку, він повинен носити з собою кинджал, щоб захиститись від гомосексуальних студентів. І у всіх цих пригодах та конфронтаціях, герой Морі Оґая тримає рівновагу, він сповнений спостереженнями, коментарями, іноді жартівливо, іноді серйозно, але завжди самокритично.

У серпневому номері журналу «Література Імперії» (帝国文学 Тейкоку Бунґаку) за 1909 рік, один анонімний рецензент сказав: «Я твердо вірю,що ... пан Оґай останнім часом став психічно неврівноваженим», – і порадив Морі Оґаю «не писати таких марних робіт, тим самим, вступаючи в ряди молодих письменників нашого часу» [322]. Критик був абсолютно необізнаним у питанні про наміри Морі Оґая щодо своєї повісті. У той час, як пан Канаї відчуває побоювання з приводу цінності своєї роботи, Морі Оґаю вдалося написати правдоподібно живий портрет дитинства та юності свого героя. Таємниця статі, викладена в ясному та логічному стилі Морі Оґаєм, може висвітлити питання сексу з раціональної точки зору в епоху Мейджі, з її бурхливим конфліктом традицій і цінностей, а це ще раз доводить неймовірний талант Морі Оґая.

Отже, Морі Оґай жваво змальовує становлення сексуальності головного героя повісті «Віта сексуаліс», за допомогою опису і розв'язання колізій його життя. Автор з гіркотою засуджує поверхневе зовнішнє сприйняття японцями літератури еротичного характеру. У суперечках про майбутнє японської культури Морі Оґай не підтримував ні японців, ні західників. Японія, вважав він, повинна «стояти на обох ногах»: Захід і Схід, матеріальне і духовне – все має бути в ній збалансованим.

Висновки до третього розділу

Творчий доробок Морі Оґая увійшов у золотий фонд японської літератури нового часу. Розгляд творчості письменника слід починати з окремих проблемних моментів, досить важливим з яких, на наш погляд, є дослідження романтичної прозової творчості автора.

1. Морі Оґая вважають одним з основоположників японського романтизму. Для творчості письменника притаманна характерна для романтиків увага до внутрішнього світу людини. Твори письменника рясніють збігами, він використовував символи, які доповнювали картину дійсності таємницею, поєднував реальний світ з ірраціональним. Навіть коли Морі Оґай писав про повсякденну дійсність, він вміло показув красу побуту простих городян, вбачав в буденних подіях поетичні сторони. Все це створює особливий, емоційно наповнений стиль письменника.

2. У цілком реалістичних сценах з життя письменник часто використовував елемент таємничості. У романтичний період творчості Морі Оґай занурений у спогади про Німеччину. Дії його романтичних повістей відбуваються на вулицях Берліну («Танцівниця»), Мюнхена («Бульбашки на воді»), Дрездена («Кур'єр»). Ці твори можна об'єднати під назвою «німецьких» повістей. Автор з ностальгією зображує та детально описує вулиці, якими він нещодавно ходив, будівлі та інтер'єри, в яких він встиг побувати під час свого навчання закордоном. Деяких персонажів письменник спеціально змальовує з реальних знайомих, про

яких він згадує у своїх щоденниках. Усі три «німецькі» повісті схожі за сюжетами та проблематикою. Героїні трьох творів – жінки, які так чи інакше пов’язані з мистецтвом: Еліза – танцівниця, Марі – натурниця, Іда – піаністка.

3. Автобіографічна повість «Танцівниця» (1890) написана у формі щоденника з ретроспективною композицією. Письменник починає оповідь з кінця для того, щоб продемонструвати поточний душевний стан головного героя після пережитих подій. Морі Оґай постійно переміщає героїв повісті у просторі та часі для того, щоб підкреслити бажання японців дізнаватись щось нове. Духовна драма Ота Тойотаро пов'язана з особливостями політичної та культурної ситуації Японії періоду Мейджі. Вперше опинившись на Заході, Ота усвідомлює, що навіть коротке щастя є невід'ємним правом людини. Однак над самосвідомістю особистості продовжує панувати деспотична влада національних традицій, і почуття приноситься в жертву боргу, а сповідь героя набуває ще більшого драматизму. З від’їздом з Європи закінчується й воля Ота.

Виходячи з цього, головною ідеєю повісті Морі Оґая можна назвати досягнення суб'єктивної ідентифікації нації, яка найкраще проявляється у кульмінації твору: вибір Оти – залишитись у Європі або повернутися до Японії.

Повість Морі Оґай будується на спогадах героя, сентиментальних, але разом з тим не позбавлених самоіронії. Оповідач повісті – це хлопець тонкої душевної організації, не позбавлений почуття прекрасного, його сприйняття навколишньої дійсності відзначається свіжістю, спостережливістю, забарвлене складною гаммою переживань.

Образ Елізи протиставлений образу Оти. Він – домашній хлопчик, мамин синочок, безвольний і слабкий, проте і намагається показати себе іншою людиною. Вона ж, навпаки, проявляє усю силу свого характеру, не зважаючи на важкі обставини. Вона знаходить в собі сили йти проти суспільства та власної матері. Образ Елізи у повісті символізує ковток свободи від встановлених віками правил поведінки японців. Танцівниця уособлює невід'ємне право людини на щастя та кохання.

4. Основа сюжету наступної повісті Морі Оґая, «Бульбашки на воді» схожа з «Танцівницею»: японець Косе, який вчиться у Мюнхені, закохується у сироту Марі.

Морі Оґай відтворив та деталізував деякі сцени в «Бульбашках на воді» в ідеальному співзвуччі з тими, що відомі про загибель герцога Людвіга II з офіційної версії: дата, час, погода, місце, глибина води, подряпини, одяг і, навіть, парасольки були описані без будь-яких змін. Навіть інформація у газетах про перевезення труни Людвіга II до Мюнхена, була абсолютно точно скопійована.

Ключ до розуміння задуму написання повісті лежить у її назві – щастя героїв короткочасне, як бульбашки повітря на поверхні води.

Головна героїня Марі – мужня і впевнена у собі особистість, горда і відверта. Намагаючись контролювати свої емоції, вона має буйну вдачу, що призводить до дивного примхливого характеру, який проявляється у різких змінах пристрасті і флегматичності. Це дозволяє їй домінувати і зосередити всю історію навколо себе. Характер і жвавість Марі відрізняє її з-поміж жіночіх образів, описаних Морі Оґаєм в інших творах.

Морі Оґай фокусує головну ідею «Бульбашок на воді» на теорії мистецтва. Письменник дає зрозуміти, що вважає сучасну арт-сцену позбавленою таланту і переповненою бовдурами-дилетантами, які просто граються з теоріями мистецтва.

5. Письменник поділив повість «Кур'єр» на дві частини: у першій йде мова про польові маневри саксонської армії у вересні 1885 року; а у другій – події відбуваються під час новорічного балу чотири місяці по тому, який проходив у будівлі суду в Дрездені. Письменник обрав таку фабулу повісті для того, аби підкреслити зміни, що відбулися в образах головних героїв твору. Наприклад, Іда у першій частині нагадує скоріше тінь, а у другій – вона вже щаслива і самодостатня жінка. Ці зміни письменник підкреслює у всьому – кольорі обличчя, одязі, поведінці.

Мистецтво, як ще один персонаж, також присутнє у повісті. Воно проявляється у грі Іди на піаніно, особливо у той час, коли з вулиці лунають звуки флейти. І хоча звуки не можуть поєднатися в одну мелодію, музика від цього

виходить ще сумнішою та зворушливою. Ця мелодія символізує нездійсненні мрії героїв бути щасливими та коханими, незалежними та вільними у своїх почуттях та діях.

6. Жіночі образи у творах Морі Оґая розкриваються з особливим рівнем драматизму, оскільки письменник прагне підкреслити болісний перехід від покірної домогосподарки епохи Едо до сильної духом і впевненої у собі жінки епохи Мейджі. На прикладі Отами можна спостерігати народження сильної духом, впевненої у собі жінки, яка з гідністю приймає удари долі. Символом жадібності та скнарства у повісті виступає лихвар Суедзо, який обожнює дорогий одяг, ненавидить власну дружину і до смерті боїться осуду оточуючих. Протилежністю Суедзо в повісті виступає образ молодого студента Окади. Образ Окади є символом молодої освіченої людини епохи Мейджі, якій доводиться задовольняти свою цікавість до літератури, читаючи поетичні відгуки на злободенні теми, написані знавцями китайської класичної мови Потрібно також відмітити другорядних героїв повісті: старенький батько Отами уособлює приниження та самотність старшого покоління епохи Мейджі, яке вимушене прийняти нові течії, притаманні цьому переламному періоду; образ дружини Суедзо Оцуне символізує жінку епохи Едо, світ якої замикається на домашніх клопотах та народженні і вихованні дітей. Якщо Отама втілює зародження жіночої самостійності та гідності епохи Мейджі, то Оцуне символізує шість конфуціанських чеснот жінки епохи Едо – покірність, чистоту, доброзичливість, ощадливість, скромність і старанність.

Морі Оґай використовує в повісті також символ вікна, подає детальний опис зовнішності своїх героїв, їх характерів, вулиць, по яким вони ходять, навіть, інтер’єрів, в яких відбувається дія. Важливу роль відіграє і зміна сезонів, описана у повісті. Чим холодніше стає на вулиці, тим гарячішими стають відчуття та стосунки між героями.

Письменник доповнює повість анімалістичними символами, канарки, змія, дикий гусак, що в свою чергу означають кохання, турботу і самотність.

7. Повість під латинською назвою «Віта сексуаліс» написана з полемічною метою: вона спрямована проти натуралістів, які приділяли багато уваги сексу і зображували людину рабом інстинктів.

Така література, на думку Морі Оґая, шкодила вихованню молоді. І він вирішив по-своєму показати «сексуальне становлення» молодої людини. Оповідання ведеться від імені професора західної і східної філософії Канаї Шідзука. З награною наївністю Канаї дивується: усе, що йому доводилося читати останнім часом, присвячено сексу; невже це і є головною метою літератури? Так він мотивує тему власних мемуарів.

Пан Канаї відновлює в пам'яті дитячі та юнацькі переживання – від шести до двадцяти одного року; глави роману так і називаються: «Коли мені було шість», «Коли мені було одинадцять» і т.д. Він згадує, як у шість років йому потрапили на очі еротичні гравюри епохи Едо, що розбудили першу цікавість до таємниць людського тіла.

8. У «Віта сексуаліс» Морі Оґай створив іронічну структуру, яка поєднує банальну «розповідь про себе» *shishosetsu* і класичну тему любові людини до матері на більш глибокому рівні, що безумовно робить «Віта сексуаліс» однією з надзвичайних робіт літератури початку XX сторіччя.

9. Отже, Морі Оґай досягав об'ємності та глибини оповіді за допомогою зміщення часових планів. Письменник не використовував послідовно-хронологічного викладу подій, навпаки, він повертався до попереднього, передбачав подальше. («Танцівниця», «Дикий гусак», «Віта сексуаліс», «Блукання», «Родина Абе» тощо).

10. У деяких творах Морі Оґай виступає одночасно оповідачем та спостерігачем, який допомагає об'єктивувати події. Офіцер Кобаяші («Кур'єр») виконує роль не лише посланця, а й співчутливого спостерігача долі героїні Іди. Студент Кубота («Ханако»), що супроводжує танцівницю Ханако під час її візиту до О. Родена, теж є ніби стороннім свідком цієї зустрічі. У «Дикому гусаку» події викладаються то від першої, то від третьої особи. Морі Оґай зазначає, що

половину історії він дізнався від Окади, другу – від Отами. Такий прийом оповіді допомагає зняти зайву автобіографічність, надати розповіді більшої об'єктивності.

11. Долі його героїв нерідко переплітаються з особистим життям письменника. Матеріалом для творчості Морі Оґаю слугує власний досвід. Проте автор не використовує прямий автобіографізм, він пише про себе і в той же час не про себе. Не можна проводити повне ототожнення автора з його персонажами, адже такий підхід здатний закрити шлях до розуміння творчості письменника.

12. У його творчості відчуваються туга за нездійсненним щастям, комплекс провини перед жінкою. Всі його героїні – мучениці, які заслуговують щиурого співчуття. Еліза позбавляється розуму, Марі гине гине в хвилях, почуття Отами розтоптане. Галерея жіночих образів у творчості Морі Оґая багатолика. Всі вони належать до різних соціальних верств, мають різні долі, але кожна з них нещаслива по-своєму.

13. Виразний слід в поетиці Морі Оґая залишило захоплення письменника образотворчим мистецтвом. Враження від прославлених музеїв Дрездена і Мюнхена, відомі та напівзабуті художники. («Юнак», «Вежа мовчання», «Кур'єр», «Бульбашки на воді», «Ханако» тощо).

14. Потрібно звернути увагу на особливу семантизацію кольорів у романтичних творах Морі Оґая: яскравими й веселими фарбами написано все, що морально і красиво, а темними, чорними, сірими – зимовий вечір, похмурі вулички тощо – все те, що пов'язано із злом та потворним.Брудно-сірим виглядає Берлін, по якому в розпачі тиняється Ота Тойтоаро, змушений покинути Елізу («Танцівниця»). Мокрий сніг, тьмяне світло ліхтарів підкреслює похмурий стан душі Оти. Нещасна Отама («Дикий гусак») вперше постає перед читачем в чорно-коричневому кімоно. І навпаки, у моменти радощів Оґай використовує яскраві кольори. Отама здобула внутрішню перемогу над собою, утрималася від скарг, вона повертається від батька з просвітленим обличчям. Іда («Кур'єр») на новорічному балу вбрана у яскраву сукню. Маленький хлопчик Канаї («Віта сексуаліс») насолоджується сонцем, світлом у найяскравіший час доби – опівдні.

15. Усі вищезгадані повісті відбили складне світосприйняття людини епохи Мейджі: бажання незалежності, волі почуттів і неможливість здійснити ці бажання. Використання анімалістичних символів, детальний опис, драматичні долі жінок, загальна тональність всепроникаючого смутку, і мистецтво, яке присутнє у кожній повісті – все це робить романтичні твори письменника особливими.

ВИСНОВКИ

Отже, в процесі роботи над дисертаційним дослідженням було описано та проаналізовано особливості проблематики та поетики романтичного періоду творчості Морі Оґая крізь призму культурно-історичної та літературно-критичної ситуації в Японії на зламі XIX – XX ст.

Період кінця XIX – початку XX ст. у розвитку літературної і загальнокультурної ситуації в Японії зіграв принципово нову і надзвичайно важливу роль. Активна зовнішня політика країн Європи та США підштовхнули Японію до відмови від ізоляції. Прилучення країни до західної культури спричинило кризу національної традиції, зумовило пошуки її подолання. Цей процес позначився на різних сферах духовного життя японців – літературі, мистецтві, архітектурі, на складній взаємодії різних релігій – синтоїзму, буддизму, конфуціанства, даосизму, християнства. У літературному плані час після реформ Мейджі ознаменувався бурхливим просвітницьким рухом; широкого поширення набула перекладна література; розпочала свою історію японська журналістика; зародився, але згодом втратив популярність «політичний роман».

Для літератури раннього періоду доби Мейджі характерна амбівалентна структура. З одного боку виступали письменники *ґесаку* – прихильники старовини, традиційних жанрів, призначених тішити читача. З другого – спостерігалася діаметрально протилежна тенденція: захоплення європейською культурою, схильність до публіцистики, політичних трактатів і скепсис до розважальної літератури.

З’явилися нові суспільно-політичні товариства: одні підтримували повну європеїзацію країни; інші виступали за збереження національних традицій. Надто критичне ставлення до традиційних засад у літературі спричинило появу суспільно-політичного та літературного «Товариства друзів народу» (*Мін'йюшя*) на чолі з публіцистом Токутомі Сохо (1863 – 1957). До нього приєдналися письменники та вчені, серед яких були Токутомі Рока (1868 – 1927), Ямаджі Айдзан (1865 – 1917), Кунікіда Доппо (1871 – 1908) та ін. На сторінках журналу

«Друг народу» (*Кокумін-но томо*) члени «Товариства друзів народу» пропагували відмову від національної традиції та підтримували повну європеїзацію країни.

Токутомі Сохо описував традиційну соціальну організацію Японії як класичний приклад суспільства військового типу, він намагався оцінити історичне місце Японії та визначити перспективи прийдешніх соціальних змін. Письменник був упевнений, що для просування вперед Японії необхідно зробитися більш схожою на європейські країни, запозичуючи у Європи не лише технічний прогрес, але й духовні цінності.

До представників інших можна віднести «Товариство державного вчення» (*Сейкьошя*), яке утворили прихильники визнання унікальності національної культури та звільнення її від зовнішніх впливів (Шіґа Шіґетака (1863 – 1927), Міяке Сецурей (1860 – 1945) та ін.). Для того, щоб пояснити конкретні цілі товариства, редактор журналу «Японці» (*Ніхонджін*) Міяке Сецурей використовував поняття «збереження національної сутності» (*кокусуй ходзон*), тобто відстоювання самобутності культурних традицій, історичної спадщини японської нації. Вибір гасла був обґрунтований і спрямований проти бездумного запозичення західних традицій і звичаїв.

Принципово ідейні позиції західників і прихильників національної традиції не так суперечили, як взаємодоповнювали одне одного. Питання рівноправності, прогресу, самоповаги, цивілізації, національного престижу бентежили японську інтелігенцію. Згодом через політичну ситуацію у країні ці суспільно-політичні товариства об’єднала ідея націоналізму.

У цей час змін Морі Оґай повернувся до Японії після стажування у Німеччині і заснував літературну спілку «Співдружність веселих голосів» (*Шінсейшя*), у яку увійшли поети, літературознавці та історики – Очіай Наобумі (1861 – 1903), Ічімура Санджіро (1864 – 1947), Іноуе Мічіясу (1867 – 1941), Мікі Такеджі (1867 – 1908), Коґанеї Кіміко (1871 – 1956). Спілка у 1889 році оприлюднила першу після «Поезії нового стилю» (*Шінтайші,* 1882) збірку перекладів європейської поезії «Образи минулого» (*Омокаґе*) в упорядкуванні Морі Оґая. На відміну від «Поезії нового стилю» переклади «Образів минулого»

виконували не вчені, а письменники. Поява збірки сприяла ознайомленню японських читачів з новою за змістом європейською поезією та кращими іноземними літературними творами.

Успіх видання «Образів минулого» надихнув Морі Оґая на випуск журналу «Гребля» (*Шіґарамі соші*). На сторінках часопису розгорнулася «суперечка про прихований ідеал» (*боцурісо ронсо*) між Морі Оґаєм та Цубоучі Шьойо (1859 – 1935) з приводу подальшого розвитку японської літератури. Морі Оґай вважав, що література зберігає право на фантазію, а Цубоучі Шьойо стверджував, що нереальне має залишатися у середньовічній літературі, у новому часі немає місця вигадкам.У «Греблі» друкувалися рецензії на книжкові новинки, полемічні статті з теорії віршування і драматургії, літературні дискусії, матеріали, в яких відстоювалися естетичні критерії романтизму.

Зазвичай історики японської літератури виділяють два етапи розвитку натуралізму: ранній (*дзенко шідзеншюґі*) і пізній натуралізм (*кокі шідзеншюґі).* Прийнято вважати, що ранній натуралізм сформувався у 1900 р. під прямим, але непослідовним впливом Еміля Золя, а пізній натуралізм породив твори, що характеризувалися докладним описом особистого життя їх авторів, без виділення більш широкого соціального спектру.

У концепції японських натуралістів людина насамперед виступала біологічною особою, її розглядали поза соціальними стосунками. Хоча Морі Оґай і засуджував натуралістів за підміну літератури фактографією, вимагав від них не лише копіювання натури, а поглибленого зображення духовної сутності людини, він визнавав заслуги натуралістичної школи в наближенні літератури до життя. Японські натуралісти часто обирали за сюжетну основу своїх творів власні переживання, досвід, особисте життя. Ці твори згодом переросли в жанр «автобіографічної прози», або «еґо-роману» (*ватакуші шьосецу*) в японській літературі. Автори цього сповідального жанру прагнули максимально чесно і реалістично висвітлити внутрішнє життя героя і події його біографії. Для цього жанру характерний детальний опис внутрішніх переживань протагоніста, сюжет оповідання розгортається навколо спогадів і роздумів оповідача.

Морі Оґая вважають одним з засновників японського романтизму. Творчості письменника притаманна характерна для романтиків увага до внутрішнього світу людини, концепція особистості розглядається крізь призму протиставлення власного «Я» оточуючому світові. Прозаїк розглядав внутрішню конфліктність і суперечність людського «Я» у контексті почуттів. Він був переконаним у тому, що романтизм з його ідеалом вільної особистості є тією новою формою мистецтва, що найбільше відповідає духу й потребам часу.

Японські романтики відкидали багатовікові феодальні забобони, оспівували повноту життя, її страждання та радощі. Вони висували на перший план людину як суб'єкт, непідвласний диктатурі природи. Романтики органічно вплітали в поетичну тканину сучасні європейські та традиційні японські прийоми й засоби художньої виразності.

Герой японських романтиків втілював риси, характерні для молоді Японії 90-х років XIX ст. Розрив мрії з дійсністю, любов і природа, праця та мандри – теми, які домінували у ліриці японських романтиків.

Отже, історія Японії періоду Мейджі свідчить про те, що проблема синтезу культур стає однієї з найважливіших у японській літературі кінця XIX – початку XX ст. У цей час розпочався процес формування нових типів і форм художнього бачення світу, що, безумовно, сталося під впливом змін у суспільстві і швидкого проникнення в країну європейського мистецтва та літератури. Саме проблема співіснування культур, синтез традиції та сучасності займав чільне місце в творчості Морі Оґая – одного з найвидатніших діячів в японській літературі кінця XIX – початку XX сторіччя. Європейська культура є незмінною учасницею творчого світовідчуття Морі Оґая.

У творчості Морі Оґая визначено три періоди: ранній – романтичний, сповнений враженнями та згадками про Європу, сецесійний період творчості і пізній – традиційний, що характеризується поверненням автора до традиційної класики.

Аналіз фактичного матеріалу показує, що упродовж усієї творчості Морі Оґай активно використовував та синтезував художньо-естетичні концепції західної та східної традицій.

Особливостями стильової манери письменника вважають заглиблення у внутрішній світ людини, показ діалектики душі героя, його характеру в процесі руху і змін; тяжіння до екзотики; конфігурація та типізація персонажів; гра контрастами та колористикою; пристрасть до іронії та гротеску; увага до внутрішнього світу людини тощо. Все це супроводжувалось пошуком нових естетичних принципів, прагненням творити в дусі нових віянь європейської літератури кінця XIX – початку XX ст.

Система поетики Морі Оґая унікальна – письменник зображував дійсність крізь призму внутрішніх переживань персонажів. Морі Оґай змальовував не стільки вчинки, поведінку героя, навколишній світ, скільки його враження про самого себе та цей світ.

Сутність романтизму Морі Оґая спирається на культ індивідуалізму, на підкреслену увагу до людської особистості, до проблем її внутрішнього «Я». Філософське підґрунтя романтичного періоду творчості Морі Оґая прийнято пов’язувати із впливом європейських романтиків та філософів, зокрема, Ф. Шиллера (1759 – 1805), Ф. Шеллінга (1775 – 1854), Дж. Байрона (1788 – 1824), Ед. Ґартмана (1842 – 1906) та інших, у центрі уваги котрих концепція особистості розглядається не лише через людське «Я», а крізь призму протиставлення себе-індивідуальності навколишньому світові.

Важливим досвідом, який Морі Оґай отримав на Заході, було його ознайомлення з різними концепціями свободи, краси та мистецтва. Письменник підтримував ідеї братів Шлеґелів, які вважали, що універсальна природа краси має бути цілісною; ця цілісність повинна стати фундаментом естетичної насолоди мистецтвом та свободою; водночас вона не може бути досягнута емпіричним шляхом, як це довела романтична спроба всебічної естетизації життя. Мистецтво за своєю природою ґрунтується на автономних законах краси, а справжня свобода

як естетичний феномен полягає у «звільненні» від сумних реалій життя, запереченні їх.

Письменник спирався на концепції вільного мистецтва Ф. Шиллера та Ф. Шеллінга. Висловити те, що відчуває художник як носій геніального духу, в момент об'єднання його із Всесвітом, можна лише через мистецтво (Ф. Шеллінг). Ф. Шиллер розглядав мистецтво через синтез античної та сучасної культур.

Морі Оґай дійшов висновку, що сприйняття фундаментальних концепцій, таких як свобода, індивідуальність, краса – найважливіша істина, яку Японія повинна запозичити у західної культури. Торкаючись питання взаємодії синтезу традицій, письменник не зміг оминути поняття «свій»-«чужий»-«інший», тобто літературну імагологію, яка розглядає взаємопов'язані й взаємопроникні світи. Морі Оґай вважав, що Японія має засвоювати чужу культуру на всіх етапах свого розвитку, зберігаючи при цьому власні традиції та культуру з міркувань естетики. Повернувшись до Японії, Морі Оґай переконався, що його західне «визнання свободи» у філософській інтерпретації «індивідуалізму» не завжди відповідає японським реаліям.

Основний акцент в повісті «Юнак» (*Сейнен*, 1910) Морі Оґай ставив на суперечливому розумінні японського суспільства питань свободи та індивідуалізму. Осмислюючи основні літературні та філософські принципи, обговорювані в інтелектуальних колах Японії з 1907 року, в тому числі спірні питання натуралізму, письменник спирався на «вільну закономірність» (І Кант) естетичної діяльності, яка є новим виміром романтичного розуміння свободи. Тобто, творчість необхідно сприймати не як наслідування сталим канонам і встановленим нормам, а як самовираз художника, який є осередком універсальності і цілісності розвитку.

Таке розуміння свободи письменник проілюстрував за допомогою колористики, яка органічно входить в ідейно-емоційний контекст романтичного доробку Морі Оґая. Алегорична повість «Чаша» (*Хаї*, 1910) побудована на колірних відповідностях і протиставленнях. Сім юних дів уособлюють натуралізм – однаковий одяг, зовнішній вигляд. Восьма діва відрізняється колористичною

семіотикою, екзотичністю. Вона є символом індивідуалізму і романтизму. Автор протиставляє загальній поетиці норм і правил натуралізму індивідуальну поетику романтизму, закони якої встановлювали не загальноприйняті норми і смаки, а сам митець – його особисті уподобання і смаки.

Колірні контрасти, які уособлюють суперечливе розуміння питань свободи, відіграють істотну роль в оповіданні «Альтанка з гліциній» (*Фуджідана*, 1912). Гостра алегорична проблематика, прагнення до психологічної насиченості образів – усе це свідчить про безперечні новаторські здобутки, сміливість творчого пошуку, багатство художньої уяви Морі Оґая. Філософія автора присутня в усіх структурних елементах, у поетиці твору, деталях стилю та в описах персонажів.

Особливістю поетики творів періоду сецесії та повернення до традиційних тем є прозора іронія на політичні реалії країни. Стрижневою темою виступає питання: де межа придушення владою свободи слова і переконань? Морі Оґай посилається на заклики Ібсена до інтелектуальної незалежності та до спроб Ніцше струснути застарілу культуру, збудити в особистості зухвалість самоствердження.

Етичні та естетичні погляди Морі Оґая засновані на національній традиції. Значне місце в світогляді і творчості письменника посідає історія власної батьківщини. Схильність до історичної ретроспекції, звернення до національної духовної спадщини є характерною рисою творчості Морі Оґая.

Прозаїк представив у своїх творах цілу галерею середньовічних персонажів – князів, самураїв, ченців, гейш. Морі Оґай, що зжився з ідеєю самоцінності людської особистості, не міг не зіставити нове світорозуміння з кодексом самурайської честі (*бушідо*). Письменник зі знанням описував чайні церемонії, посилався на дзенських поетів (Іккю) і художників (Сешшю), вводив в свої твори різні буддійські постулати, наприклад формулу «не два» (*фуджі*), яка означає недуальне уявлення про світ.

До японської літератури він підходив з погляду світової культури. Письменник синтезував східну та західну традиції, знаходячи в них спільні та відмінні риси. Будучи глибоким знавцем японської культури, Морі Оґай

співвідносив її з художніми концепціями літературних течій західноєвропейської літератури. Структуру творчості Оґая складає діалектичний синтез традиції і сучасності. Завдяки подібному синтезу з'явився феномен японського романтизму, літературного напряму, що збагатив сучасну японську літературу.

Екзотичність образів і сюжетів є характерною рисою романтизму. Романтики шукали «дивне» у легендарних фабулах, у фольклорі, який вважається визначальним для національної свідомості. Так, поширеним для романтиків усіх європейських країн стало звернення до східних тем і сюжетів. Типовий сюжет, коли європеєць потрапляє у екзотичне оточення, наприклад до циган, на Кавказ або у країни Близького Сходу, Морі Оґай переписав навпаки – японці їдуть у далеку, не менш екзотичну Європу.

У центрі художнього зображення Морі Оґая романтичного періоду творчості пребуває унікальний збірний образ – це молодий освічений японець, який потрапляє у екзотичну, невідому Європу. Герой письменника – нетипова, непересічна особистість, не схожа на інших. Зазвичай цей образ має хворобливу уяву, непередбачувану і фатальну поведінку, трагічне світовідчуття.

Духовна драма героя пов’язана з особливостями політичної та культурної ситуації Японії періоду Мейджі. Вперше опинившись за кордоном, він стикається з проблемою імагології – взаємопроникненні та взаємопов’язанні двох традицій. Спочатку герой насолоджується новизною, а згодом розуміє, що оточення не сприймає його, протистоїть йому, намагається пригнітити волю та обмежити свободу.

«Німецькі» романтичні твори письменника характеризуються так званою вільною композицією. Морі Оґай досягав місткості та глибини зображення оповіді за допомогою зміщення часових планів та обігрування контрастів. У творах письменник виступає одночасно оповідачем та спостерігачем, що сприяє об'єктивуванню подій.

Інтерпретуючи романтичні події «німецьких» повістей, Морі Оґай порушує проблему буття людини, її щастя. Першорядне значення у творах відведено душевному багатству людини, її емоціям, світогляду, почуттям власної гідності.

Три «німецькі» повісті схожі сюжетами, проблематикою та жіночими персонажами. Героїні трьох творів пов’язані з різними видами мистецтва: Еліза – танцівниця, Марі – натурниця, Іда – піаністка. Це пояснюється щирим захопленням письменника образотворчим мистецтвом.

Для романтичного періоду творчості письменника характерна увага до внутрішнього світу людини. Твори письменника рясніють збігами символів, які доповнюють картину дійсності таємницею, поєднанням реального світу з ірреальним. Все це увиразнює особливий, емоційно наповнений стиль письменника.

Сюжет у романтичних повістях Морі Оґая відходить на другий план. Портретні описи майже відсутні, змінюється функція обставин, усе підпорядковується одній меті — тонкому проникненню в психологічний світ людини, нюанси душевних поривів і глибокі переживання, якої й становлять справжню драматургічну колізію творів.

У художній інтерпретації подій письменник окреслив та дослідив внутрішній світ людини. Текст повістей – багатоплановий, образи – символічно навантажені. Через характери героїв письменник розгорнув драматичну колізію людського щастя і горя, освіченості й невігластва, слави і сорому, вірності і зради, гідності й безчестя, тиранії й волелюбства.

Морі Оґай досягав місткості та глибини оповіді за допомогою зміщення часових планів. Письменник не використовував послідовно-хронологічного викладу подій, навпаки, він повертався до попереднього, передбачав подальше («Танцівниця», «Дикий гусак», «Віта сексуаліс»).

У романтичних творах Морі Оґай виступає одночасно оповідачем та спостерігачем, який допомагає об'єктивувати події («Кур'єр», «Ханако», «Дикий гусак»).

Галерея жіночих образів у творчості Морі Оґая багатолика. Всі вони належать до різних соціальних верств, мають різні долі, але кожна з них нещаслива по-своєму. У його творчості відчуваються туга за нездійсненним щастям, комплекс провини перед жінкою. Всі його героїні – мучениці, які

заслуговують щирого співчуття. Еліза позбавляється розуму, Марі гине в хвилях, почуття Отами розтоптане («Танцівниця», «Бульбашки на воді», «Кур'єр», «Дикий гусак», «Дикий гусак»).

Особливий слід в поетиці Морі Оґая залишило захоплення письменника образотворчим мистецтвом. Враження від прославлених музеїв Дрездена і Мюнхена, відомі та напівзабуті художники, музика («Юнак», «Вежа мовчання», «Кур'єр», «Бульбашки на воді», «Ханако» тощо).

Потрібно звернути увагу на особливу семантизацію кольорів у романтичних творах Морі Оґая: яскравими й веселими фарбами написано все, що морально і красиво, а темними, чорними, сірими – зимовий вечір, похмурі вулички тощо – все те, що пов'язано із злом та потворним. Брудно-сірим виглядає Берлін, по якому в розпачі тиняється Ота Тойтоаро, змушений покинути Елізу («Танцівниця»). Мокрий сніг, тьмяне світло ліхтарів підкреслює похмурий стан душі Оти. Нещасна Отама («Дикий гусак») вперше постає перед читачем в чорно-коричневому кімоно. І навпаки, у моменти радощів Оґай використовує яскраві кольори. Отама здобула внутрішню перемогу над собою, утрималася від скарг, вона повертається від батька з просвітленим обличчям. Іда («Кур'єр») на новорічному балу вбрана у яскраву сукню. Маленький хлопчик Канаї («Віта сексуаліс») насолоджується сонцем, світлом у найяскравіший час доби – опівдні.

Колористика органічно входить в ідейно-емоційний контекст романтичного доробку Морі Оґая. На колірних відповідностях і протиставленнях побудовано більшість його романтичних творів («Танцівниця», «Бульбашки на воді», «Кур'єр», «Дикий гусак», «Віта сексуаліс», «Чаша», «Альтанка з гліциній»).

Повість «Віта сексуаліс» написано з полемічною метою: він спрямований проти натуралістів, які приділяли багато уваги сексу і вважали людину рабом інстинктів. Морі Оґай створив власну концепцію «сексуального життя» молодої людини у контексті еґо-роману.

Ключ до глибшого розуміння тексту лежить у символіці назви повісті: «Віта сексуаліс» – термін, який використовував Ріхард фон Крафт-Ебінґ (1840 – 1902) для опису вивчення різних видів сексуальних аномалій, які він досліджував у

роботі «Сексуальна психопатія» (1886). Морі Оґай використовував ідеї Крафт-Ебінґа про відображене у підсвідомості сексуальне бажання, про мрії та сни, які, на перший погляд, не мають раціонального сенсу, але можуть виявити проблему на більш глибокому рівні психологічного життя людини. Вибір професії головного героя Канаї Шідзуки не випадковий – професор західної і східної філософії уособлює епоху синтезу традицій.

Морі Оґай, однак, не мав наміру змальовувати *vita sexualis* свого героя лише як історію хвороби, хоча він і використав свої медичні знання про сексуальну психологію, становлення сексуальності персонажа. Письменник мав схильність до імпресіоністської презентації пов'язаних між собою образів і виражальних засобів, серед яких – мова символів, алегорій, натяків, метафор, евфемізмів.

У повісті «Віта сексуаліс» письменник використав іронічну семіотику, яка поєднує банальну *shishosetsu* на поверхні і класичну тему любові людини до матері на більш глибокому рівні.

Структура повісті «Віта сексуаліс» засвідчує можливості автора працювати з текстом на різних рівнях: поверхневому – коли Морі Оґай пародіював натуралістичний еґо-роман, і глибинному – коли досліджував людську сексуальну психологію «голої правди життя», чого не наважувалися робити автори шідзеншюґі. Цей аналіз психології головного героя здійснюється за допомогою імпресіоністської презентації пов'язаних між собою образів і зображень, що робить «Віта сексуаліс» визначним твором японської літератури початку XX сторіччя.

Долі персонажів нерідко переплітаються з особистим життям письменника. Морі Оґай використовує власний досвід як матеріал для творчості. Проте автор намагається оминати прямий автобіографізм, він пише про себе і в той же час не про себе. Не варто проводити повне ототожнення автора з його персонажами, адже такий підхід здатний викривити розуміння творчості письменника.

Філософсько-естетичні переконання Морі Оґая неоднозначні та своєрідні. Їх аналіз дає можливість краще осягнути специфіку світоглядних ідей письменника,

його життєвих та художніх пріоритетів та окреслити нові риси творчої концепції митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антологія японської класичної поезії. Танка. Ренґа (VIII-XV ст.) / Переклад з японської, коментарі, упорядкування, передмова І. Бондаренка. – К.: Факт, 2004. – 912 с.

2. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов – М.: Междунар. отношения, 1975. – 240 с.

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

4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е / М. М.Бахтин. – М.: «Художественная Литература», 1972. – 470 с.

5. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М: Худож. литература, 1986. – С. 26–90.

6. Берковский Н. Лекции и статьи по зарубежной литературе / Н. Берковский – СПб.:Азбука-классика, 2002. – 480 с.

7. Берковский Н. Я. Литература и театр [Електронний ресурс] / Н. Я. Берковский – М: Искусство, 1969. – 639 с. – Режим доступу до електронного ресурсу: http://library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=127924&author=%C1%C5%D0%CA%CE%C2%D1%CA%C8%C9&div=0&source=1&prev=0&page=0&docType=24&docType1=8&docType2=17&docType3=13&docType4=14&docType5=15&docType6=26&docType7=18&docType8=19&docType9=25&parentId=0

8. Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой [Електронний ресурс] / Н. Я. Берковский – М: Советский писатель, 1989. – 492 с. – Режим доступу до електронного ресурсу: http://library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=127930&author=%C1%C5%D0%CA%CE%C2%D1%CA%C8%C9&div=0&source=1&prev=0&page=0&docType=24&docType1=8&docType2=17&docType3=13&docType4=14&docType5=15&docType6=26&docType7=18&docType8=19&docType9=25&parentId=0

9. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии [Електронний ресурс] / Н. Я. Берковский – Л: Художественная литература, 1973. – 567 с. – Режим доступу до електронного ресурсу: http://library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=127953&author=%C1%C5%D0%CA%CE%C2%D1%CA%C8%C9&div=0&source=1&prev=0&page=0&docType=24&docType1=8&docType2=17&docType3=13&docType4=14&docType5=15&docType6=26&docType7=18&docType8=19&docType9=25&parentId=0

10.Берковский Н. Я. Статьи о литературе [Електронний ресурс] / Н. Я. Берковский – М.-Л: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – 452 с. – Режим доступу до електронного ресурсу: http://library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=127959&author=%C1%C5%D0%CA%CE%C2%D1%CA%C8%C9&div=0&source=1&prev=0&page=0&docType=24&docType1=8&docType2=17&docType3=13&docType4=14&docType5=15&docType6=26&docType7=18&docType8=19&docType9=25&parentId=0

11.Берковский Н. Я. Текущая литература. Статьи критические и теоретические [Електронний ресурс] / Н. Я. Берковский – М: Федерация, 1930. – 399 с. – Режим доступу до електронного ресурсу: http://library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=127964&author=%C1%C5%D0%CA%CE%C2%D1%CA%C8%C9&div=0&source=1&prev=0&page=0&docType=24&docType1=8&docType2=17&docType3=13&docType4=14&docType5=15&docType6=26&docType7=18&docType8=19&docType9=25&parentId=0

12.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.

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

14.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.

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.Бондаренко І. П. Розкоші і злидні японської поезії. Японська класична поезія в контексті світової та української літератури / І. П. Бондаренко – К: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 566 с.

18.Бондаренко І.П. Японська література. Хрестоматія. Т. 3 (XIX-XX ст) / І. П. Бондаренко, Ю.В. Осадча – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012– 536 с.

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

20.Бугаева Д.П. Японские публицисты конца XIX века / Д.П. Бугаева – М.: Изд-во «Наука», 1978. – 168 с.

21.Букрієнко А. О. Проза Міядзави Кендзі: архетипні джерела авторського міфу : дис. канд. філ. наук : 10.01.04 / А. О. Букрієнко – К., 2007. – 197 с.

22.Васильева Е.Б. Процесс культурной идентификации в Японии во второй половине XIX – начале XX вв. (07.00.03) Всеобщая история / Е.Б. Васильева // Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Владивосток, 2001. – 242 с.

23.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.

24.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.

25.Верисоцкая Е. В. Общество и реформы образования в Японии на начальном этапе модернизации (1870 – 1880-е годы) / Е. В. Верисоцкая // Изв Известия Восточного института ДВГУ. 1998 –.[Спец. вып.]. – С. 115-128.

26.Верисоцкая Е. В. Российская и японская интеллигенция XIX века о проблемах европеизации / Е. В. Верисоцкая // Известия Восточного института ДВГУ. 1994. – N 1. – С. 130-139.

27.Верисоцкая Е. В. Теория цивилизаций в трудах японского просветителя Фукудзава Юкити / Е. В. Верисоцкая // Социально-экономические и политические процессы в странах Азиатско-Тихоокеанского региона. Кн. 2: Тез. докл. Междунар. науч. – практ. конф., Владивосток , 23 – 26 апр. 1997г. – Владивосток, 1997 – С. 117-120.

28.Волинський П. К. Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства / П. К. Волинський – К.: Радянська школа, 1967. – 362 с.

29.Власенко В. О. Вопросы романтизма и реализма в зарубежной литературе [Електронний ресурс] / [под ред. В. О. Власенко] – Днепропетровск: Обласная книжная типография Днепропетровского обласного управления по печати, 1969. – 154 с. Режим доступу до електронного ресурсу: http://library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=176568&title=%F0%EE%EC%E0%ED%F2%E8%E7%EC&div=0&source=1&prev=0&page=0&docType=24&docType1=8&docType2=17&docType3=13&docType4=14&docType5=15&docType6=26&docType7=18&docType8=19&docType9=25&parentId=0

30.Восток-Запад: литературные взаимосвязи в зарубежных исследованиях // Сборник обзоров. М.: ИНИОН АН СССР, 1989. – 196 с.

31.Восток. Сборник первый. Литература Китая и Японии – М.: ACADEMIA, 1935. – 438с.

32.Восточная поэтика. Специфика художественного образа – М.: Изд-во «Наука», 1893. – 262 с.

33.Гартман Эдуард фон [Електронний ресурс] / Филосовский словарь – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.ruart.info/articles/gartman_eduard

34.Григорьева Т.П. Дао и Логос (встреча культур) / Т.П. Григорьева. – М.: Наука, 1992. – 424 с.

35.Григорьева Т.П. Еще раз о Востоке и Западе / Т.П. Григорьева // Иностранная литература, 1975. – №7. – С. 241-256.

36.Григорьева Т.П. К вопросу о развитии теории реализма в японской литературе / Т.П. Григорьева // Японская литература. Исследования и материалы. – М.: Изд-во вост. лит., 1959. – 147 с.

37.Григорьева Т.П. О просветительстве в Японии / Т.П. Григорьева // Просветительство в литературах Востока. – М.: Наука, 1973. – С. 92-132.

38.Григорьева Т.П. Пророчества Японии. Утимура Кандзо / Т.П. Григорьева // Человек, 1994. – №6. – С. 129-140.

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

40.Григорьева Т., Логунова В. Японская литература. Краткий очерк / Т.П. Григорьева. – М., 1964. – 281 с.

41.Григорьева Т.П. Японская литература XX века: Размышления о традиции и современности / Т.П. Григорьева. – М.: Художественная литература, 1983. – 416 с.

42.Гришелева Л.Д. Эволюция концепции японского национализма и традиционная культура / Л.Д. Гришелева // Дух Ямато в прошлом и настоящем. М.: Наука, 1989. – С. 118-138.

43.Гришелева Л.Д. Формирование японской национальной культуры, к. XVI н. XX вв. / Л.Д. Гришелева. – М.: Наука, 1986. – 285 с.

44.Гришелева Л.Д., Чегодарь Н.И. Японская культура нового времени. Эпоха Мэйдзи / Л. Д. Гришелева – М.: Вост. лит., 1998. – 240 с.

45.Гришина В.А. Исикава Такубоку — критик и публицист / В.А. Гришина. – М.: МГУ, 1981. – 200 с.

46.Денисова Т.Н. Про романтичне у реалізмі [Електронний ресурс] / Т.Н. Денисова. – К.: Наукова думка, 1973. – 236 с. Режим доступу до електронного ресурсу: http://library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=23

3890&title=%F0%E5%E0%EB%B3%E7%EC&div=0&source=1&prev=25&page=0&docType=24&docType1=8&docType2=17&docType3=13&docType4=14&docType5=15&docType6=26&docType7=18&docType8=19&docType9=25&parentId=0

47.Долин А.А. Формирование эстетических воззрений писателей японского романтизма / А.А. Долин // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М.: «Наука», 1974. – С. 203-211

48.Долин А.А. Японский романтизм и становление новой поэзии / А.А. Долин. – М.: «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1978. – 284 с.

49.Зарождение реалистического направления в японской литературе XIX-XX вв. – М., 1999. Деп. В ИНИОН РАН № 54943.

50. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство / Н.В. Зборовська – К.: «Академвидав», 2003. – 392 с.

51.Жирмунский В.М. О поэзии классической и романтической. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский – М., 1977. – 254 с.

52.Иванова Г.Д. «Дело об оскорблении трона». Демократическое движение в Японии девятисотых годов, его герои и литература / Г.Д. Иванова – М.: Наука, 1972. – 259 с.

53.Иванова Г.Д. Мори Огай / Г.Д. Иванова – М., 1982. – 249 с.

54.Иванова Г.Д. Токийская школа иностранных языков / Г.Д. Иванова // Проблемы Дальнего Востока, 1987. – № 2. – С. 166-172.

55.Идзу Тосихико. История современной японской литературы // Пер. с яп., ред., коммент. Н. И. Конрад. – М.: Издательство иностранной литературы, 1961. – 431 с.

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

57.История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А.Соловьевой. – М.: Высшая школа, 1991. – 637 с.

58.Історія української літератури XX століття: У 2 кн. / За ред. В.Г. Дончика. — К, 1998. — Кн. 1.

59.История философии – / Под ред. проф. Н.В. Мотрошиловой // Греко-латинский кабинет – М., 1998.

60.История философии – учебник для высших учебных заведений // Феникс – Ростов-на-Дону, 1999.

61.Кин Д. Странники в веках. Пер. с англ. / Д. Кин. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. – 328 с.

62.Кин Д. Японская литература XVII-XIX столетий / Д. Кин. – М.: Изд. восточной литературы, 1978. – 431 с.

63.Кобец В.М. Проблема «Япония — Запад» в мировоззрении японского просветителя Фукудзава Юкити (XIX в.) / В.М. Кобец // Народы Азии и Африки, 1976. – № 5. С. 66-76.

64.Кожевникова И. Пушкинские переводы в Японии [Електронний ресурс] / И. Кожевникова. – Режим доступу до електронного ресурсу: http://rusk.ru/st.php?idar=800152

65.Козловский Ю.Б. Японские материалисты: актуальные проблемы философской науки и история философской мысли в Японии / Ю. Б. Козловский, К. Мори – М., «Наука», 1985. – 266 с.

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

67.Конрад Н.И. Избранные труды. Литература и театр / Н.И. Конрад – М., «Наука»,1978. – 460 с.

68.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

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

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

71.Конрад Н. И. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми / Н. И. Конрад – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1974. – 568 с.

72. Левицька О.Ю. «Ґенеза та прототипи героїв повісті Морі Оґай «Бульбашки на воді» / О.Ю. Левицька // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Східні мови та літератури). – К.: ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 1(20). – С. 49-53.

73.Левицька О.Ю. «Загальна характеристика літературного процесу в Японії кінця XIX – початку XX сторіччя» / О.Ю. Левицька // Проблеми сходознавства в Україні. Матеріали VII науково-практичної конференції. – Харків, 2010. – С. 58-64.

74.Левицька О.Ю. Константи японського романтизму і поетика Морі Оґая у повісті «Танцівниця» / О.Ю. Левицька // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». – О. : , 2015. – Вип. №17. – С. 96-98.

75.Левицька О.Ю. «Літературно-критична діяльність Морі Оґай» / О.Ю. Левицька // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – вип. 45. – С. 242-248.

76.Левицька О.Ю. «Морі Оґай та інтелектуальна свобода в Японії на поч. XX ст.» / О.Ю. Левицька // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – вип. 40. – С. 248-254.

77.Левицька О.Ю. «Творчий шлях Морі Оґай у контексті літератури та літературознавства кінця XIX – початку XX сторіччя» / О.Ю. Левицька // Шевченківська весна. Матеріали Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих вчених, випуск IX. – К., 2011. – С. 343-345.

78.Левицька О.Ю. «Проблематика творів «німецького періоду» Морі Оґай» / О.Ю. Левицька // Вісник Львівського університету. Львівський національний університет імені Івана Франка – Л., 2011. – вип. 54 – С. 330-337.

79.Левицкая Е.Ю. «Понятие индивидуализма в повести Мори Огай «Юноша» / Е.Ю. Левицкая // Познание стран мира: история, культура, достижения: сборник материалов III Международной научно-практической конференции / [под общ. ред. С.С. Чернова.] – Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2013. – С. 87-95.

80.Левицкая Е.Ю. «Предпосылки создания повести Мори Огай «Вита сексуалис»» / Е.Ю. Левицкая // Новый университет: научный журнал. – Йошкар-Ола: Коллоквиум, 2014. – № 02 (35) (Серия «Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук»). – С. 96-101.

81.Левицька О.Ю. «Становлення сексуальності головного героя роману Морі Оґай «Віта сексуаліс» / О.Ю. Левицька // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Східні мови та літератури). – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 1(18). – С.63-65.

82.Левицька О.Ю. «Художньо-естетична концепція Морі Оґай» / О.Ю. Левицька // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – вип. 28. – С.229-233.

83.Левицька О.Ю. «Філософія примирення: етичні та естетичні погляди Морі Оґай в період написання історичних повістей» / О.Ю. Левицька // Мовні і концептуальні картини світу. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2014. – вип. 49. – С. 193-198.

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

85.Леонтьев А.А. Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности / А.А.Леонтьев // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001. – С. 92-100.

86.Лещенко Н.Ф. Япония в эпоху Токугава / Н.Ф. Лещенко – М.: Институт Востоковедения РАН, 1999. – 318 с.

87.Лим С.Ч. История образования в Японии. Конец XIX первая половина XX века / С.Ч. Лим – М.: ИВ РАН, 2000.

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

89.Литература Востока в новейшее время. – М.: Издательство Московского Университета, 1977. – 560с.

90.Литература Востока в новое время. – М.: Издательство Московского Университета, 1975. – 708с.

91.Литература стран зарубежного Востока 70-х годов. Реализм на новом этапе. – М.: Издательство «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1982. – 311с.

92.Литературная критика стран зарубежного Востока и ее роль в развитии общественной и эстетической мысли. – М.: «Наука», 1988. – 286 с.

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

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

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

96.Литературы стран Дальнего Востока. – М.: Издательство «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1979. – 192 с.

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

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

99.Мещеряков А.Н. Жизнеописание императора Мэйдзи / А.Н. Мещеряков // Вестник литературы и искусства. – М.: Российская Академия Наук, 2006. – Т. 3. – С. 336-348.

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

101. Мир по-японски. Эстетические и этические ценности в японской культуре. – СПб.: Северо-Запад, 2000. – 568 с.

102. Михайлова Ю.Д. Европейская и дальневосточная концепции в идеологии «движения за свободу и народные права» в Японии (1870-80-е гг.) /Ю.Д. Михайлова // Народы Азии и Африки. 1987. – вып. 6. – С. 46-56.

103. Морі Оґай. Віта сексуаліс / Морі Оґай / [пер. з яп. Левицької О.Ю.] // Японська література: хрестоматія / [упоряд. І.П. Бондаренко, Ю.В. Осадча]. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – Том 3 : (XIX – XX ст.). – С. 178 – 187.

104. Мори Огай. Дикий гусь; Танцовщица; Рассказы; Симадзаки Тосон. Нарушеный завет: Пер. с яп. / Вступ. статьи Г. Ивановой и Т. Григорьевой; Коммент. Г. Ивановой, Б. Лаврентьева, Н. Фельдман; Сост. и ред. пер. Т. Редько; Ил. С. Соколова. – М.: Худож. лит., 1990. – 526 с. (Б-ка японской лит-ры).

105. Мори Огай. Избранные произведения / Пер. с яп. Б. Лаврентьева, Г. Ивановой, В. Гришиной // Японская классическая библиотека. XX век. – СПб.: Гиперион, 2002. – 335 с.

106. Мурашевич К. Г. Художньо-естетичний феномен поезії «4 травня» в китайській літературі початку XX ст. : дис. канд. філ. наук : 10.01.04 / К. Г. Мурашевич – К., 2011. – 221 с.

107. Мюссе Альфред де. Избранные произведения / А. Мюссе. – М.: Художественная литература, 1957. – Т. 1: Поэзия. Театр. – 416 с.

108. Николаева Н.С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI начало XX века / Н.С. Николаева – М.: Изобраз. искусство, 1996. – 400 с.

109. 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.

110. Основи літературознавства: підручник [Електронний ресурс] // Н.С. Ференц. – К.: Знання, 2011. – 431 с. – Режим доступу до електронного ресурсу:http://www.biglib.com/book/59_Osnovi_literatyroznavstva/6307_114_Literatyrna_tradiciya_i_novatorstvo

111. Осадча Ю. В. Еґо-белетристика як жанр: питання поетики (на матеріалі японської та української прози) : дис. канд. філ. наук : 10.01.06 / Ю. В. Осадча – К., 2006. – 213 с.

112. Осадчая Ю.В. Исповедь в повести Дадзая Осаму «Пропащий человек» / Ю.В. Осадчая // Путь Востока. Межкультурная коммуникация. Материалы VI Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. Серия «Symposium». – Вып. 30. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 128-132.

113. Осадча Ю.В. Концепти «гріх», «сором» і «злочин» у сповідальній прозі / Ю.В. Осадча // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету: Історичні науки. Філологічні науки: Збірник наукових праць. – Ізмаїл, 2004. – Вип. 17. – С. 111-116.

114. 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.

115. 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.

116. 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.

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

118. Очерки новой истории Японии (1640-1917). – М.: Изд-во Вост. лит-ры, 1958. – 598 с.

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

120. Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сборник статей. / Г.Н. Поспелов. – М.: Издательство Московского Университета, 1983. – 336 с.

121. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н. Поспелов. – М.: «Просвещение», 1972. – 267 с.

122. Поспелов Б.В. Сущность японской теории натурализма / Г.Н. Поспелов. // Советское востоковедение. – М., 1958. – №1. – С. 56-66.

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

124. Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX – XX веков: Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. ун-т. – Пермь, 1987. – 164 с.

125. Редько Т.И. Японская литература [первой половины XIX в.] / Т.И. Редько // Народы Азии и Африки. – Вып. 1-3. Изд-во Академии наук СССР, 1977.

126. Рехо К. Достоевский и японский реалистический роман конца XIX века / К. Рехо // Народы Азии и Африки. – 1972. – №1. – С. 117-127.

127. Рехо К. Модернистский роман в послевоенной Японии / К. Рехо // Идеологическая борьба и современные литературы зарубежного Востока, М.: «Наука», 1977. – С. 184-203.

128. – Рехо К. Русская классика и японская литература / К. Рехо. – М.: Худож. лит., 1987. – 352 с.

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

130. Рехо К. Тенденции социалистического реализма в японской литературе / К. Рехо // Народы Азии и Африки. – 1976. – №2. – С. 86-100.

131. Рехо К. Японская литература [на рубеже XIX и XX веков] / К. Рехо – М., 1989.

132. Смирнова Н.В. Таяма Катай и японский натурализм. Диссер. на соиск. уч. степени канд. филолог. наук / Н.В. Смирнова – Л.: Ленинградский университет, 1986. – 196 с.

133. Соваж Д. Реалии и натурализм в литературе и искусстве / Пер. с фр. А. Серебряковой. – М.: Типолитография В.Ф.Рихтера, 1891. – 350 с.

134. 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.

135. 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.

136. Совастеев В.В. Европейская общественно-политическая мысль и японское общество эпохи Токугава / В.В. Совастеев // Известия Восточного института ДВГУ, 2000. – № 5. – С.79-90.

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

138. Современная японская повесть: Сборник. / Пер. с япон. – М.: Прогресс, 1980. – 672 с.

139. Современная японская новелла. – М.: «Радуга», 1985. – 400 с.

140. Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М.: «Наука», 1974. – 215 с.

141. Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная коммуникация и семиотика. // Отв. ред. Ю.Б. Борев. – М.: «Наука», 1986. – 232 с.

142. Теория жанров литератур Востока. – М.: Издательство «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1985. – 264 с.

143. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М.: «Наука», 1964. – 486 с.

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

145. Федотова В.Г. Типология модернизаций и способов их изучения / В. Г. Федотова // Вопросы философии №4, 2000 С. 3-27.

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

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

148. Фройд З. Поет і фантазування / Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. // За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.

149. Фрейд З. Толкование сновидений / под общ. ред. Е. С. Калмыковой, М. Б. Аграчевой, А. М. Боковикова. – М.: Фирма СТД, 2005. – 680 с.

150. Цубоучі Шьойо. Сутність художньої прози / Цубоучі Шьойо / [пер. з яп., перед. і комент. Осадчої Ю.В.] – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – 248 с.

151. Чегодарь Н.И. К проблеме типологии японского послевоенного романа / Н.И. Чегодарь // Япония: идеология, культура, литература. – М., 1989.

152. Штомпка П. Социология социальных изменений / П.Штомпка – М.: Аспект Пресс, 1996. – 415 с.

153. Щепилова Л.В. Введение в литературоведение /Л.В. Щепилова. – М.: Государственный учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1956. – 318 с.

154. Эйдус Х.Т. Очерки новой и новейшей истории Японии / Х.Т. Эйдус. – М.: Госполитиздат, 1955. – 335 с.

155. Эйдус Х.Т. История Японии с древнейших времен до наших дней: краткий очерк / Х.Т. Эйдус.. – М.: Наука, 1968. – 223 с.

156. Эйзенштадт Ш. Н. Революция и преобразование обществ. Сравнительное изучение цивилизаций. [Текст]: переводное издание / Ш. Эйзенштадт // Пер. с англ. А.В. Гордона; Науч. ред. пер. Б.С. Ерасов; Институт «Открытое общество». – М.: Аспект-пресс, 1999. – 416 с.

157. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков / М. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

158. Эсалнек А.Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты) / А.Я. Эсалнек. – М.: Издательство МГУ, 1991. – 159 с.

159. Юнг К. Г. Алхимия снов; Черыре архетипа: Мать, Дух, Трикстер, Перерождение / К.Г. Юнг // Семира (пер. с англ. и послесловие). – СПб.: Тимошка, 1997. – 352 с.

160. Юнг К.Г. Психологические типы / К.Г. Юнг // Пер. с нем. С. Лорие, перераб. и доп. В.В. Зеленским; Под общей ред. В.В. Зеленского. – СПб.: Азбука, 2001. – 736 с.

161. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. / К.Г. Юнг // Пер. с англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 304 с.

162. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сборник статей. – М.: Изд-во «Прогресс», 1975. – С. 193-230.

163. Ямамото Цунэтомо. Хагакурэ. Юкио Мисима. Хагакурэ нюмон. / Цунэтомо Ямамото // Самурайская этика в современной Японии, СПб.: Евразия, 1996. – 330 с.

164. Япония: культура и общество в эпоху научно-технической революции. – М.: Изд-во «Наука», 1985. – 320 с.

165. «Японская литература». // Исследования и материалы. – М.: Изд. восточной литературы, 1959. – 236 с.

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

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

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

169. Японские повести // Сборник произведений прогрессивных японских писателей. – М.: Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1957. – 456 с.

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

171. Benl O. Naturalism in Japanese Literature / Oscar Benl. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 9, No.1/2 (1953). – P. 1-33.

172. Bowring R. J.. Mori Ōgai: A Re-Appraisal / Richard J. Bowring. – The Journal of the Association of Teachers of Japanese. – Vol. 10, No.2/3 (Sep., 1975). – P. 145-157.

173. Bowring R. J.. Mori Ogai and the modernization of Japanese culture / Richard John Bowring. – Cambridge University Press, 1979. – 297 p.

174. Brazell K.. Mori Ogai in Germany. A Translation of Fumizukai and Excerpts from Doitsu Nikki / Karen Brazell. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 26, No.1/2 (1971). – P. 77-120.

175. Bulwer-Lytton E. The Last Days of Pompeii [Електронний ресурс] / E. Bulwer-Lytton. – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.gutenberg.org/ebooks/1565

176. Cuong O'Neill D.. Portrait of a Writer in Tokyo, 1910: Mori Ôgai's Seinen [Електронний ресурс] / D. Cuong O'Neill. – University of California, Berkeley – Режим доступу до електронного ресурсу: http://asian.washington.edu/events/2006-05-01/portrait-writer-tokyo-1910-mori-ogais-seinen

177. Dilworth D. The Historical Fiction Of Mori Ogai / David Dilworth, J. Thomas Rimer. – University of Hawaii Press, Honolulu, Hawaii 96822 1991. – 422 p.

178. Don Juan East/West: On the Problematics of Comparative Literature. – Albany, New York: State University of New York Press, 1998.

179. Johnson E. W. The Historical Fiction and Biography of Mori Ōgai / Eric W. Johnson. – The Journal of the Association of Teachers of Japanese. – Vol. 8, No.1, Tenth Anniversary Issue (Nov., 1972). – P. 7-25.

180. Hopper H. M. Mori Ogai's Response to Suppression of Intellectual Freedom, 1909-1912 / Helen M. Hopper – Sophia University. – Vol.29, №4, 1974. – P. 381-413.

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

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

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

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

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

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

187. Krafft-Ebing von R.. Psychopathia Sexualis [Електронний ресурс] / R. von Krafft-Ebing – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.gutenberg.org/ebooks/24766

188. Koshimi J. Japanese literature of the Shōwa period: a guide to Japanese reference and research materials [Електронний ресурс] / Joseph Koshimi – Yamagiwa, 1906. Center for Japanese Studies Publications – Режим доступу до електронного ресурсу: http://quod.lib.umich.edu/c/cjs/ahc4454.0001.001/--japanese-literature-of-the-showa-period-a-guide-to-japanese?rgn=main;view=fulltext

189. Kunitomo Tadao. Japanese literature since 1868 / Tadao Kunitomo. –The Hokuseido press, Tokyo, 1938. –261 p.

190. Marcus M. Mori Ōgai and The Biographical Quest / Marvin Marcus. – Harvard Journal of Asiatic Studies. – Vol. 51, No.1 (Jun., 1991). – P. 233-262.

191. Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture by Richard John Bowring // Review by: James R. Morita. – World Literature Today. – Vol. 54, No. 3 (Summer, 1980). – P. 490-491.

192. Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture by Richard John Bowring // Review by: Jay Rubin. – Journal of Japanese Studies. – Vol. 6, No. 1 (Winter, 1980). – P. 192-197.

193. Mori Ôgai and the Modernization of Japanese Culture by Richard John Bowring // Review by: Phyllis I. Lyons. – The Journal of the Association of Teachers of Japanese. – Vol. 14, No.2 (Sep., 1979). – P. 200-206.

194. Mori Ōgai. Asobi: Play / Mori Ōgai // Translated by James M. Vardaman, Jr. Youth. – P. 136-147.

195. Mori Ōgai by J. Thomas Rimer // Review by: Emiko Sakurai. – World Literature Today. – Vol. 51, No.1 (Winter, 1977). – P. 162-163.

196. Mori Ogai. by J. Thomas Rimer // Review by: Eric J. Gangloff. – The Journal of Asian Studies. – Vol. 35, No.4 (Aug., 1976). – P. 696-697.

197. Mori Ogai. by J. Thomas Rimer // Review by: Jay Rubin. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 31, No.3 (Autumn, 1976). – P. 314-316.

198. Mori Ōgai «Chinmoku no tô: The Tower of Silence» / Mori Ōgai // Translated by Helen Hopper. Youth. – P. 215–222.

199. Mori Ōgai, Darcy Murray. Hannichi / Mori Ōgai. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 28, No.3 (Autumn, 1973). – P. 347-361.

200. Mori Ogai, David A. Dilworth. Suginohara Shina / Mori Ōgai. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 26, No.1/2 (1971). – P. 169-179.

201. Mori Ogai, D. A. Dilworth, J. T. Rimer. Kanzan Jittoku. (Han Shan and Shih-Te) / Mori Ōgai. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 26, No.1/2 (1971). – P. 159-167.

202. Mori Ogai, Edmund R. Skrzypczak. The Takase Boat: Takasebune / Mori Ōgai. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 26, No.1/2 (1971). – P. 181-189.

203. Mori Ogai. Fumizukai. The Courier. – Monumenta Nipponica, Sophia University, Vol. 26, No.1/2 (1971). – P. 101-114.

204. Mori Ogai, John W. Dower. Delusion Moso / Mori Ōgai. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 25, No.3/4 (1970). – P. 415-430.

205. Mori Ogai, John W. Dower. Hebi-Tsuina-Sakazuki / Mori Ōgai. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 26, No.1/2 (1971). – P. 115-142.

206. Mori Ogai. L´Oie sauvage: roman. // Traduit du japonais par Reiko Vergnerie. – Paris: Publications Orientalistes de France, 1987. – 147 p.

207. Mori Ogai. Le clan Abe. L'intendant Sanshô // Récits traduits du japonais par Corinne Atlan. – Paris: Éditions Philippe Picquier, 1990. – P. 57-126.

208. Mori Ogai, Richard Bowring. Maihime. (The Dancing Girl) / Mori Ōgai. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 30, No.2 (Summer, 1975). – P. 151-176.

209. Mori Ogai, Richard Bowring. Utakata no Ki / Mori Ōgai. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 29, No.3 (Autumn, 1974). – P. 247-281.

210. Mori Ōgai. The State of the Field. // Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture. by Mori Ōgai; Richard John Bowring. // Review by: Yoshiyuki Nakai. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 35, No.1 (Spring, 1980). – P. 99-106.

211. Mori Ogai. The wild geese // Translated by Kingo Ochiai and Sanford Goldstein. – Vt, 1959. – 119 p.

212. Mori Ogai. The Wild Goose. Modern Japanese Literature: From 1868 to Present Day. // An anthology compiled and edited by Donald Keene. // Translated by Burton Watson. – New York, Grove Press, 1956. – P. 232-241.

213. Mori Ogai. The Wild Goose. // Translated with an introduction by Burton Watson. – Michigan Monograph Series in Japanese Studies, 14. Ann Arbor, Center for Japanese Studies, The University of Michigan 1995. – xiv. – 166 p.

214. Nakamura Mitsuo. Japanese fiction in the Meiji era / Nakamura Mitsuo. – Twayne publishers, 1966.

215. Okada Akiko. Keats and English Romanticism in Japan / Akiko Okada. – Peter Lang, 2006. – 230 p.

216. Outline of Japanese History in the Meiji Era // Compiled by Jintaro F. – Japanese culture in Meiji Era. – Vol. 7. – Tokyo, 1958. – P. 273-313.

217. Paragons of the Ordinary: The Biographical Literature of Mori Ogai by Marvin Marcus. // Review by: Richard Bowring. – Journal of Japanese Studies. – Vol. 20, No.1 (Winter, 1994). – P. 230-234.

218. Paragons of the Ordinary: The Biographical Literature of Mori Ogai by Mori Ogai, Marvin Marcus. // Review by: Stephen Snyder. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 48, No.3 (Autumn, 1993). – P. 381-384.

219. Play: A Translation of Mori Ôgai's «Asobi». //Translated by James M. – Vardaman Jr. TDGR 73 (November 1982). – P. 141–157.

220. Pyle K. The New Generation in Meiji Japan. Problems of Cultural Identity. 1885-1895/ K. Pyle. – California. 1969. – 101 p.

221. Rimer J. T. Mori Ogai / J. Thomas Rimer. – Washington university. Twayne publishers, 1975.

222. Sansho Dayu by Ogai Mori, Tsutomu Fukuda. // Review by: G. W. Baxter. – The Far Eastern Quarterly. – Vol. 14, No. 1(Nov., 1954). – P. 126-127.

223. Sauvageot David. Le realisme et le naturalisme. / Sauvageot David – Paris, 1891. – 360 p.

224. Seidensticker Edward. Kafu the Scribbler. Stanford, 1965. – 360 p.

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

226. Shion Kono. The Rhetoric of Annotation in Mori Ōgai's Historical Fiction and «Shiden» Biographies. / Kono Shion. – Journal of Japanese Studies. – Vol. 32, No.2 (Summer, 2006). – P. 311-340.

227. Snyder Stephen. Ogai and the Problem of Fiction. Gan and Its Antecedents. / Stephen Snyder. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 49, No.3 (Autumn, 1994). – P. 353-373.

228. Suicidal Honor: General Nogi and the Writings of Mori Ogai and Natsume Soseki by Doris G. Bargen. // Review by: Harald Salomon. – Pacific Affairs. – Vol. 80, No.1 (Spring, 2007). – P. 114-115.

229. Suicidal Honor: General Nogi and the Writings of Mori Ōgai and Natsume Sōseki by Doris G. Bargen, Mori Ōgai, Natsume Sōseki. // Review by: Stephen Dodd. –

Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 62, No.3 (Autumn, 2007). – P. 383-386.

230. Suzuki Tomi. Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity. / Tomi Suzuki. – Stanford, Stanford University Press, 1996. – 248 p.

231. The Abe Clan. The Kyoto Collection: Stories from the Japanese. // Translated by Tomoyoshi Genkawa and Bernard Susser. – Osaka, Nihei-sha 1989. – P. 143-176.

232. The Beholdmyswarthyface Encyclopedia of Modern Japan (PDF) [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://ru.scribd.com/doc/47638659/The-Beholdmyswarthyface-Encyclopedia-of-Modern-Japan-PDF

233. The Historical Literature of Mori Ogai. Volume I: The Incident at Sakai and Other Stories by Mori Ogai, David Dilworth, J. Thomas Rimer; The Historical Literature of Mori Ogai. Volume II: Saiki Koi and Other Stories by Mori Ogai, David Dilworth, J. Thomas Rimer. // Review by: James T. Araki. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 33, No.2 (Summer, 1978). – P. 218-220.

234. The Historical Literature of Mori Ōgai. I : The Incident at Sakai and Other Stories. II: Saiki Kōi and Other Stories by Mori Ōgai, David Dilworth, J. Thomas Rimer. // Review by: Emiko Sakurai. – World Literature Today. – Vol. 52, No.2 (Spring, 1978). – 346 p.

235. The Historical Literature of Mori Ōgai. Volume I: The Incident at Sakai and Other Stories. Volume II: Saiki Kōi and Other Stories by David Dilworth, J. Thomas Rimer. // Review by: Jay Rubin. – Journal of Japanese Studies. – Vol. 5, No.1 (Winter, 1979). – P. 195-204.

236. The Incident at Sakai and Other Stories and Saiki Koi and Other Stories. (Volumes I and II of the Historical Literature of Mori Ogai.) by David Dilworth, J. Thomas Rimer. // Review by: Phyllis I. Lyons. – The Journal of Asian Studies. – Vol. 38, No.2 (Feb., 1979). – P. 378-380.

237. The Rhetoric of Confession [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft0k400349&chunk.id=d0e30&toc.depth=1&toc.id=&brand=ucpress

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

239. Thomas E. Swann. The Problem of Utakata no Ki. / Thomas E. Swann. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 29, No.3 (Autumn, 1974). – P. 263-291.

240. Ueda M. Modern Japanese writers and the nature of literature / Makoto Ueda. – Stanford : Stanford University Press, 1976. – 292 p.

241. Under Reconstruction. The Japanese Image: Essays, Stories and Poems about Japan. // Edited by Alvin D. Coox, Maurice Schneps. – Tôkyô, Philadelphia, Orient and West, 1965. – P. 198-196.

242. Vita Sexualis. by Ogai Mori, Kazuji Ninomiya, Sanford Goldstein; Akutagawa // Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels by Arthur Kimball. // Review by: Leon M. Zolbrod. – Pacific Affairs. – Vol. 47, No.1 (Spring, 1974). – P. 89-90.

243. 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.

244. Washburn D. Manly Virtue and the Quest for Self: The Bildungsroman of Mori Ogai. / Dennis Washburn. – Journal of Japanese Studies. – Vol. 21, No.1 (Winter, 1995). – P. 1-32.

245. Wilson W. R. The Last Testament of Okitsu Yagoemon. / William Ritchie Wilson. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 26, No.1/2 (1971). – P. 143-158. The theory of the novel : New Essays / [Edited by John Halperin]. – N.Y. : Oxford University Press, 1974. – 396 p.

246. Yamanouchi H. The search for authenticity in modern Japanese literature / Hisaaki Yamanouchi. – Cambridge : Cambridge University Press, 1978. – 214 p.

247. Yōichi Nagashima. From «Literary Translation» to «Cultural Translation»: Mori Ōgai and the Plays of Henrik Ibsen. / Nagashima Yōichi. – Japan Review, No.24 (2012). – P. 85-104.

248. Yoshiyuki Nakai. Mori Ogai's German Trilogy: A Japanese Parody of Les Contes d'Hoffmann. / Nakai Yoshiyuki. – Harvard Journal of Asiatic Studies. Vol. 38, No.2 (Dec., 1978). – P. 381-422.

249. Yoshiyuki Nakai. Ogai's Craft. Literary Techniques and Themes in Vita sexualis. / Nakai Yoshiyuki. – Sophia University, 1980– P. 223-239.

250. Youth and Other Stories by Mori Ogai, J. Thomas Rimer. // Review by: Marvin Marcus. – Monumenta Nipponica, Sophia University. – Vol. 50, No.2 (Summer, 1995). – P. 263-265.

251. 磯田光一 「比較転向論序説 ： ロマン主義の精神形態 /」勁草書房, 1968. – 197 p.

252. 偉大なる国民 // 国民の友、１８９１年０５月２３日.

253. 井上ひさし。日本語使いの達人としての賢治//宮沢賢治、東京、小学館、1990. – 236p.

254. 井原西鶴「好色一代男」三笠、東京、1951. – 150 p.

255. 井原西鶴「好色一代女」新潮社、東京、1976. – 119 p.

256. 井原西鶴「好色五人女」岩波書店、東京、1965. - 183 p.

257. 坪内逍遙, 二葉亭四迷集、筑摩書房東京、昭和 31［1956]. - 437 p.

258. 上伸譯/エマスン 著「自然論」[Електронний ресурс] - Режим доступу до електронного ресурсу: http://web.archive.org/web/20040818102232/http://www.sm.rim.or.jp/~osawa/AGG/nature/nature-toc.html

259. 蒲原有明「「有明集」前後」/蒲原有明 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/001055/files/43794_18070.html

260. 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. – 375 p.

261. 菊池寛「現代日本文学館」、１９、東京、1967.

262. 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.

263. 近代文学評論大系：大正期 III・昭和期 I、東京、1972. – 217 p.

264. 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.

265. 内田保男、石塚秀雄「カラーワイド新国語要覧」大修館書店、東京、2000. - 247 p.

266. 我楽多文庫 : 活版公売本. ゆまに書房, 東京, 昭和 65 [1985].

267. 小池清治「現代日本語文法入門」、ちくま学芸文、東京、1997. - 159 p.

268. 小此木啓吾「日本人と阿闍世コンプレックス」中央公論社、東京、1982. - 132 p.

269. 小杉天外「はやり唄」、春陽堂、1902. - 261 p.

270. 小堀桂一郎「若き日の森鴎外」東京大学出版会、東京、1970. - 720 p.

271. 小堀桂一郎「森鷗外：日本はまだ普請中だ」ミネルヴァ書房, 京都市, 2013. - 712 p.

272. 小堀桂一郎「森鴎外留学時代の日本文明論」東京、1969.

273. 小堀桂一郎「森鴎外の世界」東京、1971. - 435 p.

274. 小堀桂一郎「森鷗外: 批評と研究」岩波書店、東京、1998. - 391 p.

275. 小堀桂一郎「鷗外とその周辺」 明治書院、東京、1981. - 337p.

276. 島崎藤村「若菜集」/島崎藤村 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000158/files/1508_18509.html

277. 島崎藤村「藤村詩抄/島崎藤村自選」/島崎藤村 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000158/files/18352_15628.html

278. 島村抱月「自然主義文学」東京、1908. – 452 p.

279. 新宮一成「大塚信一」/ 株式会社、東京、1997. – 189 p.

280. 青年／森鴎外のあらすじと読書感想文 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www5b.biglobe.ne.jp/~michimar/hon3/080.html

281. 谷崎潤一郎. 春琴抄. – 東京 : 日本近代文学館, 1969. – 338 p.

282. 谷崎潤一郎. 猫と庄造と二人のをんな. – 大阪 : 創元社, 1937. – 194 p.

283. たつみ都志. 谷崎潤一郎: 「関西」の衝撃 . – 大阪: 和泉書院, 1992. – 299 p.

284. 大屋幸世「森鴎外研究と資料」/大屋幸世 株式会社翰林書房, 1999. – 342 p.

285. 田山花袋「蒲団」/田山花袋 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000214/files/1669_8259.html

286. 福島章「ヒトは狩人だった」/青土社、東京、1991. – 135 p.

287. 長谷川天渓「文芸評論集」/岩波文庫、1955. – 284 p.

288. 「元型と象徴の事典」/青土社、東京、1955. – 136 p.

289. 土井晩翠「天地有情」/土井晩翠 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/001081/files/42233_38066.html

290. ドナルド・キーン. 日本人の西洋発見. – 東京 : 錦正社, 1957. – 407 p.

291. ドナルド・キ–ン.日本の作家. – 東京 : 中央公論社, 1972. – 245 p.

292. 徳富猪一郎 『将来之日本』 経済雑誌社、1886.

293. 徳富蘇峰「徳富蘇峰全集」現代日本文学全集４、東京、1930.

294. 永井荷風. すみだ川. –日本近代文学館, 東京, 1970.

295. 中村光夫 / 臼井吉見 / 平野謙. 「 現代日本文学史」筑摩書房, 東京, 昭和 34 [1959]. – 476 p.

296. 西周全集 – [1960–]. – 宗高書房, 東京, 昭和 35 – [1960-].

297. 日本の作家２森鴎外、Shogakukan、東京、1992. – 530 p.

298. 日夏耿之介. 日夏耿之介全詩集. –東京 : 創元社, 1952. – 242 p.

299. 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.

300. ポール・ド・マン、 山形和美、 岩坪友子訳 山形和美、 岩坪友子「ロマン主義のレトリック 」法政大学出版局, 東京、1998. – 452 p.

301. 松本哉. 永井 荷風 : ひとり暮し. – 東京 : 三省堂, 1994. – 214 p.

302. 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.

303. 森鴎外「医学の説より出でたる小説論」№. 8、読売新聞、1889.

304. 森鴎外「森鴎外全集」 １－８、東京、1971.

305. 森鴎外「鴎外全集」 １－３８、東京、1972.

306. 森茉莉「父の帽子」東京、1975. – 304 p.

307. 森 於菟「父親としての森鴎外」東京、1969. – 249 p.

308. 森 於菟「砂に書かれた記録」東京、1965. – 394 p.

309. 萩原朔太郎. 月に吠える : 詩集. – 東京 : 日本近代文学館, 1969. – 198 p.

310. 萩原朔太郎. 詩論. – 東京 : 小學館, 1943. – 382 p.

311. 森鷗外「文學評論志がらみ草紙」明治文献、東京、1968.

312. 森鴎外 作家別作品リスト : No.129 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/index_pages/person129.html

313. 森鴎外「高瀬舟」/森鴎外 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/691_15352.html

314. 森鴎外「舞姫」/森鴎外 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/2078_15963.html

315. 森鴎外「牛鍋」/森鴎外 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/3615_12063.html

316. 森鴎外「雁」/森鴎外 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/45224_19919.html

317. 森鴎外「妄想」/森鴎外 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/683_23194.html

318. 森鴎外「キタ・セクスアリス」/森鴎外 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/695_22806.html

319. 森鴎外「青年」/森鴎外 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/2522.html

320. 森鴎外「森鴎外の短歌「潮の音」/森鴎外 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.geocities.jp/sybrma/351ougai.shionone.html

321. 森鴎外「文づかひ」/森鴎外 青空文庫 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/45225_22340.html

322. 森鴎外の舞姫始末記 [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://japanese.hix05.com/Literature/Ogai/ogai16.maihime.html

323. 山路愛山「山路愛山全集」、東京、1965. – 195 p.

324. 近代デジタルライブラリー [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/871718/135?tocOpened=1

325. 森鴎外とベルリン [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.newsdigest.de/newsde/features/4032-ogai-mori-and-berlin.html

326. 森鴎外と「エリス」—ドイツ・ベルリン [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://www.asahi.com/travel/traveler/TKY200703030197.html

327. レヴぃツカ・オレーナ「森鴎外の「キタ・セクスアリス」/ レヴぃツカ・オレーナ. — 第一回東アジア・ヨーラシア地域を結んだ国際日本研究フォーラム, 2012 年 1 月 21 日, 筑波, 日本. 2012. – P. 5-7. Левицька О.Ю. «Морі Оґай та його твір «Віта Сексуаліс» / О.Ю. Левицька // Матеріали першого міжнародного форуму країн Східної Азії та Євразії, присвячений питанням японістики – м. Цукуба, Японія, 2012. – С.5-7.

328. 吉田精一自然主義の研究 / 吉田精一. 東京堂出版, 東京, 昭和 41 [1966].

329. 吉田精一 日本の近代文学: 作家と作品: 吉田精一博士古稀記念 / 吉田精一. 角川書店, 東京, 1978. – 625 p.

330. 吉田精一 日本文学の世界性 / 吉田精一. 桜楓社, 東京, 昭和 56 [1981]. – 258 p.

331. 吉田精一 浪漫主義の研究 / 吉田精一. 東京堂, 東京, 1970. – 294 p.

332. 我が国洋がの流派につきて [Електронний ресурс] – Режим доступу до електронного ресурсу: http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/871718/135?tocOpened=1

ДОДАТКИ

Додаток А

Повість Морі Оґая «Віта сексуаліс»

(*переклад Левицької Олени)*

Пан Канаї Шідзука за професією філософ.

Професія філософа супроводжується написанням певних книг. Хоча пан Канаї і займається філософією, жодних книг він не пише. Закінчивши гуманітарний університет, він, здається, написав досить дивну дослідницьку роботу під назвою «Порівняння філософії еретиків та філософії Греції до часів Сократа». Після цього дослідження він нічого не писав.

Проте, робота є робота, тому пан Канаї читає лекції. Він очолює кафедру історії філософії, тому й читає лекції по сучасній історії філософії. За оцінкою студентів, в порівнянні з лекціями викладачів, які написали багато книг, лекції викладача Канаї цікавіші.

Його лекції базуються на чіткій структурі і часом охоплюють досить дивні теми. В такі моменти студенти отримують надзвичайне враження від його лекцій. Особливо, об’єднання понять на перший погляд непоєднаних, які не мають жодного зв’язку між собою. Проте, слухачі його лекцій одразу розуміють все. Наприклад, Шопенґауер викладав свої погляди, використовуючи інформацію з книг та газет, які він обговорював під час світських бесід. Пан Канаї, в свою чергу, все пояснює історією філософії. Під час серйозної лекції, він використовує для прикладу роман, який в цей час є популярним серед молоді, і всі студенти дуже дивуються від такого поєднання філософії з літературою.

Пан Канаї читає багато романів. Він не сприймає газети та журнали, лише белетристику. Проте, якщо б письменники дізналися, про що він думає під час прочитання їх книг, вони б мабуть обурилися. Він не вбачає в книгах твори мистецтва. Пан Канаї має величезні вимоги до мистецтва, тому будь-який роман підпадає під ці ретельні вимоги. Для пана Канаї є цікавим і незрозумілим, коли письменники описують свій психологічний стан. Тому коли автор має намір

описати щось трагічне і патетичне, пан Канаї відчуває крайні веселощі, коли ж автор пише про щось комічне, на противагу стає печальним.

Час від часу у пана Канаї також виникає бажання спробувати щось написати. Хоча він і читає лекції, він не думає описати власну систему філософії, тому не відчуває зацікавленості писати у цій сфері. Він думає спробувати написати сценарій або роман. Але так як він висуває дуже високі вимоги до творів мистецтва, то це не є легкою справою.

Тим часом у світ вийшов роман Натсуме Сосекі. Пан Канаї прочитав його з надзвичайним інтересом. І відчув, як у нього чешуться руки від бажання створити щось подібне. Проте, на противагу «Ваш покірний слуга кіт» пана Сосекі, з'явився роман «Я також ваш покірний слуга кіт». Також вийшов роман «Ваш покірний слуга собака». Пан Канаї, побачивши це, проти волі відчув огиду і вирішив нічого не писати.

В Японії з'явився натуралізм. Коли пан Канаї познайомився з роботами цього стилю, він особливо не відчув симпатій до нього. Проте, певний інтерес у нього виник, і він вирішив, що може дещо додати до ідеї натуралізму. Пан Канаї задумав дивну річ.

Кожного разу, коли він читав натуралістичний роман, він звертав увагу на те, що автор використовував кожен випадок життя героя, щоб описати його сексуальне бажання, а критики в один голос запевняли, що це і є справжнє життя. У той же час пан Канаї задавався питанням, чи було таке сприйняття вірним для життя, він підозрював, що, можливо, на відміну від іншої частини людського роду, він міг би бути байдужим до таких бажань, що він міг би мати екстраординарне природне відчуття життя, яке можна було б назвати frigiditas. Особливо, коли він читав роман Золя «Жерміналь», в якому читач спостерігає за стосунками між чоловіком і жінкою в поселенні робітників шахт, що живуть в жахливих умовах і бідності. Пан Канаї розумів, що без ідеї, описаної автором, важко передати все жахіття життя, проте він гадав, що можна обійтися і без цього.

Незрозуміло, чому поети, письменники та й прості люди пишуть про секс і приділяють йому стільки уваги. Це питання стосується проблеми геніальності та стосунків – пояснює Ломброзо. Мобіус, в свою чергу, називає поетів і філософів душевно хворими людьми і фундаментально це доводить.

Правда, зовсім інша ситуація відбувалася в японському натуралізмі. Письменники докладали величезних зусиль, щоб писати у подібному руслі. Критики намагалися пояснити життя людей сексуальним бажанням. Всі розглядали людське існування крізь призму душевної хвороби, а також за допомогою лібідо та відтінку шкіри. Проте пан Канаї пішов значно глибше у своїх роздумах.

Він розмірковував так. Похіть зустрічається всюди. Мається на увазі випадки, коли робітник підглядає за жінками у банях, потім переслідує їх, нападає і ґвалтує. У багатьох країнах це звична річ. У західних газетах цим випадкам приділяють два-три рядочки у кутку сторінки. Проте раптом по всій Японії такі випадки розрослися у величезну проблему. Це було пов’язано з таким популярним у країні натуралізмом. Похіть і натуралізм – це одне й те ж саме. Бути похітливим – розповсюджене дієслово. Інтернаціоналізм.

Пан Канаї змушений був засумніватися: а чи насправді люди навколо стають еротоманіаками, чи він сам ненормально холодний і нечуттєвий?

Одного дня пан Канаї під час лекції «Вступ до філософії Ієрусалиму» побачив у одного зі студентів маленьку книжечку, яку той приніс з собою. І коли лекція закінчилась, пан Канаї взяв у руки книжечку і запитав, що то воно є. Студент відповів:

– Я купив її, коли їздив у Нанкодо за довідником. Я ще не читав, тому, якщо хочете, вчителю, візьміть її, почитайте!

Пан Канаї взяв її додому, і, як тільки з’явилась вільна хвилинка, сів читати. Читаючи це естетичне дослідження, пан Канаї все більше і більше дивувався. Ось що там було написано. Це було дослідження мистецтва залицяння. Це було дослідження спокуси. Робота, що описувала сексуальне бажання у мистецтві.

Картинки з сексуальними сценами, фото скульптур, перелік музичних творів з відповідною тематикою, сценарії романів – все було зібрано в одній маленькій книжечці.

Пан Канаї був вражений, проте одночасно він відчував симпатію до автора книжки. Він подумав: «Це ж геніально! Але чому ж маленьку книжечку не розширити і не відкрити людям новий погляд на їх сексуальні бажання?» Опираючись на цей посібник, можна за такою же схемою довести, що кожен інцидент у житті – прояв сексуального бажання. Можливо, можна продемонструвати, що сексуальне бажання проникає у всі куточки життя. Навіть релігію можна найбільш легко пояснити за допомогою бажання. Загальний спосіб звертатися до Христа – як до нареченого. Є багато черниць, яких вважають святими, але хіба хто-небудь колись виявив бажання дослідити їх лібідо з точки зору розбещеності? Серед людей, які демонструють любов і турботу, зустрічається безліч садистів і мазохістів. Якщо дивитись крізь призму бажання, лише лібідо є найголовнішим джерелом життєвої енергії. Принцип «Cherchez la femme» може бути застосований до кожного особистого і соціального аспекту життя. Пан Канаї відчув, що, якщо він спостерігатиме людське життя з цієї точки зору, він, ймовірно, не уникнув би ролі вічного соціального ізгоя.

Ось чому пан Канаї, відчуваючи страшенне бажання працювати, вирішив сісти за написання роботи в такому дивному напрямку. Він розглядав проблему таким чином: лібідо якнайбільше відкривається у житті людини після потрясінь, а значення його у цьому житті майже не описано у літературі. У мистецтві зустрічаються непристойні картини, таким чином порнографія існує в кожній країні. Є непристойні книги. Але це не та література, до якої кожен ставиться серйозно.

У великій царині поезії є багато поем, написаних про кохання. Але кохання, хоча й має тісні зв’язки з лібідо – це одне, а фізичне бажання – це зовсім інше. Існує безліч документів, таких як судові довідки або медичні. Але вони розглядають лібідо з аномальної сторони, як сексуальне збочення.

«Сповідь» Руссо сміливо і прямо описує всі аспекти сексуального бажання. Коли головний герой «Сповіді» у дитинстві забував вивчити урок, дочка священнослужителя лупцювала його по сідницях. Оскільки хлопчик знайшов побиття надзвичайно приємним, він навмисно вдавав, що не знає того, що він фактично знав, тому, відповідаючи дівчинці неправильно, він отримував від неї стусана. Руссо писав, що, коли дівчинка подорослішала, вона припинила бити його. Для героя той час був першим кроком до сексуального бажанням, але в жодному разі не до першої любові. У книзі зустрічаються також інші описи сексуального бажання, яке відчував головний герой «Сповіді». Але так як книга Руссо була написана не для пояснення сексуального бажання, цікавість пана Канаї не була задовільнена.

Кажуть, що Казанова пав жертвою лібідо у своєму житті, і пан Канаї вважав його хорошою, правильною людиною. У мемуарах цього видатного чоловіка, у цьому величезному романі життя, у багатотомному виданні від початку до кінця фігурує лише одне бажання, і майже не зустрічається туманних описів кохання.

Проте, було б важко використовувати, наприклад, автобіографію Наполеона, як надійне джерело інформації для науково-дослідницької роботи. А все тому, що Наполеон відчував екстраординарну пристрасть до опису своєї персони. Так само не можна використовувати Родоський колосс або статую Будди у місті Нара як об’єкти дослідження людського тіла.

Пан Канаї не хотів йти шляхом попередників. Він задався питанням про те, що не зміг би залишити свого відбитку у мистецтві та серцях людей, якщо не спробує чогось написати. Буде точно правильним вибором, якщо він спробує описати історію лібідо. Проте, щоб бути повністю відвертим, він ніколи не задумувався про своє власне бажання, як воно народилося, а згодом розвинулось у ньому. Хіба він не міг би досліджувати ті бажання і написати про них? Якби він записував їх ясно, в письмовій формі, то він міг би зрозуміти їх безпосередньо. Тоді він ймовірно знав би, чи дійсно його сексуальне життя нормальне. Звичайно, перед спробою написати, він не міг сказати, які результати він отримає. І таким чином він навіть не знав, чи буде це тим шедевром, який він міг би показати іншим.

Він думав, що у будь-якому разі може спробувати писати про це поступово, як тільки буде випадати вільна хвилинка.

Приблизно в цей же час він отримав поштою посилку з Німеччини. Зазвичай він замовляв книги. Цього разу серед публікацій були матеріали, присвячені дослідженням проблем сексуального виховання. Слово «сексуальний» не здавалося йому правильним. Слово «сексуальний» було пов'язане з сексом взагалі, а не безпосередньо з сексуальним бажанням. Іероглiф, що позначає «секс» має різні значення. Пан Канаї подумав, що для перекладу назви дослідження японською мовою він повинен додати ще один ієрогліф – «бажання».

У будь-якому випадку, у царині освіти існувала проблема того, чи дійсно сексуальне виховання є необхідним, і чи взагалі можливо його вивчати? У дослідженні цього питання брали участь вчителі, священики, медики, і саме їх погляди висвітлювались у роботі, що потрапила до рук пана Канаї. Незважаючи на різні погляди учасників дискусії, вони всі відповідали «Так» на питання «Чи дійсно сексуальне виховання є можливим?» Один з дослідників вважав, що сексуальне виховання краще отримувати вдома. Інший стверджував, що це має бути зроблено в школі. У будь-якому випадку, виховувати потрібно. Звичайно, виховання потрібно починати після того, як діти досягли певного віку. Якраз перед шлюбом молодим людям показують певні види картин, традиція, яка має місце в Японії, але у дослідженні було запропоновано дещо ранній вік для сексуального виховання. Очікування шлюбної пори могло б призвести до певних проблем. Обговорення почалося з предмету розмноження нижчих істот і поступово розширилося до розмноження людського роду. Хоча дослідники почали дискусію з обговорення нижчих форм життя – просто з тичинки та маточки – та дійшли висновку про те, що воно подібне до людського відтворення, все ж таки згодом вирішили, що цей підхід є абсолютно неприйнятним для деталізованого пояснення сексуального життя людини.

Пан Канаї, прочитавши це дослідження, зхрестив на грудях руки і сильно задумався.

Наступного року його старший син закінчує середню школу. Припустимо, що пан Канаї має пояснити синові, що таке сексуальне життя. Який спосіб обрати? Він відчував, що це буде надзвичайно важкою справою. Нарешті він задався питанням, чи не міг би він вирішити проблему шляхом опису історії свого власного сексуального життя. Принаймні, він дізнався би, що з цього вийде, які результати він отримає. Що з цього вийде, якщо написати не для інших, не для публікації? Що з цього вийде, якщо написати для власного сина? Роздумуючи над цим, пан Канаї взяв у руки ручку.

Коли мені було шість

Ми жили в районі Чюґоку у маленькому містечку, яким колись правили феодали. Так як у країні відмінили систему феодального врядування і створили префектури, адміністрація переїхала в іншу провінцію, і наше містечко раптом перетворилося в самотнє відокремлене від усього місце.

Тато разом зі своїм начальником поїхали до Токіо. А мама, відчуваючи себе страшенно самотньою і покинутою, перед тим як віддати мене до школи, вирішила по-троху сама зі мною позайматися, тому кожного ранку ми з нею вивчали азбуку та каліграфію.

Ще у часи, коли мій батько служив у феодала, він жив у цьому невеличкому маєтку, обнесеному бетонним парканом з імпозантними воротами. Перед воротами була канава, на іншому березі якої знаходився склад.

Одного дня, після уроку, мама сіла за ткацький станок, а я вибіг з дому з криком «Я – гуляти!».

Ми жили в кварталі заможних родин, і хоча була весна, за огорожами не було видно ані верб, ані вишень. На парканах росли червоні камелії, а недалеко від складу з рисом можна було побачити світло-зелені бруньки апельсинових дерев каратачі.

Недалеко знаходився пустир. Серед розкиданих тут і там каменюк, квітнуть фіалки та конюшина.

Я почав зривати квіти конюшини. Через деякий час я згадав, як одного дня сусідський хлопчик зі сміхом говорив про те, що чоловікам не личить збирати квіти, і, згадавши це, я кинув свій букет. На щастя ніхто не помітив мого недостойного заняття. Я розсіяно поплентався далі. Стояв чудовий світлий день. Чувся звук маминого ткацького станка: «Ґіїтон, ґіїтон…»

Майже на окраїні пустира стояв невеличкий будиночок пана Охара. Сам пан Охара помер, а у будинку залишилась жити його вдова, жінка років сорока. Я раптом вирішив зайти до неї, і дійшовши до парадних воріт, прозковзнув всередину.

Я зняв сандалі і швиденько відчинив розсувні двері щьоджі, коли побачив вдову разом з незнайомою мені дівчиною. Вони з захопленням розглядали щось у книжці. Дівчина була одягнена у червоне кімоно і носила зачіску незаміжньої «Шімада». Хоча я і був лише маленьким хлопчиком, я враз зрозумів, що вона, напевно, приїхала з міста.

І вдова і дівчина страшенно здивувались, помітивши нарешті мене. У обох обличчя дуже почервоніли. Я тоді ще був дитиною, тому не зрозумівши їх стану, якось розгубився. Заглянувши у розкриту книгу, я побачив там незрозумілі, але прекрасні яскраві картинки.

– Пані! А що то у вас за книжечка? – Без краплі сорому запитав я, наближаючись до них.

Дівчина швиденько перевернула книжку обкладинкою догори, подивилась в обличчя вдови і засміялася. На обкладинці також була картинка, і, придивившись, я побачив що там намальоване жіноче обличчя.

Вдова взяла книжку в руки і відкрила її переді мною. Вказуючи пальцем на щось у книжці, вона промовила.

– Шізу! Як ти думаєш, що це тут зображено?

Дівчина, яка весь час сиділа поряд, просто вибухнула сміхом. Я покосився на малюнок, але побачив там якісь надзвичайно дивно переплетені між собою людські тіла. Я нічогісінько не зрозумів.

– Це чиїсь ноги?

Тоді разом з дівчиною зареготала і вдова. Я зрозумів, що то були не ноги. Я відчув себе приниженим до глибини душі.

– Пані, я потім краще до Вас зайду, - і не чекаючи відповіді я попрямував до дверей.

Я не став потім морочити собі голову питанням, що ж вони там все ж таки розглядали, у тій книжці. Але їх слова та поведінка були надзвичайно дивними, тому я не відчув жодного задоволення від зустрічі та спілкування з ними. Але й спитати у мами пояснення цієї ситуації я побоявся.

Коли мені було сім

Мій батько приїхав додому з Токіо. А я почав відвідувати школу, побудовану на місці колишньої, тієї, що була створена відповідно ще під час феодального правління.

По дорозі до школи від нашого будинку, я повинен був пройти через хвіртку в західній частині наших воріт. Біля хвіртки зазвичай стояв старий років п'ятдесяти, що жив неподалік. Він був одружений і мав сина приблизно мого віку. Хлопчик завжди був одягнений у лахміття, дві довгі шмарклі завжди висіли з його носа. Кожен раз, коли я проходив повз, він клав палець до рота і витріщався на мене. Я ж проходив повз нього з почуттям огиди, але з високо піднятим підборіддям.

Одного разу, коли я, як завжди йшов через хвіртку, я не побачив того малого, який зазвичай стояв біля батька. Не те, щоб це сильно мене схвилювало, але в той момент я почув голос старого:

– Ах ти ж! Хіба я не попереджав тебе, що з цим не можна гратись?

Я аж закляк з переляку і витріщився в напрямі, звідки пролунав голос. Старий, сидячи зі схрещеними ногами, лагодив солом'яні сандалі. А наганяй був пов'язаний з тим, що його син спробував викрасти молоток для побиття соломи прямо з-перед носа батька. Схопивши молотка, хлопчик подивився в мою сторону. Старий теж глянув на мене. На його темному зморщеному обличчі особливо виділявся великий скрючений ніс і запалі щоки. Він мав вирячені очі з білими поцяткованими червоним і жовтим великими очними яблуками.

– Ось скажіть мені, маленький хазяїн, а чи знаєте ви, чим займаються ваші батьки темної ночі? Я так не думаю, адже ви – великий соня! – і він розсміявся.

Нічого не відповівши, я пронісся повз, неначе тікаючи від когось. А за моєю спиною все ще звучав огидний сміх старого та його сина.

Крокуючи далі, я все думав про зауваження старого. Я знав, що коли чоловік і жінка одружуються, вони заводять дітей. Але як само це відбувається, я не знаю. Слова старого, здавалося, мають якось це прояснити.

Але навіть незважаючи на те, що я хотів би розгадати той секрет, я не відчував великого бажання лежати без сну у темній кімнаті, чекаючи вдалого моменту поспостерігати за моєї мамою і батьком. Я відчував, що слова старого були профанацією, простим блюзнірством та насмішкою наді мною – простою малою дитиною. Я аж відчув ненависть до цього старого за його слова.

Ці думки прийшли до мене у той час, коли я проходив крізь хвіртку. Але коли ти молодий, то дуже легко сприймаєш нові факти і ситуації, тому я не міг продовжувати думати про це дуже довго. Коли я повернувся додому, я вже і думати забув про цей інцидент.

Коли мені було десять

У той час батько почав по-троху вчити мене англійської.

Час від часу мова йшла про те, що нам доведеться переїхати в Токіо. У такі моменти я обертався в слух, проте мама нагадувала мені поки що нікому нічого не говорити. Якщо і коли ми все ж вирішили б їхати, все одно ми не могли би забрати з собою усе,тому нам довелося обирати ретельно, і саме тому мій батько часто зачинявся і щось майстрував у коморі. У ній ми зазвичай зберігали рис, а над ним на поличках стояли якісь довгасті скрині та інші незрозумілі речі. Коли хто-небудь приходив до нас у гості і кликав батька, він одразу кидав те, чим займався у коморі і виходив до гостей.

Одного разу я не втримався і запитав у мами, чого це ми робимо такий великий секрет з того, що хочемо переїхати у Токіо. Хочете знати, чому це було неправильно говорити нікому про нашу переїзду в Токіо, я запитав маму про це. Вона відповіла мені, що багато людей мріють про переїзд до столиці, тому не потрібно зайвий раз привертати їхню увагу.

Одного разу, коли батька не було вдома, я зайшов до комори. Раптом я побачив, що кришка однієї скрині була відкинутою. У ній зберігалися різні речі … Серед них я побачив книгу. Я взяв її до рук і відкрив. У книзі були надруковані прекрасні яскраві картинки. Чоловіки і жінки на цих малюнках знаходились в досить дивних позиціях. Я второпав, що це була книга такого ж змісту, як і та, яку я бачив у будинку пані Охара, проте тоді я був набагато молодший. Наразі мій досвід значно виріс, тому тепер я міг зрозуміти все набагато краще, ніж тоді. Кажуть, що Мікеланджело використовував складні, але сміливі символи у своїх фресках, але на цих японських малюнках люди дость сильно відрізнялись від тих, якими були насправді, а ще й ці незрозумілі пози, тому не дивно, що маленький хлопчик не зміг одразу відрізнити руку від ноги. Однак цього разу я з легкістю зрозумів, де – руки, а де – ноги. Так ось той секрет, який я намагався відкрити раніше!

Зачарований, я переводив погляд з однієї картинки на іншу. Але, маю зазначити, що у той час я не розумів, що такий вид людської поведінки не має

жодного стосунку до людських бажань. Шопенґауер стверджує, що жодна свідома людина не хоче мати дитину; ніхто не бажає розмножувати свій вид свідомо. Тому природа вирішила, що розмноження має йти поруч із задоволенням, яке втілюється у людському бажанні. Це задоволення та бажання – лише трюк, приманка, яку розробила природа для того, щоб змусити людей розмножуватися … Я й гадки не мав, що поведінка людей на цих малюнках – лише приманка природи. Тому я любив дивитися на ці картинки знову і знову просто тому, що знайшов щось новеньке, те, чого я раніше не знав і не бачив. від задоволення, що я знайшов в відкривати щось я не знав раніше. Це було просто Neugierde (цікавість - нім). Нічого, крім Wissbegierde (бажання вчитись – нім). Я дивився на ці малюнки очима, які повністю відрізнялися від очей тієї молодої дівчини у домі пані Охара.

І чим більше я на них дивився, тим більше не розумів, у чому справа. Одна частина тіла була намальована з явним перебільшенням. Коли я був молодшим, то було цілком природнім для мене думати, що ця частина тіла - також нога, коли насправді так не було. Малюнки подібного змісту, звичайно, існують у будь-якій країні, але лише в Японії можна побачити таку жахливу пропорцію цієї частини тіла. Так малювали художники *укійое* нашої країни. Стародавні грецькі художники, зображуючи фігуру бога, збільшували лоб, а нижню частину обличчя робили меншою. Тому що хотіли підкреслити брови, які вважалися місцем знаходження душі. А нижню частину обличчя – рот, зуби, верхню і нижню щелепи, тобто, те, що використовує людина для перемелення їжі – зображували малою, оскільки ці ділянки вважалися ницими частинами тіла … Крім того, греки підкреслювали груди порівняно більше, аніж живіт., по тій самій причині. Адже функція дихання набагато відповідальніша, ніж їжа і питво. Крім того, стародавні греки вважали, що груди, або, висловлюючись точніше, серце, не несе функції циркуляції крові, але покликане стимулювати дух. З тієї ж причини, по якій греки зображували розширений лоб і груди, японські художники *укійое* збільшували іншу певну частину тіла. Проте мені це було досить важко зрозуміти.

… Я навіть одного разу підглянув за якимсь чолов’ягою, що якраз мочився на дорозі. У нашому містечку тоді ще не існувало громадських туалетів, тому я

зміг без проблем все роздивитися. Те, що я побачив, виявилось невеликим за розміром, тому, я дійшов висновку, що малюнки у книзі були помилковими. Мені здалося, що я зробив чудове відкриття!

Це було одне з перших спостережень, які я зробив про реальний світ, побачивши ці дивні малюнки. Ще одне відкриття відбудеться прямо зараз, хоча мені і важко про це писати, але, заради істини, я змушу себе це зробити. Я ніколи не бачив на власні очі ту саму частину тіла у жінки. У ті дні ще не було громадських лазень у нашому містечку. Коли я приймав ванну у себе вдома або навіть у будинку родичів, я був єдиним в оголеному вигляді, а той, хто мені постійно допомагав митися завжди носив кімоно. А вздовж доріг жінки ніколи не мочилися. Так що я був вельми зацікавлений тим питанням.

У школі дівчата вчилися у спеціальних класах, і ми не могли навіть гратися разом. Якщо хлопчик обмовився кількома словами з дівчинкою, його друзі відразу висміювали його. Таким чином виходило, що подруг у нас не було. Звичайно, у мене серед родичів були маленькі дівчатка. І хоча ми і зустрічалися на щорічних фестивалях, вони з'являлися в своїх кращих святкових кімоно з макіяжем на обличчі, а потім поверталися додому. Серед них не було жодної дівчини, з якою я відчував би себе невимушено.

Проте, за нашим будинком жила одна родина дуже низького рангу. У них була дочка мого віку. Її звали Кацу. Іноді вона приходила до нас додому. Кацу завжди носила зачіску метеликом молодих дівчат. Вона мала біле кругле обличчя. Кацу була м'якою, ніжною людиною. Мені і зараз шкода, що я обрав її об'єктом свого експерименту.

Це трапилось на початку літа, якраз після сезону дощів. Моя мама, як завжди займалась ткацтвом. Це був спекотний та дрімотний полуденний час. Старенька, яка допомагала мамі по господарству лягла відпочити, і лише звук маминого ткацького верстату звучав у нашому тихому будинку.

Я прив'язав мотузку до хвоста бабки і запускав її у політ у тихому дворі нашого будинку. Раптом я почув пронизливий спів цикади, що заховалась десь на покритих яскравими червоними квітками вітках індійського бузку *сарусуберi*. Я

подивився вгору, але цикада була занадто високо, щоб дотягнутися до неї. Саме тоді і завітала Кацу. Її родина також прилягла подрімати, тому вона занудьгувала і вийшла на двір.

- Давай гратися! – вигукнула вона, побачивши мене. В найкоротший час я розробив свій план.

- Добре! Давай стрибати з веранди!

З цими словами я зкинув солом'яні сандалі і піднявся на ганок. Кацу піднялась слідом за мною, враз знявши свої сандалі з червоними ремінцями на шкіряній підошві. Перший раз я зістрибнув босоніж у мох нашого саду. Так само зробила і Кацу. Я знову піднявся на веранду, одночасно піднімаючи ззаду своє кімоно:

- Я не зможу добре стрибнути, якщо не зроблю так. Кімоно заважатиме! – загорлав я і зробив енергійний ривок вниз. Глянувши на Кацу, я побачив, що вона в нерішучості.

- Ну давай! Стрибай вже!

Якийсь час вона ще сумнівалася, адже була безневинною ніжною дівчинкою, проте, нарешті, підібрала своє кімоно і стрибнула. Широко розплющивши очі, я дивився на неї, але не побачив нічого, окрім двох білих ніг, що сходились до купи і плавно переходили у білий живіт. Я був дуже розчарований.

Восени того ж року

Наша провінція відносилась до тих, де танець під час фестивалю *Бон* був дуже популярним. Коли за місячним календарем наближалось *Свято Ліхтариків*, пройшов слух про те, що цього року фестиваль проводити заборонять. Але губернатор нашої префектури народився в іншому районі. Він вважав поганою політикою протистояти нашим звичаям, тому і дозволив проводити фестиваль.

Центр містечка знаходився в якихось двох-трьох кварталах від нашого будинку. Платформу для танцю звели як завжди у центрі, тому ввечері можна було чути музику, навіть не виходячи з будинку.

Коли я запитав маму, чи можу я подивитися танці, вона дозволила, проте я мав повернутися рано. Я застрибнув у солом'яні сандалі і вибіг надвір.

Я часто бував там. Коли я був меншим, мама брала мене з собою, щоб я міг побачити танці.

Вважалося, що лише простолюдини можуть брати участь у подібних громадських заходах, проте танцюристи ховали обличчя за хустками, тому і самураї також часто танцювали. Тут зустрічалися чоловіки, одягнені у жіночий одяг. І навпаки: були жінки, одягнені у чоловічий. Ті, хто не носив хустки, вдягали паперові маски, звані *хякуманако (* hyaku manako 百眼 "one hundred eyes"*)*..

У Європі карнавали проводяться в січні, але хоча час святкування і відрізняється, людські істоти цілком природно винайшли ті ж самі види урочистостей скрізь по світу. У Європі також існують спеціальні танці під час збору врожаю, але, я думаю, тоді маски не носять.

… Поки я спостерігав за танцем, я випадково підслухав розмову кількох танцюристів. Мабуть,ті двоє були знайомі між собою.

- Ти вчора був в Атоґаяма, чи не так?
- А чого це раптом ти цікавишся?
- Я? Да просто кажуть, що тебе там бачили!

І поки вони сперечалися, ще один танцюрист поруч з ними процідив:

- А якщо ви завітаєте туди рано-вранці, то зможете знайти багато цікавого, що знаходиться позаду!

Усі троє просто вибухнули реготом. А у мене з’явилось відчуття, ніби я торкнувся чогось брудного. Я перестав дивитися на танець і повернувся додому.

Мені виповнилось одинадцять

… У жовтні того року я почав навчатись в приватній школі в районі Ідзака, Хонґо, де вивчав німецьку мову. Мій батько послав мене туди, адже він хотів, щоб в майбутньому я займався видобутком корисних копалин. Район Мукоджіма, де жила моя родина, був занадто далеко, щоб їздити в школу, так що мій батько поселив мене в будинок свого старого друга, професора Адзума, який жив у Оґавачьо Канда. Звідти я пішов до школи.

Професор Адзума нещодавно повернувся з Заходу, він звичайно дбав про своє здоров'я, але не зважаючи на те, що він звик їсти м'ясо, в ньому відчувалась певна екстравагантність. Іноді він дозволяв собі трохи випити. Коли він повертався зі школи, о десятій або одинадцятій годині вечора, займався перекладами або чимось іншим, після чого дозволяв собі трохи розслабитись. Дружина професора була жінкою з характером. Сьогодні я думаю, що в ті часи в будинках високопоставлених чиновників, сімейне життя було влаштоване таким чином, як у домі професора.

Мій батько поселив мене в гарне місце. Коли я жив у професора, я не піддавався жодним тілесним спокусам. Якщо напружитись, можу згадати лише наступну сцену. Мій стіл був в кімнаті, між вітальнею і кухнею. Темнішало, і покоївка ще не засвітила лампу. Я встав і пішов на кухню. Там наймит говорив з покоївкою. Річ йшла про таке: «Жіноча «техніка» може бути використана в будь-який час. Вона працює незалежно від серця. Чоловіча «техніка» іноді працює, а іноді ні. Якщо чоловік думає про кохання, його «техніка» стрибає вперед, але якщо чоловік нудьгує, його «техніка» позбавлена сил». Вуха покоївки у процесі слухання цього всього червоніли. Відчувши огиду, я повернувся в свою кімнату.

Шкільні класи були не надто складними.

Мій батько вчив мене англійської, використовуючи словник Адлера. Словник складається з двох томів: німецько-англійський та англо-німецький. Коли мені було нудно, я обирав якийсь вираз, наприклад, membre та знаходив його німецький відповідник (Zeugungslied) або вираз (pudenda) та

відповідник у німецькій мові (Scham) і використовував їх у повсякденному житті. Тим не менше, ці слова я знаходив не просто для забави, вони викликали у мене певну цікавість, адже вони були замаскованими словами, які просто так не використовуються.

Таким же чином, я згадав слово Furz, що відповідало англійському fart (випустити гази). Одного разу наш вчитель з хімії пояснив і показав, як виходить сірководень. Тоді він запитав, чи ми знаємо, що входить до складу цього газу. Один зі студентів сказав: faule Eier. Запах був дуже схожий на запах тухлих яєць. Учитель запитав наступне. Я встав і крикнув:

- Furze! Срач! Лайно!
- Was? Bitte, Noch Einmal! Що? Повторіть ще раз, будь ласка!
- Furz! Срач! Лайно!

Учитель, нарешті, зрозумів, що я сказав, його обличчя почервоніло, але він ввічливо пояснив, що такі слова учні не повинні використовувати.

Школа мала власний гуртожиток. Я заглядав туди після школи. Ось де я вперше почув про «чоловіче кохання». Друг в моєму класі, молодий хлопець на ім'я Каґенокоджі в той день їхав до школи, він був об'єктом нерозділеного кохання мешканців гуртожитку. Каґенокоджі був досить сильним в науці, також це був симпатичний хлопчик з круглим червоними щоками. Про те, що слово «хлопчик» використовується для визначення об'єкта чоловічої ласки, було для мене абсолютним відкриттям. Студент, який запросив мене після школи, поставився до мене як до «хлопчик». Протягом перших двох-трьох зустрічей, він підсідав до мене та починав говорити зі мною. Пригощав мене фасольками, які ми тоді називали «конфетті», і солодкою смаженою картоплею, з помпезною назвою «мармеладки». Це з самого початку видалося мені надто нав'язливим, але я думав, що не можу дозволити собі грубість по відношенню до старшого колеги, і намагався якось миритися з цими зустрічами. Незабаром він почав потискувати мою руку. Потім він потер мою щоку. Це було нестерпно. Я не мав задатків Urning. (гомосексуалізму). Я не хотів більше заходити до цього

хлопця, але обставини наразі не дозволяли мені сказати «ні». Одного разу, коли я прийшов до його кімнати у гуртожитку, я побачив, що його ліжко розстелене. Він поводився більш наполегливо, ніж зазвичай. Кров ударила йому у голову та обличчя почервоніло. Нарешті він сказав мені:

- Йди до мене на хвилинку.
- Я не хочу!
- Не кажи цього. Йди до мене!

Він взяв мене за руку. Чим більше він наполягав, тим менше мені це подобалось і я починав боятися.

- Я не хочу! Я йду додому!

Раптом я почув чоловічий голос з сусідньої кімнати:

- Він, що, не хоче?
- Не хоче, - відповів мій візаві.
- То я допоможу тобі! – Хтось вийшов у коридор із сусідньої кімнати. Він відкрив розсувні двері, та зайшов до нас. Це був неотесаний хлопчик, з яким з самого початку я не хотів мати нічого спільного. Мій товариш виявився лицеміром.
- Якщо хтось не слухає старших колег – ми навчимо його, як треба діяти. Притисни його ковдрою.

Враз вони виконали це. Ковдра була на моєму обличчі. Я щосили намагався звільнитися. Мене притисли згори. Мабуть, звуки бійки можна було легко почути, адже до кімнати увійшли двоє–троє студентів. Я почув крики: «Стійте! Припиніть це!» Тиск послабився. Нарешті, мені вдалося вибігти з кімнати. В останній момент я зміг схопити свою сумку та чорнила, що було досить розумно з мого боку. Після цього я не ходив більше до гуртожитку.

У ті часи, кожної суботи я відвідував своїх батьків у районі Мукоджіма, я ночував у них та повертався до будинку професора у неділю ввечері. Мій батько став офіційним нижчим представником міністерства. Я розповів йому

про те, що трапилось у гуртожитку. Я був певен, що він здивується, але він не здивувався:

- Так, такі люди бувають. Ти маєш бути обережним.

Мені виповнилося тринадцять

Минулого року моя мама переїхала до нас у столицю.

На початку цього року, я перестав вивчати німецьку та вступив до Токійської школи англійської мови. Однією з причин було те, що Міністерство освіти внесло деякі зміни до системи освіти, другою причиною стало те, що я звернувся до тата з проханням вивчати філософію. Я думав, що цей короткий період, коли я вивчав німецьку, після переїзду до Токіо був абсолютно безглуздим, але через деякий час, я зрозумів, що німецька мова є дуже корисною.

Я почав жити у гуртожитку. Там було багато студентів шістнадцяти–сімнадцяти років, але більшість були двадцятирічними. Майже усі носили штани «*хакама*» та шкарпетки темно-синього кольору. Якщо хтось носив кімоно з не закатаними рукавами, його вважали невдахою…

У мене був друг на прізвище Ваніґучі. Він бу більшим серцеїдом, ніж будь-хто з нас і здавався спеціалістом з приваблювання жінок. Та все-таки, він не був звичайним любителем флірту. Звичайні серцеїди полювали на жіночі серця. Навіть якщо Ваніґучі й спробував б, то не мав би успіху, бо він дивився на жінок, як на пил при дорозі. Вони були для нього не більше ніж засобом для вдоволення своїх бажань. І він користувався кожною нагодою, щоб їх задовольнити.

І допоки він не насичувався, його спокійні пронизливі очі роздивлялися у пошуках жінок так само, як змія виглядає жабу, для того, щоб напасти. Він враз прораховував ті випадки, коли йому могли відповісти взаємністю. Тож, незважаючи на його зовнішню непривабливість, жінок йому не бракувало ніколи. Своє ставлення він пояснював тим, що жінку легко купити грошима, тож йому не потрібна її любов.

Ваніґучі пошивав у дурні не лише жінок. Він кепкував з усього і кожного. Для нього не існувало нічого святого. Тоді батько часто провідував мене у гуртожитку. Коли він привітався з Ваніґучі та попрохав його попіклуватися про мене, «бо я ще дитина», Ваніґучі відповів просто «Так,

так» і більше ніяк не відреагував на це прохання. Потім він довго кепкував з мого батька: «Добре вчись! Слухайся пана Ваніґучі та інших старших! Як щось не зрозумієш – скажи про це, і попроси їх зробити ласку пояснити тобі, що вони мали на увазі та чому ти маєш зробити те чи інше. Зараз я маю йти. Чекаю тебе у суботу, приїжджай». Ха-ха-ха!!

Після того випадку Ваніґучі називав мого батька не інакше як «Приїжджай»: «Може, до тебе сьогодні приїде твій Приїжджай? І я знову отримаю вафлі з бобовою пастою!» Він ніколи не зважав на синівські почуття інших людей абощо. «Твій батько спав з твоєю матінкою, і вони зробили тебе! Ха-ха-ха-ха!» Він був не кращим від того старого з префектури, де ми жили раніше.

У класі Ваніґучі вчився посередньо. Один з учителів, німець, зробив так, що студенти, що не могли відповісти на його запитання, були змушені стояти біля дошки. Одного разу Ваніґучі не зміг відповісти на питання, і вчитель наказав йому стати у дошки. Притулившись до неї, Ваніґучі зробив абсолютно байдужий вигляд. Дошка із гуркотом впала. Вчитель дуже розсердився. Врешті він поговорив із шкільним управляючим і Ваніґучі покарали відстороненням від уроків на деякий час. Проте після того випадку вчитель уникав Ваніґучі.

Через те, що сам учитель боявся Ваніґучі, в нього не було жодного однокласника, який би також не боявся його. Ваніґучі ніколи не пропонував мені своє покровительство, проте до нашої кімнати ніхто не заходив, і я залишався неушкодженим. Коли б Ваніґучі не їхав, він казав мені: «Якщо виявиться, що мене немає – стережися, бо якийсь недоумок може прийти та почати винюхувати чужі справи».

І я остерігався. Оскільки наш гуртожиток був великою будівлею, поділеною на кімнати, він мав два виходи. І якщо недруг насувався справа, я був готовий тікати ліворуч. Якщо ворог був зліва, я втікав у правий бік. Але оскільки я все ще не відчував безпеку, я тайно виніс кинжал з нашого будинку у Мукоджіма і носив його захованим у кімоно.

У лютому погожі дні ненадовго подовжилися. Кожного дня по закінченню занять я біг на майданчик – повеселитися з Хенмі. Коли інші учні побачили, як ми тренували боротьбу сумо на купі піску, вони почали дражнити нас, говорячи, що ми схожі на собачат. «Дивіться-но» – покрикували вони, – Чорниш та Білявий погризлися! Гей, Білявий, захищайся!»

Хоча ми з Хенмі розважалися таким чином, нам не було про що поговорити. Я продовжував читати випадкові книги, позичені у бібліотеці, та жив, наначе дитина у країні фантазій. Хенмі ж за межами класу був шибайголовою, і книг не читав. Якщо нам траплялося грати удвох, це обмежувалося лише сумо.

Та одного особливо зимного дня дещо сталося. Ми з Хенмі пішли на майданчик та бігали наввипередки, щоб зігрітися. Коли я повернувся до кімнати, то побачив кількох однокласників, які щось обговорювали з Ваніґучі. Це було під час перекусу між обідом та вечерею. Зазвичай перекус складався з сушених бобів або солодкої печеної картоплі, на які усі студенти скидувалися грошима та за невеликі чайові посилали за ними шкільну прислугу.

Цього разу все було інакше. Хлопці вирішили зробити дещо незвичайне, наприклад, приготувати «мекураджіру» – «суп всліпу». Кожен з учасників мав вийти окремо, купити щось та повернутися і покласти це до спільного казана, а потім з’їсти те, що вийшло з усіх інгредієнтів. Один зі студентів подивився в мою сторону та спитав:

- Як щодо Канаї?»

Скоса подивившись на мене, Ваніґучі промовив:

- Це вам не солоденьку картопельку купувати. Маленьким хлопчикам краще в цьому не брати участь.

Я дивився в інший бік та зробив вигляд, ніби не чую. Певний час вони обговорювали, кого брати, а кого ні, а потім пішли.

Я добре знав характер Ваніґучі. Авторитетів він не визнавав. Він ніколи ні з ким не погоджувався. Допоки ці пункти залишалися недоторканими, все було гаразд. Але оскільки нічого святого для нього не існувало, часом інші були змушені страждати через це. У ці дні я відчув, який він жорстокий та відразливий. Гадаю, сильним фактором впливу на формування моєї точки зору з приводу його характеру стала його освіченість у китайській літературі, так само як копія трактату «Канпіші» на його столі. Коли я думаю про характер Ваніґучі зараз, розумію, що мої думки щодо його холоднокровності були далекі від істини. Він був попросту циніком. Пізніше, коли я читав «Цинізм» Теодора Вішера, постійно згадував про Ваніґучі. Слово «цинік» походить від грецького «kyon», що означає «собака». Існує слово «кенгаку» – «собача наука», та мені більше до смаку варіант «кентекі» – «собакоподібний».

Так само як собаці подобається рити носом бруд, собакоподібна людина не заспокоїться, поки не заплямить усіх навколо. Ось чому для таких людей не існує нічого святого. А оскільки людині даровано багато сокровенних речей, йому, в свою чергу, надано ряд слабкостей. А я не можу протистояти собакоподібній людині.

Ваніґучі завжди знав, як зробити боляче іншим. Як результат, він нічого не знав про чужий біль. Це було витоком його жорстокості. Коли сильна людина бачить слабшу за себе, вона здається їй сміхотворною. А коли людина здається сміхотворною, водночас вона викликає інтерес. Вочевидь, собакоподібним людям властива гостра зацікавленість у чужому болю.

Сидіти насамоті у стані подиву та спостегігати, як інші збираються гуртом, готують їжу та обідають було б для мене дуже болісно. Знаючи, як я почуваюся, а частково задля власної розваги, Ваніґучі не запросив мене приєднатися до них.

Я думав, чи не піти мені геть, поки вони їстимуть. Та такий крок означав би визнання власної поразки. Дозволяти їм продовжувати їсти,

поступитися та піти з власної кімнати було б вбивчим вчинком. А якщо б я сидів і просто ковтав слину, вони б потім насміхалися з мене. Тож я вийшов і повернувся з вафлями з бобовою пастою, які купив за десять тисяч. У той час на десять тисяч можна було наповнити вафлями цілу сумку. Я кинув сумку під стіл, включив лампу та почав читати книжку.

Тим часом учасники змови поверталися. Вони облили маслом вугілля, щоб запалити вогонь. Один пішов до їдальні за казанком, інший – щоб вкрасти трохи соєвого соусу. Хтось накришив куплений ними сухий боніто.

Суп почав закипати. Один за одним куплені продукти додавалися у казанок. Кожного разу, як щось вкидалося, чувся смішок. Хтось сказав:

- Вже готово.

Інший вигукнув:

- Іще ні!

Почалася бійка паличками. У якості випивки вони купили трохи джину, який у той час продавався у крамничці іноземних товарів. Він був у чорній пляшці квадратної форми, що нагадувала плечі сердитої людини. Мабуть, джин був низької якості, бо я чув, як хтось обмовився про дешеву ціну. Раз по раз вони наче ненароком поглядали в мою сторону. Із байдужим виглядом я продовжував витягати вафлі, одну за одною з сумки під столом, та їв.

Поступово джин почав впливати на усіх. Кров вдарила їм у голову. Теми розмов змінилися. На цій вечірці були присутні і «красунчики» і «ботани». «Красунчик» Міяура звернувся до «ботана» Хенмі:

- Агов, Хенмі, такий-сякий! Якщо ти подивишся униз на своє потаємне місце, тобі буде так само приємно, як і мені, коли я ухоплюся за мерехтливу червону тканину нижньої спіднички під твоїм кімоно, га?

Я думав, що Хенмі розізлиться, проте він, навпаки, відповів цілком серйозно:

- Ну, іноді мені дійсно приємно дивитися, думаючи, що те, що виходить с цього потаємного місця, сповнене пристрасті.

- Ха-ха-ха! Коли я схиляю до такого жінку, я беру її за руку. А що в такому випадку робити з хлопцем?
- Так само. Я беру його за руку. Ось так… – Він узяв Міяура за руку і надавив пальцем на долонь красунчика. Хенмі пояснив, що коли хлопець погоджується, він не відпускає палець, а якщо не дає згоди – то навпаки.

Хтось підбив Хенмі на спів. Він затягнув:

- Диявол просунув свою дупу крізь щілину у хмарах та голосно-голосно пернув…

Хтось почав співати жваву народну пісню. Дехто почав декламувати вірш. Ще один почав імітувати вступну мелодію з Піп-шоу. Інший корчив гримаси. Тим часом, казан та пляшка спорожніли. Один з красунчиків сказав, що знайшов дещо цікаве, зовсім неподалік звідси. Інший зауважив, що в такому випадку, на це слід піти подивитися. Він сказав, що до цього він утримувався від вилазки через те, що до закриття воріт гуртожитку залишалося п`ять хвилин, але зараз є ще цілих п`ятнадцять хвилин, часу достатньо. Як тільки вони вийдуть, усе буде гаразд, і вони зможуть повернутися наступного дня з письмовими пояснювальними, підписаними їх опікунами. Хлопці підсумували, що можна йти, оскільки такі пояснювальні із печатками від опікунів в них вже є.

Уся вечірка шумно закінчилася. З усіма пішов і Ваніґучі. Все ще читаючи книгу та втомившись від поїдання вафель з бобовою пастою, я почув кроки на сходах. Птах, який звик дослухатися до звука рушниці, ніколи не підпустить мисливця близько до себе. Задмухнувши лампу, я відкрив вікно, заліз на дах і тихенько причинив вікно. Чи то від роси, чи то від морозу, плитка була ковзкою і мокрою. Зачаївшись у тіні, я легенько взявся за ручку кинжала у моєму кімоно.

Усі хвіртки у гуртожитку були зачинені, світло пробивалося лише крізь розсувні ширми вікна шкільного служки. Кроки почулися у моїй кімнаті. Здавалося, хтось ходив по ній туди-назад.

- Мені здалося, його лампа світилася ще зовсім нещодавно. Цікаво, куди він подівся?

Це був голос Хенмі. Я зачаїв подих. Трохи потому я почув як з моєї кімнати вийшли, і кроки почулися по сходах.

На щастя, того разу кинжал мені не знадобився.

Мені виповнилося дев'ятнадцять

В липні я випустився з університету. Якщо офіційно судити про вік, то люди казали, що дуже рідко буває, коли удвадцять років можна стати бакалавром. А мені насправді і двадцяти то не було. Іншими словами, я випустився з університету, ще не пізнавши жінку. І такими були тільки ми втрьох з друзями – Коджіма, та Коґа. До того ж, якщо взяти Коджіма, який, доречі, ще й був старший за мене, то дійсно жінки він зовсім не знав.

Та прощальна вечірка була нам послана наудачу. Тоді вона проходила в ресторації Мацуґен в районі Уено. Саме туди професори університету запросили всіх випускників. На вечірці було надзвичайно багато гейш з міст Сукія та Добо, а *саке* лилося рікою. Це була перша вечірка, на якій я побачив справжніх гейш на власні очі.

Навіть зараз, щоразу коли студенти випускаються, то влаштовують прощальні вечори. Проте, в данний час, якщо порівняти з минулим, то змінилися такі особливості вечірки, як запрошення гостей та гейш.

Зараз, коли стаєш бакалавром, то до вас і не те щоб виказують гарне ставлення і не те щоб якось зневажають. В ті ж часи, якщо говорити про мене, то гейші і за людину нас не сприймали.

Вечір тієї вечірки в Мацуґен залишив чіткі спогади в моїй уяві. Перед стінною нішею вистроїлися в різних місцях викладачі, а випускники один за одним підходили взяти чарки з *саке*. Серед професорів були і такі, що немовби навмисно підійшли перед випускниками, і сидячи схрестивши ноги, розмовляли. Місця були зайняті в суматошному безладі. Тільки-но я недбало присів, як з лівої сторони мені прямо до носу піднесли чарку:

- Ти! – Це був голос гейші.
- Будеш пити?

Я потягнувся взяти чарку. В цей момент рука гейші, що тримала чарку відскочила.

- Та ж не ти!

Щоб мене ще більш насварити і образити, вона ледь-ледь поглянула на мене, і протягнула чарку пану, що сидів правіше від мене. Це був не жарт. І вона не прикидалась, що шуткує. А пан, що був праворуч – то був якийсь викладач. Гейша ж в свою чергу повернулася до мене мало не спиною і завела розмову з цим самим сусідом праворуч. Моїм очам залишилося тільки споглядати малюнок на шифоновому *хаорі* вчителя. Викладач нарешті помітивши, прийняв чарку. І скільки б я не намагався робити недбалий вигляд, все ж не робив спроб відставити в сторону взяту на людях чарку. І раптом в голові промайнула неочікувана думка відсалютувати малюнку на хаорі.

Я перебував у тому моментному пробудженні. Це так само, як наче до цього часу я перебував в самому центрі водовороту хвиль, і раптом мені вдалося вибратися на берег і тепер я міг милуватися шумом хвиль здалеку. Напевне для всіх гостей вечірки мої очі дивним чином сяяли.

Один професор, який в класі завжди ходив з суворим виразом обличчя зараз сміявся, вилискуючись від радощів. Одна з гейш говорила захопленому випускнику, що сидів одразу біля мене:

- Моє ім’я Боору, спробуй тільки-но забути! – промовляла вона це срібним голоском. Вона підвелася зі свого місця і, напівжартома танцюючи, почала всім пропонувати випивку. Я на це не дивився. Вона ж роздавала і знову брала до рук келихи. То немовби злітала перед келихом у танці. Врешті решт *шямісен* перестав грати, і гейша спантеличено втекла. Гейша, що нещодавно мене насварила, виглядала як схвильована старша сестра, вона голосно кричала та носилася в хвилюванні.
- Зліва від мене через двох-трьох чоловік сидів Коджіма. Він мав недбалий вигляд. Моє ж ставлення до мого просвітління зовсім не змінилося. На вечірці була ще одна гейша. Вона мало струнке, пластичне тіло, і була гарна на вроду. ЇЇ краєчки очей були надзвичайними і дійсно видатними, складалося враження, що дивишся на богиню Весту з європейських картин. Вона привернула мою увагу ще одразу після того, як були винесені перші

столи, та обрані перші напої. Оскільки подружки кликали її Койку, це ім'я закарбувалося в моїй підсвідомості. Ця гейша Койку безперервно намагалася заговорити з Коджіма. Коджіма в свою чергу дуже незацікавленно відповідав. Мимоволі, до моїх вух долинала їхня розмова:

- Чого б тобі найбільш хотілося?
- Я люблю мандарини.

Не дивно, що саме такою була відповідь цього імпозантного і величавого двадцятитрирічного хлопця. І скільки б я не шукав – серед усіх присутніх на цьому прощальному вечорі точно не було жодного такого величавого хлопця.

- Он як?! – промовила Койку ніжним голосом, і підвелася зі свого місця.

Я, відчуваючи інтерес, продовжував слідкувати за ходом розвитку цієї події.

Через деякий час Койку принесла доволі велику чашу і поставила її перед Коджіма. В ній були мандаринки.

До закінчення вечірки Коджіма їв їх. Койку ж спочатку ретельно їх очищала, а потім милувалася як одна за одною в прекрасні вуста Коджіма потрапляють мандаринові дольки.

Я ж, заради самої ж Койку, молився, аби Коджіма їв чим більше і чим повільніше.

Пізніше я дізнався, що Койку була першою красунею на весь район Шітая. А Коджіма забажав від цієї красуні лише мандаринок. Зараз Койку була дружиною видатного політика якоїсь відомої партії.

Мені виповнилося двадцять

Мої приятелі-бакалаври з часом почали підшукувати роботу, і багато хто від'їжджав в різні регіони вчителювати. Оскільки ж я мав гарний рейтинг серед випускників, то мені випала можливість поїхати закордон на стажування за бюджетні кошти. Проте я все ніяк не міг на це зважитись, то ж батько вже переймаючись, дав своє добро і благословив мене на цю авантюру. Зазвичай я спокійно лежав у своїй маленькій квартирці, читаючи книгу. Я майже нікуди не ходив розважатися.

Коґа в свою чергу став радником держслужбовця, одружився і жив з нею у селі, звідки і їздив на роботу. Коджіма ще раніше цього став офісним працівником якоїсь осакської компанії, і полишив Токіо.

Ось що мені сказав Коґа, коли ми зустрілися з ним у районі Шінбаші.

- Здається, я стаю підкаблучником. Недивно, правда? – Це прозвучало несоромно. Порівняно з Коджіма, Коґа був тим, хто слідує тенденціям часу та положенню в суспільстві. І безперечно, з нашого союзу трьох, саме Коґа був самим безневинним. Як би я не старався, все ж не міг подумати, що це може бути дивним.

Наді мною також нависло питання сватання. Згідно з думкою матері, для мене було б краще обзавестися дружиною, незважаючи на те, що я мав їхати в довгу заграничну подорож. Батько з цим не сперечався. Тож мати почала мені радити одружитися, але я дав невизначену відповідь. Вона не розуміла моїх думок і вагань. І навіть якщо я мав протиріччя, все ж я не хотів це проговорювати. Спробувавши їй пояснити, я зрозумів, що це важко висловити. А мати мене наполегливо випитувала. Одного дня вона мене загнала в куток своїми запитанями і я був змушений сказати наступне.

У випадку одруження хіба ж життя стане простішим? Якщо оженитися на тій кого не любиш, то будеш бідкатися. Але впринципі можна змиритися з тим, любиш ти чи ні свою пару. Проте, якщо ж жінка отримає в супруги нелюбимого, то певно вона більше буде страждати. І хоча ці речі протирічуть шануванню і боргу перед батьками, що виховали тебе, все ж мені важко уявити, щоб жінка,

побачивши мою зовнішність, сказала, що я їй подобаюсь. Бути впевненим в своєму знанні – це велике щастя, але не можна бути впевненим, що побачивши мене, вона зможе мене терпіти. І воно не варте того, щоб тебе терпіли. З цьої точки зору не виключена відмова. Якщо таке станеться, то що ж буде з моєю душею, серцем? Це не означає, що я мав би замкнутися в собі, оскільки до цього часу багато хто вже намагався доторкнутися до струн моєї душі, тож я не був настільки скромним для того щоб закритися від всіх. Тож, якби мені прийшлося складати іспит на твердість духу, я не думаю, що мавби стовідсотково його завалити. Проте, якщо поглянути на звичаї весілля то оглядини зовнішності мають бути, а от оглядин душі – немає. Тож коли чуєш, що тільки через ці оглядини зовнішності відбувається сватання, з абсолютною впевненістю можна сказати, що з таким успіхом оглядини робити взагалі не потрібно. Адже жінки не говорять про свої вподобання. Якщо дивитися з цієї точки зору, то з вибору «подобається, неподобається» жінка скаже, що подоається. Адже батьки дівчини виступають продавцями, а з іншої сторони залишається роль купця. Донька приймає на себе роль товару. Навіть якщо це перевести в римські закони, то це те ж саме, що бути рабом, невільником, а такий не може сперечатися і щось вирішувати. В мене ж немає бажання придбати собі гарну іграшку.

Саме таким чином як спробував роз’яснити матері свою точку зору так, щоб вона могла зрозуміти мене. Мати була дуже невдоволена, що я сказав сприводу того, що дух мій не програє, а от зовнішність багато в чому недосконала. «Для матері її дитина – найкраща!» – обурено з нестримним пихтінням говорила вона. Від цього і мені стало не пособі і дуже соромно. Потім, для того щоб чоловік обрав жінку, і жінка обрала чоловіка, не так вже і потрібно сватання з оглядинами мати не хотіла признавати. І з материнського белькотіння можна було вивести той зміст, що зводився до рівноправья між чоловіком і жінкою. Давним давно одна міська дівчина відмовила після оглядин одному нареченому. Одна ж самурайська дочка сподівалася стати нареченою вигаданому ідеалу духу хлопця, проте побачивши обличчя нареченого, сказала, що не може вчинити так і бути з ним. І хоча цей звичай притаманний тільки в Японії, все ж важко сказати чи на добро він чи на зло.

Проте, коли ми послухали батьківську історію, то дізналися що в європейських країнах було й таке, що король нагороджував своїх підданих нареченими з сусідніх країн або інших місцевостей. Тож, як говорив батько, не дивлякись на те, що це відбувалося на заході, все ж так як і в Японії про шлюб домовлялися. Послухавши це, я по можливості відмовився від коментарю західних звичаїв, в той час як матір взявши за приклад цю західну історію постійно до мене приставала, тим самим змушувала мене розгубитися.

Зі своєї сторони я також мав багато чого сказати, але якщо б відважився сперечатися, то це могло б погано скінчитися, тож я покинув цей задум.

Через деякий час після нашої розмови, до нашого дому прийшов знайомий батька лікар Аннака, і запропонував мені до розгляду молоду дівчину з гарного аристократичного роду. Дівчина жила в домі одного місцевого художника у районі Банмачі. І навідатися до неї можна було в будь-який час. Мати і сама взялася мене вмовляти.

Я якось сходив подивитися на неї і вона мені сподобалась. Це було дуже потішно. Я не думав навіть її побачити, цю дівчину, а вийшло, що в мене відбулися такі собі оглядини. Можливо це і не суттєво, але після цього випадку я впевнився, що ще не знаю, яку наречену хотів би собі мати.

Наступна подія сталася три місяці потому, проте все ще було холодно. Я у супроводі пана Аннаки навідався в будинок у Банмачі. Це був темний будинок, як з обвітшалих декорацій театру. Хозяїн провів нас в невелику кімнату розміром у вісім *татамі*, яка нагадувала гостинну кімнату. З однієї сторони мене сів пан Аннака, з іншої була жаровня і ми тихенько спілкувалися, поки господар дому не вийшов до нас. Йому було років п’ятдесят, і він був досить щиро налаштований. Ми говорили про картини. Через деякий час в кімнату ввійшла його дружина у супроводі дівчини.

Подружжя запропонувало вести розмову, припиваючи *саке*, проте я сказав, що не п’ю. Господар запитав, що в такому випадку я хотів би скуштувати і чекав з нетерпінням на мою відповідь. Я сказав, що буду гречану кашу.

До цього моменту дівчина сиділа тихенько ліворуч від матері, поклавши чинно руки собі на коліна. В неї було пухкеньке округле обличчя, а кутики її очей трохи підіймалися угору. Вона не опускала голови, сиділа прямо і геть зовсім не мала зніяковілого вигляду. І вираз обличчя в неї не був соромязливим. А почувши моє замовлення з гречаною кашею, вона посміхнулася.

І я, замовивши цю кашу, сам собі всміхнувся, адже пригадав мандаринки Коджіма. Деякий час ми говорили про гречку. Хозяїн також їв гречку. Він казав, що одного разу захворівши, не міг їсти важкі цільні страви, тож цілий місяць їв гречану кашу. Поївши, я повертався додому. Батьки та дівчина проводжали мене до воріт. Дорогою додому пан Аннака вимушував мене дати визначену відповідь, та я нажаль нічого чіткого не зміг сказати. Це тому що я і сам точно не зрозумів. Я не знайшов цю дівчину надзвичайною красунею. Хоча вона була досить достойною. Переваг вона мала багато. Характер її я не встиг зрозуміти, проте в різних моментах вона не здавалася своєнравною. Вона була слухняною. Тож я міг сказати, що хочу її отримати, та вже ж трохи і не хотів, вагався. Я абсолютно не те що спротивив її, ні.

Якби я мав судити про когось, хто до мене не має відношення, я одразу сказав, що вона мила дівчина. Проте, чомусь мені не хотілося з нею одружуватися. Хоча і дійсно достойна дівчина, та такі дівчата певно є і ще десь. Я весь час думав, чому ж воно мені так не лежить до серця? Так розмірковуючи, я подумав, можливо дівчина, яку я назвав би нареченою не існує. Тоді я подумав, чому люди вагаються, коли мають щось вирішувати? Можливо рушієм для вагомого рішення має бути якесь сексуальне тяготіння, повштовх. Я подумав, що можливо мені саме цього і не вистачає. Пан Аннака, помітивши, що я чимось бентежусь, промовив, що він ще раз зайде до нас пізніше, і ми з ним розійшлися на наступній вулиці.

По поверненню додому мене чекала матір, і одразу почала розпитувати як все пройшло. Я відрізав її потуги до розпиту.

- Та все ж якою була дівчина?
- Ну як сказати. Вона зовнішністю вийшла гарна і статна, кутики очей трохи виходять догори. Я не розуміюся на одязі, та її кімоно в цілому було чорне, а

з внутрішньої сторони воротничок був украшений білою тканиною. На поясі в неї був кинджал, та все ж це їй личило.

Сказаний мною мимоволі опис дівчини, надзвичайно припав матері до душі. І навіть те,що я сказав про ніж, матері здалося багатообіцяючим. Тож потім вона з усердям мені радила обрати цю дівчину. Пан Аннака також рази зо 2, 3 приходив почути рішення. Проте я так і не зміг дати вирішальну відповідь.

Через деякий час ця дівчина стала дружиною одного чиновника тієї установи, де я працював, але меньше ніж через рік померла від хвороби.

Мені виповнилось двадцять один

Нарешті було вирішено стосовно мого відрядження закордон. Правда наказу поки що не було. Мабуть, що все ж таки моя поїздка за кордон припаде на літо, це залежатиме від університету.

Моя мати дуже опікувалась тим, щоб мене оженити.

Коґа вирішив, що мені не заважатиме знайомство із завідуючим серкетаріатом паном Мочідзукі. Він був зятем сенатора. Мене запросили у Шімоя до Дайшіґе, це і справді був найкращий спосіб подружитися. І я пішов. Ми запросили десь чотири ґейші, потеревеніли з ними та й повернулись додому. Коштувало це недорого, приблизно тридцять чотири йєни з кожного. Я ж займався перекладами для адміністрації, де працював Коґа, а тому у мене завжди була копійка. Переклад юридичного документа коштував 3 йєни за сторінку. А тому у мене завжди із собою було йєн 50 у кишені. Завжди, коли Мочідзукі ходив із нами, то добряче напивався. Коґа ж казав:

- Та він просто тебе соромиться. Я ж йому кажу, щоб не соромився.

Після того Коґа почав говорити з хазяйкою закладу, я ж не перебивав його, бо вже дуже мені хотілось подивитись, що буде робити ґейша, це була свого роду Neugierde (цікавість).

Це було, здається, наприкінці січня. Був холодний вечір. І як завжди, ми утрьох, зібравши гарних молодесеньких ґейш, про щось балакали. Тут зайшла хазяйка закладу. Мочідзукі почав незрозумілим голосом бурмотіти:

- Тітонько!
- Що таке? Ой, у тебе обличчя від жиру блищить. Витри його!

Хазяйка дала гарячу серветку офіціанці, щоб та витерла йому обличчя. І тут його обличчя враз стало гарним. А мені хоч три, хоч не три обличчя, все рівно кращим не стане, мабуть, тому хазяйка навіть і не переймалась через це, вона лише покликала мене:

- Канаї, іди-но сюди.

Хазяйка встала, я також вийшов до коридору. Там мене чекала офіціантка, яка провела мене в окрему кімнату. На засипаній попелом жаровні *хібачі* стояв

чайник, у ньому було трохи теплої рідини, що залишилася на дні. Я вилив рідину у горнятко і випив її, коли розсувні двері за мною безшумно відчинилися, і до кімнати увійшла молода *оіран* у супроводі тітоньки *баншін*. *Оіран* виглядала так само, як ті дівчата, яких я бачив на сцені кабукі; у неї була складна зачіска, досить маленьке біле обличчя і довге з червоним візерунком кімоно.

Дівчина сіла переді мною. *Тітонька*, побачивши горнятко у моїх руках, запитала, чи я пив з нього. Коли я відповів, що пив, дві жінки з подивом подивилися одна на одну. Молода *оіран* сліпуче посміхнулася, її зуби засяяли білизною у світлі настільної лампи. *Тітонька* запитала мене, як смакував напій, на що я відповів, що було досить смачно. Жінки знову з подивом поглянули одна на одну, і зуби *оіран* вдруге сяйнули між червоних губ.

Я і донині не знаю, що тоді випив; мабуть, це був, ймовірно, певний вид ліків. Я щиро сподіваюся, що вони не були призначені для зовнішнього застосування.

Тітонька наказала молодій *оіран* готуватися до сну і допомагла їй, знімаючи прикраси з волосся і накидаючи халат їй на плечі. Потім вона повернулася до мене і попросила вийти в сусідню спальню.

Дивно, адже я виспався і не мав жодного бажання лягати в ліжко – про це я одразу і повідомив. Жінки з подивом переглянулись знову, і зуби *оіран* втретє виблиснули у світлі настільної лампи. *Тітонька* підійшла до мене і з дивовижною спритністю зняла з мене всю одежу. Вона повела мене в спальню в дуже м'якій формі, заспокоюючи, і це зовсім збило мене з пантелику, я зовсім не чинив їй жодного опору. Вона вклала мене в ліжко також дуже м'яко, як малу дитину, не даючи можливості сперечатися.

Важко мені це описувати. Ну, коротше кажучи, я думав, що не знімаючи кімоно можуть лише дивитися за хворим, а вийшло, що не тільки....

Обіцяю, що далі буду писати зрозуміліше, нічого не перекручуючи. Проте такий досвід у мене був вперше і востаннє.

Я зізнаюся. *Тітонька* насправді була дуже розумною. Однак, чинити їй опір було абсолютно неможливо. Те, що паралізувало мене і змусило втратити чоловічу силу однозначно було моїм сексуальним бажанням. Так ось воно яке, те, що

називається задоволенням своїх сексуальних бажань. Досягнення своєї любові просто означає те, щоб дістатися до цієї речі. Як смішно.

Коли я приїхав додому, двері були зачинені; всі спали в мертвій тиші ночі. Мати вийшла відразу, почувши стукіт у двері. Вона була явно спантеличена і зацікавлена моїм пізнім поверненням, але нічого не сказала.

Я ніколи не забуду, яким було її обличчя тієї ночі. Вичавивши з себе: «На добраніч!», я ліг спати. Коли я глянув на годинник, було вже 3:30 ранку.

Через декілька днів, моє занепокоєння заховалось у недрях свідомості. На щастя, нічого такого не трапилось.

Як потеплішало, я разом з Коґа пішов подивитися гумористичні вистави. Поруч з нами був товстий дядько років п’ятидесяти, якого супроводжувала *оіран*. І ми разом з Коґа мимоволі дивились на них.

Наказ на моє відрядження прийшов сьомого червня того ж року. Я мав їхати до Німеччини на стажування. Ось мені і знадобляться знання, отримані в Ікідзака. Двадцять четвертого серпня в Йокоґама я сів на човен і вирушив у подорож неодружений.

Того вечора пан Канаї дописав до цього місця. Всі в домі тихо спали. За вікном йшов літній дощ. Було чути, як він крапав по водосточній трубі. На вулиці Нішікатамачі нікого не було, тому не чути було ані звуку парасолів, ані того, як хтось би чвакав по вулиці.

Пан Канаї задумався, склавши руки.

Згадав те, про що раніше писав. Згадав маленьку берлінську кав'ярню, яка розташована трохи на захід від вулиці Unter den Linden. Ця кав'ярня називається Café Krebs. Це місце, де збирались студенти з Японії, вони називали це місце Канія. Там була дуже гарна німкеня, яка ніколи не погоджувалась ідти з японцем, аж раптом сказала, що хоче піти з паном Канаї. Проте я не погодився. Вона так розлютилась, що розбила стакан mélange.

Також згадую своє помешкання у Karlstrasse. Племінниця хазяйки завжди увечері приходила до мене у тоненькому халатику, сідала поклавши на мене ноги і розмовляла зі мною хвилин по тридцять. «На мене внизу чекає тітка. Вона дозволила мені до тебе прийти, якщо лише поговорити. Можна, так? Ти не проти?», – говорила дівчина, а я відчував скрізь ковдру тепло її тіла. Тоді я згідно німецькому законодавству про зйом квартир заплатив за три місяці і втік. Також згадую я дім у Лейпцигу з червоними ліхтарями. Там була жінка з кучерявим світлим волоссям, яка прикрашала його золотим блиском, була одягнена у щось червоне, що ледве прикривало плечі та стегна. Вона почала залицятись до пана Канаї, він же закричав: «У мене захворювання легенів, а тому, хто до мене наблизиться – то і на нього перейде». Згадую також готель у Відні. Як розлютився чиновник, коли його зачепила за руку офіціантка. Згадую також кафе у München. Це місце, куди приходять багато японців. Там є жінка, яка завжди приходила з красивим бандитом. Всі японці завджи хвалили ту жінку. Одного вечора, якраз, коли у кафе були ті двоє, пан Канаї вийшов у туалет. Аж раптом він відчув, що хтось обійняв його за шию, відчув тонкі руки. Потім губи Канаї відчули гарячий поцілунок. У нього в руках опинилась візитівка. Коли пан Канаї придивився, то це опинилась саме та жінка. На візитці було написано: «11 годин 30 хвилин». Він вирішив піти на Rendez-Vous, продовжуючи свої пригоди. Хоча треба сказати, що

пан Канаї ніколи не проявляв своїх бажань першим. Проте інколи вступав у такі-собі стосунки з жінками, оскільки мав Neugierde (цікавість) та бажання не програти.

Я почав писати для того, щоб описати своє життя до весілля. Я повернувася з Європи восени, коли мені виповнилось 25 років. Одразу після цього моя перша дружина народила сина і померла. А коли мені виповнилось 32, то я одружився з нинішньою своєю дружиною, якій було 27 тоді. От я і вирішив написати про те, що було до 25 років.

Коли він відклав перо на мить, щоб подумати, раптом помітив, що текст переповнений непотрібними уточненнями, випадковими повторами, і виглядає досить безглуздо <...> Доктор Канаї не хотів написати будь-що, що не мало б художньої цінності <...> Не існує пристрасті сексуального бажання без любові, і не може існувати об’єкта, до якого людина не відчуває пристрасті у автобіографічному оповіданні. Навіть доктор Канаї не міг не визнати цього. Він рішуче вирішив відмовитися від своєї сповіді...

Він розмірковував далі:

Чомусь всі вважають мене непристрасним. Проте я вважаю, що це не через те, що я став старшим. Ще з малих літ я дуже добре знав себе, а саме тому пристрасть зникла. І одного дня, я мав dub (посвята), чого, в принципі можна було і не робити. Не треба було того робити. Краще б я не мав dub до весілля. Якщо ще трохи подумати, то все ж таки якщо мати dub до весілля, то краще взагалі не одружуватись. Мабуть, я все ж таки дуже холодна людина.

Припутимо, що заняття dub – це і не зовсім потрібна тобі річ. Проте те, що у мене не має пристрасті – це лише здається. Адже хоча полюса Землі можуть бути вкритими вічними льодами, розбурхане полум'я, яке вирує всередині призводить до виверження вулканів.

Michelangelo колись посварився з другом, той розбив йому носа, і після того він ніколи не закохувався, проте, коли йому виповнилось 60, він познайомився з Vittoria Colonna і закохався у неї. Я не безсилий. Я не Impotent. Всі люди випускають свого тигра пристрасті на волю, стрімко мчать на його спині, а потім

помиляються і летять в ущелину. Я ж приручаю свого тигра. У країні Ракан є така людина Бацудара. Він спить поруч з прирученим тигром, якого бояться діти. Bhadra це дуже розумна людина. А його тигр є символом статевого потягу. Хоч він і контролює тигра, він все рівно страшний і має велику силу.

Пан Канаї подумавши про це, спробував ще раз перечитати, те що написав. Коли ж він дочитав до кінця, вже настав світанок, дощ закінчився. Але його звук ще залишився, він лунав ніби симфонія, краплі інколи падали крізь водопровідну трубу та бились об каміння.

Після того, як ще раз перечитав своє творіння, я подумав, що все ж таки можна, показати його світові. Та все ж таки важко це буде зробити, оскільки я вхожу до вченого світу, який керується принципом Prudery. А чи я зможу дати це почитати своїй дитині? Ну в принципі, чому б і ні. Проте, чи зможу я зрозуміти, що буде відчувати моя дитина, читаючи мою сповідь? А що, якщо дитина стане схожа на тата? Чи погано це чи добре? І цього я теж не знаю. Як у віршах Dehmel написано: «Не підкорюйся йому, не підкорюйся йому», - оце я точно не хочу, щоб моя дитина читала.

Пан Канаї взяв пензлик і написав латинськими літерами:

VITA SEXUALIS

А потім поставив рукопис на полицю.