

“ТАЄМНЕ БИТТЯ СЕРЦЯ... В ЛАБІРИНТАХ ЧУЖОЇ ДУМКИ”

По одному віршу ста поетів: Збірка японської класичної поезії VII-XIII ст. / Передмова, переклад з японської і коментарі І.Бондаренка. – К.: Грані Т, 2008. – 232 с.

Знайомство з перекладеною з японської Іваном Бондаренком антологією “По одному віршу ста поетів” (1235 р.), укладеною Фудзіварою Тейка, породжує не лише “дивовижну атмосферу тягlosti дива”, про що пише перекладач. Це благодатний матеріал для розмислів про неперобутність слова, миті краси, відображені в п’ятирядкових танка, “властивість зору” японців, коли, за словами Р.Тагора, “правду бачать у красі, а красу у правді”. Урешті, це ще й можливість поміркувати про “категорію наміру” І.Бондаренка, “експліцитне конвертування” (Е. Саїд) [5, 452] особистих почуттів до Сходу у правдиві твердження, готовність автора жертвувати/поступатися “стилем своєї індивідуальності” заради реальних/правдивих результатів.

Прикметно, що у своїх намірах ознайомити українського читача з японською літературою (згадаймо два об’ємні томи, видані 2004, 2006 рр.) [1] І.Бондаренко далекий від того, аби “видобувати корисні діаманти” з історії японського письменства, як, скажімо, С. де Сассі чи Ренан. Не вдовольняє його й місія посередника між Сходом/Японією й Україною, яка зумовлює відбір “найхарактернішого” за М.Дашкевичем, коли “об’єктивна структура (визначення Сходу) і суб’єктивна реструктура (репрезентація) Сходу орієнталістом стають взаємозамінними” [5, 172]. На відміну від інших українських орієнталістів, І.Бондаренко, як переконує розлоге, ним же підготовлене переднє слово до антології, практиковане й у попередніх українських перекладах, прагне показати Схід як розмаїття культур, в якому японська посідає своє почесне місце. Цією метою породжені й ґрунтовні коментарі, в яких на неї працює не лише літературознавство, перекладознавство, а й етнологія, філософія, психологія, біологія. Це не просто “додаткова аргументація”

перекладацької практики/вибору, бажання зробити доступним для читача “значний діапазон незвичайного досвіду” японців, а й добре продуманий фахівцем метод подачі, наближення “чужого”/маловідомого матеріалу, якому підпорядковані всі інші чинники.

Очевидне й те, що, працюючи над перекладом, І.Бондаренко ставив перед собою кілька завдань, простежити які можна не крізь призму зіставлення оригіналу й перекладу (японською мовою я не володію), а виходячи зі свого знання й зацікавлення Сходом.

Отже, перше, що впадає в око, – показати місце антології в історії японської культури. Це й роль збірки в японській літературі, і її значення в житті різних верств японського суспільства – від найнижчих до імператорів і правителів. Інтригують розповіді про використання текстів антології у грі в поетичні карти в новорічну ніч, тобто пісні-карти; художнє оформлення ступок-ширм та оздоблення їх відповідними текстами і, навпаки, – тексти як джерела художніх полотен – батиків.

Друге – це прагнення фахівця-японіста довести не випадковість звернення саме до цієї антології і у зв’язку з цим спробу передати її засобами української мови. Здійсненню задуму підпорядковані розмисли І.Бондаренка про постать самого Фудзівари Тейка (Фудзівари-но Садаїє), відомого, окрім іншого, і як укладача поетичної антології “Сінкокін-вака-сю”, що з’явилася за три десятиріччя до появи перекладеної І.Бондаренком “Хяку-нін-іс-сю”. Задумом породжені й міркування І.Бондаренка про художній досвід китайців та корейців у розвитку подібних видів мистецтва, коли писані тексти ілюструються/поглиблюються художніми замальовками, зокрема й графікою. Не менше – спроба визначити чинники, що зумовили посилені інтерес

західноєвропейського читача до антології. Вхідження її в європейський світ – від середини XIX ст. і до наших днів – показує (спробуємо не погодитися із Е.Саїдом), що Схід був-таки (і є!) “вільним полем для думки та дії”. Сама історія відтворення збірки європейськими мовами – англійською, французькою, німецькою, польською, російською, – яку осмислює І.Бондаренко, акцентуючи увагу на знахідках і втратах Ф.Діккінса, В.Портера, Л.Росні, Ю.Готьє, Ж.Бонно чи, скажімо, П.Еммана або Р.Квятковського, переконує в цьому.

Третє – це глибокі роздуми філолога-синолога, він же і, як знаємо, мовознавець-русист, над жанровим багатством японської поезії, зокрема танкою. Про танку й ренгу в японській поезії VIII-XV ст. І.Бондаренко писав і у видрукуваній 2004 року книжці японської класичної поезії, куди ввійшли танка (вака) з антологій “Кодзікі”, “Ніхон-сьокі”, “Мансіо-сю”, “Кокін-сю”, “Сінкокін-сю” та ренга зі “Ста віршів трьох поетів з Мінасе” і “Ста віршів трьох поетів з гори Юяма”. Устами Кі-но Цураюкі він так передає сутність японської поезії: “Пісні Ямато! Насінням, з якого проростають тисячі й тисячі цих пісень-листочків, є людське серце. Люди, що живуть на цьому світі, неначе густим заростями, оплетені безліччю справ і турбот. І те, що в них на серці, те, що вони бачать і чують, висловлюють вони у своїх піснях. Соловей, який співає серед квітів, жаба, що живе у воді, – коли ми чуємо їхні голоси, то розуміємо: немає жодної живої істоти, яка б не співала власної пісні...” [1, 165].

Зберігаючи давні традиції обрядових хороводів (перегуків жіночих і чоловічих хорів), упродовж віків танка змінювалася, аж доки не набула стабільної форми з чітко визначеною кількістю рядків, складів, цезурою, що, безперечно, складає певні труднощі при перекладі. Якщо взяти до уваги ще й інші художні прийоми, що ввійшли до японського літературного канону, можна уявити, як непросто було, навіть спираючись на досвід попередніх перекладачів, виробити свою концепцію. До того ж повз увагу І.Бондаренка не пройшли безслідно ні “уроки” англійських

перекладачів японської поезії, зокрема “По одному віршу...”, ні французьких і російських. З кількох відомих способів відображення оригіналу, головних художньо-естетичних принципів японської поезії найприйнятнішими для нього виявилися сповідувані Ю.Готьє та Ж.Бонно, до здобутків яких автор зараховує запропоновану “оптимальну строфічну форму”, здатну відтворити жанр танка. Ця строфічна форма, акцентує І.Бондаренко, як і танка для японців, виявилася органічною і у процесі творення оригінальної, французької, поезії: “Ю.Готьє, – констатує автор, – не лише розширила коло традиційних строфічних форм та жанрів французької поезії, але й на практиці демонструвала, що жанр танка може з успіхом використовуватися... для написання власних віршів” [9].

Інший урок, який виносить український перекладач з історії та практики перекладу з японської, поданий синологом Ж.Бонно, вимоги до відображення оригіналу в якого посилювалися установкою на те, що японський вірш – “це дещо більше, аніж сукупність слів, із яких він складається”; “глибинне значення японської поезії не завжди співвідноситься із значенням слів, з яких вона складається” [9, 10]. Ідеться і про прийом *каке-котоба* (гра на омонімах), який допускає різні смислові значення, появу своєрідних образів тощо. Невипадково ще в розвідці про поетичну антологію “Кокін-вака-сю” І.Бондаренко зазначав, що вона “містить... цілий ряд віршів-шарад, у яких поети, використовуючи... стилістичний прийом *каке-котоба*, обігравали назви різних предметів” [6]. З погляду сказаного І.Бондаренка не вдовольнив ні вибір українського перекладача з японської О.Масикевича [8], в основу якого був покладений “принцип копіювання строфічних японських форм”, зокрема хайку, ні його попередника О.Кремента [12]. Ближчим у виборі був І.Шанковський, який 1966 року видав у Мюнхені перший український переклад антології “Сто поетів – сто пісень” [11], назвавши свою працю “сонячним зайчиком на майже темному екрані українсько-японських літературних зв’язків” [6, 671]. І.Шанковський, як видно,

імпував І.Бондаренкові усвідомленням “багатющого змісту мініатюрної поезії”, відтворити який, зізнавався автор, “попросту неможливо”. Бондаренкові міркування над відтворенням крилатих слів, “слів-подушок”, “слів-стрижнів” не раз повертають до спостережень І.Шанковського. Попри те, що працював за допомогою підрядників, виконаних і озвучених друзями-японцями, І.Шанковський, як сам зізнався, аби виробити “власні переконання”, змушений був неодноразово звертатися до практики європейських перекладачів, істориків літератури, театрознавців. “[...] Сама мова японських поетів, — писав він, — має розвинені властивості для гри словами, утворення подвійного значення окремих слів, каламбурів тощо. Тим то допуститися неточності в перекладі дуже легко” [16, 667]. І.Бондаренко неодноразово у своєму виборі, як-от пошуках ритму й “мелодійного малюнка” вірша-танка, також звертається до практики акторів театру Но, Кабукі, Бунраку, досвіду поетичних змагань “Ута-гарута”, японської міфології, лінгвістики, особливостей філософствування на Сході, що допомагає йому бути переконливішим в істинності вибору при перекладі. Наприклад, при відтворенні “відхилень від кришталєво урівноваженої симетрії” (В.Маркова), “нестійкої і дуже рухливої рівноваги” частин танка, особливостей розуміння прекрасного тощо. Як і Шанковський, І.Бондаренко у власних пошуках працює в межах “нормалізуючої теорії”, якою обґрунтовує будь-які перекладацькі дії задля досягності відповідності оригіналові. Суть його концепції еквівалентності чи не найточніше передають спостереження Я.Рецкера, проведені, щоправда, на іншому матеріалі: “Хоч для правильного відображення думок, почуттів, сприйняття, що містяться в оригіналі, перекладач змушений звертатися до логіки, психології, літературознавства, все ж єдина опора його роботи — текст, і основа лінгвістичного підходу до нього — функціональні відповідники” [10]. Переклад із оригіналу, як я собі уявляю, читаючи І.Бондаренка, це і відтворення акцентованого японістами-літературознавцями органічного синтезу

почутого, доповненого власною уявою й чуттям, тексту й підтексту, підказуваного японською поетичною традицією [4]. Про це свідчать чудові переклади пейзажної лірики “Хяку-нін-іс-сю”. Рівень відтворення оригіналу тут, як на мене, забезпечений не лише знанням мови оригіналу, перекладацькою практикою, а й урахуванням особливостей японського менталітету, відображеного у слові. “[...] Японській пейзажній ліриці, — зауважує перекладач, — притаманна глибоко національна специфіка, обумовлена особливим ставленням японців до оточуючого їх світу природи, що має насамперед релігійне (синтоїстське) підґрунтя” [9, 17]. Інший синолог, перекладач хайку Басьо Г.Турков уточнює: “ми зустрічаємося просто з іншою, порівняно з європейською, точкою зору: цінна в цьому світі також і людина, але не в першу чергу людина” [7]. Уміння передати мить, швидкоплинне, мінливе внутрішнє почуття, що є “об’єднуючим естетичним принципом” твору, конче важливе. Суть цього принципу — моно-но-аваре, — міркує І.Бондаренко, в органічному зв’язку японської поезії з буддизмом, “у визнанні наявності у будь-яких речах... особливої, неповторної чарівності, яка породжувала в серці незрозумілий смуток. Це визначення перегукувалося із синтоїстським віруванням про присутність у всіх речах душі, тобто з традицією одухотворення предметів, сил і явищ природи” [2]. Чарівність здатна народжувати й щоразу нові почуття/відчуття. Так само, як і першотвір/прототекст, відображений перекладачем, залишає той простір, у якому разом із автором/перекладачем “працює” читач, домислюючи, дописуючи, домальовуючи, зберігаючи при цьому “дивовижну прозорість” пейзажної лірики. Прикладом такого відтворення оригіналу стали, як мені видається, українські переклади китайського поета танської доби Ван Вея та японського Мацуо Басьо, виконані Г.Турковим [3]. Тому інтуїтивне пізнання, уміння розчинитися в дійсності і в тексті (не випадково Т.Григор’єва пише про “безособистісний” характер японських

хайку і танка), аби вловити й відтворити мить найвищого духовного піднесення, “колір”, атмосферу першоджерела, – неодмінна складова успіху перекладача. І.Бондаренко досяг його. Сто віршів ста японських поетів, відібрані Фудзіварою Тейка до антології “Хяку-нін-іс-сю”, – це справжнє надбання українських читачів. Вони відтворюють розмаїту картину японської філософської лірики, осмислену поетичним генієм Фудзівари. Це, звичайно, виявилось і у принципах відбору авторів і текстів до антології, і в можливостях показати еволюцію японського слова.

Ілюстрації, якими І.Бондаренко супроводжує видання антології, акцентують, вияскравлюють художньо-естетичні принципи японської поезії, теоретично обгрунтовані стилем “йомен” (чарівної краси) та “усін” (існування душі). Як-от в укладеній Фудзіварою Тейка “Сінкокін-вака-сю”:

Ті сльози,
Що сьогодні на світанні
З очей моїх котились на рукав,
Услід за дзвонами
До неба піднялися!

[6, 665]

Або “Хяку-нін-іс-сю”:
В Сосновій бухті,
Зранку і до ночі
Палають водорості,
Як моя душа,
Чекаючи на ту, що йти не хоче.

[9, 216]

Для перекладача це ще й нагода відкрити широкій аудиторії ім'я відомого японського художника першої половини ХІХ ст. Кацусіки Хокусая, назагал більше знаного як автора зображень численних видів гори Фудзі, подорожей до водоспадів чи відомих мостів. Виконані Хокусаєм гравюри та ескізи, його художній стиль доповнюють відібрані Фудзіварою до антології поезії, витворюючи “божественне диво”, про яке мріяв Майстер.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антологія японської класичної поезії*. Танка. Ренга (VIII – XV ст.) / Пер І.Бондаренка. – К., 2004.
2. *Бондаренко І.* Буддизм і японська поезія // *Східний світ*. – 2008. – № 2. – С. 118.
3. *Ван Вей.* Поезії / Пер. / Г.Туркова. – К., 1987;
4. *Мацуо Басьо.* Поезії / Пер. Г.Туркова. – К., 1991.
5. *Глушкіна А.* Поезія заката древности и ранней зари средневековья // *Миръесю*. – М., 1967.
6. *Сайд Е. В.* Орієнталізм. – К., 2001. – С. 452.
7. *Зарубіжна література.* Матеріали до вивчення літератур Сходу: Тексти. Літ.-наук. статті. – К., 2006. – С. 651.
8. *Мацуо Басьо.* Поезії / Пер. Г.Туркова. – К., 1991. – С. 23.
9. *Місяць над Фудзі.* 100 японських хокку / Пер. О.Масикевича. – К., 1971.
10. *По одному віршу ста поетів:* Збірка японської класичної поезії VII – XIII ст. / Пер. І.Бондаренка. – К., 2008. – С. 9.
11. *Рецкер Я.* Теория перевода и переводческая практика. – М., 1974. – С. 9.
12. *Сто поетів – сто пісень* / Пер. / І.Шанковського. – Мюнхен 1966; див. також його переклади з японської давньої поезії у зб.: *Шанковський І.* Дисонанси. – Філадельфія, 1960 та ін.
13. *Японська лірика феодальної доби* / Пер. О.Кремєни. – Харків, 1931.

Людмила Грицик

ЖІНОЧІ РОЛІ В ТЕАТРІ ЖИТТЯ

Таран Людмила. Жіноча роль: Монографія. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2007. – 128 с.

Публікація монографії Л.Таран у видавництві “Основи”, біля джерел якого стояла Соломія Павличко, на наш погляд, цілком закономірна: авторка наукової праці продовжує справу, розпочату видатною дослідницею зарубіжної та української

літератури, заповнюючи вітчизняний інтелектуальний простір, який С. Павличко наполегливо й послідовно розбудовувала в 90-х роках ХХ століття. Книга Л.Таран, центрована довкола гендерного дискурсу сучасної жіночої прози, безумовно, потрібне