

ЄВРОПА – ЯПОНІЯ: ДО ПИТАННЯ МІЖКУЛЬТУРНИХ І ЛІТЕРАТУРНИХ ВПЛИВІВ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

ЗМІНИ у соціокультурному житті Японії кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. цілковито накладаються на запропонований Ю. Лотманом механізм міжкультурної комунікації [Лотман 1999, 193–205], згідно з яким Японія другої половини ХІХ ст. належить до “приймаючої, периферійної сторони”, а Захід, разом із Північною Америкою, – до “ядерної структури”. Цей “діалог” між західною і традиційною японською культурами, в якому Японія з циклічною періодичністю посідає позицію то “центру”, то “периферії”, триває й досі, проявляючись то у хвилях культурної “вестернізації”, то в “поверненні до національних цінностей”, то у “відкритті Японією самої себе”.

Під час усталення модерного дискурсу в японській літературі на межі ХІХ–ХХ століть різні мистецькі та етико-філософські напрями та стилі перехрещувалися і взаємодіяли; періоди розквіту однієї літературної течії не збігалися із занепадом іншої, принцип чіткої спадкоємності та послідовності порушувався як закономірними, так і непередбаченими, випадковими чинниками “внутрішнього” (наприклад, ідеологічний розкол усередині школи чи напрямку) або “зовнішнього” (історико-політичні, громадські події) походження. Тому запропонована Ю. Лотманом схема процесу сприйняття чужої культури (текстів), за словами самого вченого, “не є чимось діючим за визначенням і елементарно обчисленим шляхом” [Лотман 1999, 204] і може набувати певних модифікацій, залежно від аспектів і кутів зору дослідження. Застосування цієї схеми до японської літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. також не може вичерпно пояснити всі особливості та нюанси розвитку японської національної літератури зовнішніми впливами, але її універсальність надає можливість системно розглянути основні етапи розвитку японської культури та літератури доби *кіндай*¹.

Після майже трьохсотлітньої ізоляції “відкриття” Японії (*кайкоку*) в 1854 р. спри-

чинило справжній переворот у японському суспільстві другої половини ХІХ ст., завдяки якому намітилися нові перспективи для подальшої еволюції та можливості переходу національної літератури на принципово новий рівень розвитку і активного приєднання до світового літературного процесу. Цим подіям передували процеси в японському суспільстві епохи Едо (1603–1867), які створили сприятливі умови для “ситуації взаємного тяжіння до контакту” [Лотман 1999, 200] а отже, швидкого засвоєння японцями здобутків західноєвропейської цивілізації другої половини ХІХ ст.

Переломною віхою стали історичні події доби *кіндай* – відбулися реформи доби Мейдзі (1868–1912) *мейдзі ісін*, які пожвавили економічне та політичне життя японців. Культура і література увібрали в себе і найвиразніше віддзеркалили дух, настрої і саму сутність соціальних реформ, властивих всім сферам життя тогочасного японського суспільства. В. Молодяков вважає, що термін *ісін*, яким традиційно називають реформи Мейдзі, не є еквівалентом вживаних його попередниками понять “революція”, “реставрація” чи “оновлення через повернення”, та пропонує назву “консервативна революція”, специфічність якої відбилася не лише в соціально-політичному житті країни, а й у культурі, зокрема в мистецтві та літературі: “Тільки консервативна революція з її незмінним спіранням на традицію й водночас прагненням радикально, а не косметично, реформувати державу і суспільство, щоб привести їх до належної гармонії з матеріальними і духовними факторами, може досягнути “золотої середини” між тотальним збереженням і тотальним руйнуванням” [Молодяков 1996, 28].

Свідоме формування політики та напряму розвитку нового суспільства відбувалося під керівництвом правлячої еліти як взаємодія двох сил – консервативної та реформаторської. Діяльність

традиціоналістів і новаторів відбувалася в умовах постійного протистояння і породжувала напругу між власним (японським) і запозиченим (європейським). Проте виважена політика реформаторів дозволила з мінімальними “витратами” зберегти національні традиції та прищепити на їхньому ґрунті закордонні нововведення. У цьому сенсі найбільший інтерес становить процес “поєднання” (іноді гармонійний і цілісний, а іноді – поверховий і фрагментарний) двох літератур із різними поетичними системами і світоглядними установками.

За Ю. Лотманом, на початковому етапі “тексти, що надходять ззовні, зберігають вигляд “чужих”. У “культурі, яка приймає” вони посідають найвище ціннісне місце в ієрархії” [Лотман 1999, 199]. В Японії початковий етап цього процесу відбувався за умов повної ідеалізації Заходу² та, врешті-решт, перетворився на хаотично-нерозбірливе запозичення здобутків матеріальної та духовної європейської культури.

З кінця 60-х – 80-х рр. XIX ст. у всіх сферах життя японців – політичній системі, економіці, промисловості, освіті, мистецтві (архітектурі, живописі, музиці, театрі), філософії, релігії, мові, літературі і т.п. – на різних рівнях (державному, суспільному, родинному) проводилася радикальна реорганізація на західний кшталт. Європа стала єдиним зразком наслідування, в той час як традиційне, японське в прогресивних колах інтелігенції вважалося застарілим і архаїчним. Це стосувалося практично всього – починаючи від зачісок, одягу та манер і закінчуючи новітніми ідеями державотворення і формування нових схем суспільного устрою, світоглядно-філософськими концепціями і останніми тенденціями в мистецтві.

У перші десятиріччя доби *кіндай* в Японії з’являється велика кількість перекладів західноєвропейської наукової, соціально-політичної та художньої літератури. Відсутність чіткої системи і спрямованості перекладацької діяльності призвела до появи як необхідних і актуальних творів, так і суто випадкових речей. З художньої літератури перекладалося майже все, що потрапляло до рук перекладачів, незалежно від художньої цінності творів та майстерності їхніх авторів.

Отже, саме у цей період, якщо посилається на теорію Ю. Лотмана, стихійно “збільшуються переклади, переробки і адаптації. Водночас імпортовані разом із текстами коди вбудовуються в метакультурну сферу” [Лотман 1999, 199]. Під час перекладів (переважно не з мови оригіналу, а західноєвропейських мов – англійської, французької та німецької) поставали проблеми, пов’язані насамперед із відсутністю в тогочасній японській мові необхідних мовних еквівалентів. Перекладачі намагалися знайти відповідники (втім, не завжди вдалі) у рідній мові чи просто утворювали нові слова, комбінуючи їх з ієрогліфів, що за століття використання стали невід’ємною частиною національної мовної традиції та культури. Знайомство із соціально-політичною думкою Заходу сприяло появі таких нових слів, як “свобода”, “суспільство”, “особистість”, а також нових понять і термінології в галузі промисловості, природничих наук, філософії, мистецтва, літературознавчих розвідок і т.п.

Перші японські перекладачі до певної міри свідомо “перекодували” інформаційні пласти європейської культури у властиві національній культурі форми. Відмінність соціально-політичних теорій і релігійно-філософських доктрин Заходу від традиційно японських позначалася насамперед на перекладах праць з філософії, релігії та етики. Наприклад, у коментарі до перекладу “Вільгельма Телля” (1887), що був запропонований читачеві як популярний на ті часи в Японії політичний роман, зазначається: “Хоч я і не змінив загально-го змісту твору, але багато окремих місць і висловів замінив іншими” [цит. за: Конрад 1974, 441]. Водночас “вимушені” викривлення змісту перекладених художніх текстів були зумовлені не стільки рівнем знання іноземних мов, скільки особливостями традиційної поетики, системи прозових і поетичних жанрів, канонів класичної літературної мови і стилів, засобів художньої виразності тощо. Використання традиційних поетичних прийомів було необхідною умовою та вимогою для адекватного сприйняття і розуміння японцями західної літератури та культури загалом. Наприклад, Олександр Пушкін як поет дістав визнання в Японії лише в 1930-х роках – через складність поетичного перекладу

тексту мовою іншої образної системи. Те ж саме сталося з першими перекладами Шекспіра, що з'являлися у 80-х роках XIX ст. у прозовій формі. При перекладі виразу Тургенєва “листя шепотіло” один з перекладачів розгубився, оскільки для японської традиційної поетики не є властивими прийоми уособлення, однак саме він познайомив японців із “настроями природи”: “Ніколи раніше японські поети не використовували алегорії на кшталт вітер сердивсь, а хвилі ремствували...” [цит. за: Григорьева 2005, 285].

Часто перекладачі вдавалися до певних “обробок” оригіналів за власним смаком. Одним із таких прикладів може бути 23 глава роману “Війна і мир” Л. Толстого (перший том англomовного видання 80-х рр.), запропонована японському читачеві під назвою “Квіти, що плачуть, і скорботні верби. Останній прах кривавих битв у Північній Європі”. У передмові перекладач Морі Тай написав: “Враховуючи те, що в оригіналі місцями занадто довго й розтягнуто, я там, де необхідно, скорочував” [цит. за: Конрад 1974, 441]. “Капітанська дочка” О. Пушкіна вперше з'явилася 1883 року в перекладі Такасу Дзіске під назвою “Серце квітки та думки метелика. Дивні новини з Росії”. Другий переклад твору був цілком “англізований”: Гриньов став Смітом, а Маша – Мері (на думку Янагіда Ідзумі, “подібне “англізування” імен головних героїв було справою рук цензора, який тверезо враховував “співвідношення сил” англійської та російської літератур в Японії на початку 80-х років і вніс у текст відповідні правки “на користь Англії” [Рехо 1987, 18]). Подібна перекладацька практика в той період була дуже поширеною.

Водночас курс на європейську цивілізацію, на думку лідерів просвітницького руху, передбачав також не лише поверхове знайомство з європейською культурою, літературою та іноземними мовами, а й докорінне реформування літературної мови та створення нового мовного простору. Починаючи з перших років державотворення, китайська мова єдиновладно панувала в японському суспільстві: вона використовувалася при укладанні всіх офіційних документів, була єдиною мовою для ділового та приватного листуван-

ня між чоловіками, поряд із національною японською літературою існувала давня традиція китайськомовної прози та поезії, літературна китайська мова стала основою стилю *канбун*, яким записувалися художні твори, що належать до так званої високої літератури. Отже, реформи в галузі мови було спрямовано насамперед на те, аби позбутися “шаблонно-заяложеної китайської, яка... вже виснажилася через свою нікчемність” [Wakui Takashi 1994, 3].

Стаття Модзуме Такамі (1847–1928) “Єдність мови і стилю” (“Тенбун ітті”, 1886), в якій автор закликав літераторів відмовитися від старої форми офіційної мови *канбун*, стала початком “руху за єдність мови і стилю” (*тенбун ітті ундо*). Модзуме закликав до використання у художніх творах “суміші” тогочасної розмовної мови *кого*, мови *канбун* і класичної літературної мови *бунго*. Особливе поширення цих ідей почалося після виходу у світ статті письменника-реформатора Ямада Бімьо (1868–1910) “Про єдність мови і письма” (“Тенбун ітті рон”, 1888), в якій чітко визначалася мета руху – створення простору для єдиної загальної писемної мови. За формування нового мовного простору виступив і громадський діяч Фукудзава Юкіті (1835–1901), який писав: “Я свавільно взяв і змішав розмовну мову з канбуном, бажаючи створити суміш вишуканого (*га*) і низького (*дзоку*). Таким чином я покінчив з опоганенням цвинтаря світу канбун, але це все я зробив заради поширення нових ідей цивілізації між пересічними людьми” [цит. за: Wakui Takashi 1994, 3].

Поступово “рух за єдність мови і стилю” набирив обертів, утверджуючись у літературному світі *бундан* у різних напрямках та формуючи не лише новий мовний простір, а й до певної міри світогляд і свідомість тогочасних японців, а одним із його завдань було наближення Японії до Заходу, подолання відстані у розвитку між японською та європейською думкою і мистецтвом, зокрема літературою. Поступово “чужа мова (і в значенні “природна мова”, і в широкому семіотичному значенні) стає знаком приналежності до “культури”, еліти, вищого гатунку” [Лотман 1999, 199].

Справжні зразки нової літературної мови подали критик Цубоуті Сьойо (1859–1935) в романі “Звички студентів

нашого часу” (“Тосей сьосей катагі”, 1885) та перекладач і перший японський теоретик реалізму Фтабатеї Сімей (1864–1909) у романі “Пливуча хмара” (“Укігумо”, 1887–1889). Відчуті важливість проведення мовних реформ Сімей допомогли знання європейських мов і перекладацька робота (і досі його переклади з російської літератури, зокрема творів Тургенева, вважаються одними з найкращих). Крім того, найважливішу роль у процесі становлення нової літературної мови відіграв той факт, що більшість письменників-реформаторів доби Мейдзі були багатомовними, а деякі частини “Пливучої хмари” Сімей писав спочатку російською, а потім перекладав японською мовою.

Роман “Пливуча хмара” Сімей став не лише першим художнім твором, де на практиці було застосовано принцип “єдності мови і стилю”. В останніх частинах роману письменник вперше в історії японської літератури навів приклад принципово нового типу нарації. “Найбільш поширена форма наративу в прозових текстах після заснування стилю *тенбун ітті* складалася з двох компонентів: перший – це переказані наратором описові та оповідальні уривки, в яких дієслова зазвичай закінчувалися на форму *-та*; другий – цитування мови персонажів” [Wakui Takashi 1994, 4], але в даній статті інтерес становить лише друга складова ознака нового стилю.

Література середньовіччя *гесаку* та її жанри *коккейбон* (досл. “забавні книжки”), *сяребон* (досл. “книжки про модні звичаї”) та *ніндзьобон* (досл. “повісті про почуття”) за типом нарації є набагато ближчими до драми, аніж до третьоособової романної оповіді: текст чітко розподіляється на авторські передмови та післямови до кожної окремої глави, а також прямі звернення письменника до читача; наведені у вигляді монологічних висловлювань слова героїв супроводжуються авторськими коментарями і відступами, в яких детально описуються зовнішність і дії персонажів, змальовуються настрої і атмосфера кожної сцени. Проте, як свідчить І. Мельникова, “описувати життя сучасників у прозі було доволі складно, оскільки було прийнято використовувати класичну мову... вже дуже далеку від живої розмовної практики. Автори знайшли вихід у тому, що довірили

самим персонажам говорити про себе розмовною мовою” [Мельникова 1994, 19]. Так, наприклад, у середньовічній повісті “Сливовий календар кохання” (“Сюнкьоку умегойомі”, 1832–1833) Таменага Сюнсуї (1790–1843) використовує саме таку форму оповіді (слова героя підкреслено, а курсивом виділено і слова автора, і слова героя): “То *ᵀKare kore itsuta ha ki wo hiku tame. Iyoiyo tanjirushi wo daiji ni suru kokoro to shirete ha. tōbei ga hada ga nuide sewa wo suru ... kaette jisetsu wo matsu ga yoi to muri ni hikitsure tachikaeri...*”³ [Таменага 1967, 207]. І лише іноді він вдається до опису й аналізу почуттів своїх героїв: “*Hitomae nite haji wo uke, sono shika heshi no kakugo wo kimete, koyohi susaki no benten he yorutairi wo suru adakichi ga, ato wo shitafute isozutahi...*”⁴ [Таменага 1967, 206].

У словах (а фактично – репліках) героїв, де на стилістичному, граматичному і лексичному рівнях обов’язково зазначається їхня статеві, вікова, прошаркова субординація, автор зникає, а в описах природи, подій, вчинків героїв тощо, які функціонально наближаються до авторських ремарок, вживається безособовий тип нарації. Отже, граматичними ознаками, які водночас є й наративними орієнтирами для читача, виступає сама структура мови: автор у кожному окремому разі визначається відповідно до того, яку функцію він виконує. Якщо автор – один з героїв роману, то субординація зберігається між героями за сюжетом і вживається відповідний тип ввічливої мови *кейго* – жіноча або чоловіча, підкреслено-ввічлива (*сонкейго*), нейтрально-ввічлива (*тейнейго*) чи скромна (*кендзього*); але якщо автор вже не як герой, а як наратор звертається до читача, то використовується виключно підкреслено-ввічлива мова (*сонкейго*). Отже, в традиційній оповіді на текстовому, функціональному рівні автор міг проявити себе, якщо тільки з’являвся у межах системи ввічливої мови *кейго*, де він зобов’язаний був за допомогою структури мови самоідентифікувати себе стосовно інших персонажів або читача: “на відміну від європейських мов, які мають граматику, що надає першоособовому наратору відсторонену позицію *vis-a-vis* від інших, японська мова вимагає, щоб наратор був прилаштованим у особливі мовні ситуації, реалізуючи не

лише самого себе, а й інших дійових осіб та читача” [Wakui Takashi 1994, 6].

На прикладі класичного японського роману “Гендзі-моногатарі” (початок XI ст.) можна пояснити перехід автора від позицій організатора світу художнього твору до позиції дійової особи чи “матеріально-го” персонажа оповідання в класичній традиційній оповіді. У романі думки і почуття героїв передаються авторкою Мурасакі Сікібу⁵ виключно за допомогою прямої мови, та, згідно з цим, “граматично” вона існує на текстовому рівні твору лише як всезнаючий наратор. Доки авторка описує дії, вчинки, розмови та думки інших дійових осіб, вона як оповідач, вживаючи “знеособлений” тип нарації, не виявляє себе в тексті на наративному і стилістико-граматичному рівнях; але коли вона, як одна з героїнь роману, діє, говорить, думає тощо, то обов’язково проявляє себе на оповідному рівні через стилістично-граматичні ознаки, тобто ввічливу мову. Ця традиція збереглася й у середньовічному жанрі *йоміхон* (досл. “книжки для читання”), де “оповідь велася від особи автора класичною письмовою мовою” [Мельникова 1994, 20].

Проте “в “Укігумо” цей тип наративної структури значно трансформується у щось подібне до класичної нарації у минулому часі... Цю зміну можна пояснити лише як спробу Фтабатеї узгодити оповідь японською мовою з мовою класичного західного роману” [Wakui Takashi 1994, 5]. Він відкидає багатомовну літературну традицію і “по-перше, надає наратору незалежність від мовної ситуації героїв; по-друге, визволяє наратора від заснованих на *кейго* відносин із читачем” [Wakui Takashi 1994, 5–6]. Це стало ще одним кроком до утвердження нової літературної мови та появи нового для тогочасних японців романного типу оповіді, який максимально наближався до західноєвропейських наративних моделей. Іншими словами, Фтабатеї Сімей намагався поєднати третьособову нарацію європейського роману в минулому часі з традиціями класичної літератури Японії, де оповідач на дискурсивному рівні зазвичай “розчинявся” (чи просто був відсутнім) у майже фактографічному описі навколишньої обстановки, у діях або словах героїв.

І хоча й досі сперечаються про початок модернізації японського суспільства, але переломною віхою розвитку прозової японської літератури нового часу і роком її народження одностайно вважається 1885 рік, коли Цубоуті Сьойо публікує свій трактат “Сутність роману” (“Сьосецу сіндзуй”). У трактаті Сьойо по-новому розглянув уже звичні, але досить розмиті та невизначені в традиційному японському літературознавстві поняття, зокрема – термін *сьосецу* як, з одного боку, еквівалент англійського “novel”, а з іншого – як поняття традиційного японського літературознавства, а також як термін для позначення сюжетної прози попередніх епох, зокрема – літератури *тесаку*.

З огляду на те що на початку 80–90-х років XIX ст. літератори не могли дати чітке визначення багатьом традиційним для японського літературознавства поняттям, їхнє системне вживання як літературних термінів мало епохальний характер для подальшого розвитку літератури *кіндай*. Дослівно термін *сьосецу*, який свого часу було запозичено з китайського літературознавства (кит. *сяошо*), перекладається як “маленька (і незначна) розповідь”. Ц. Сьойо “реабілітував” і надав нового значення *сьосецу* як жанру, виокремивши його серед жанрів попередньої класичної дидактичної і нереалістичної літератури, яка “викривляє” художню дійсність заради своїх цілей. До другої половини XIX ст. заняття літературою у традиційному суспільстві вважалося “ремеслом”, а до письменників ставилися з відвертим презирством – за соціальним статусом вони прирівнювалися до артистів і шарлатанів. Завдяки старанням Ц. Сьойо та Ф. Сімей, а також знайомству з культурою і літературою Заходу японці переглянули свої традиційні погляди на літературу як вид діяльності. Змінилася думка про призначення, роль і місце письменника в суспільстві: вперше літературу назвали мистецтвом (*бідзюцу*), а письменника – митцем. Отже, й у японському суспільстві на перших фазах взаємодії нової, модерної (європейської) і традиційної, патріархальної (японської) культур також “домінувала психологічна тенденція розриву з минулим, ідеалізації “нового”, тобто набутого ззовні світорозуміння, бажання відірватися від традиції” [Лотман 1999, 199].

Втім, уже на зламі століть активний процес європеїзації (*сей'йока*) і модернізації (*кіндайка*) змінюється послідовним розсудливим вивченням і аналізом здобутків західної цивілізації – з одного боку, а з іншого – переосмисленням власної культури і традицій, намаганням віднайти шляхи до гармонійного синтезу, виробити універсальні коди для поєднання двох культур. Наприкінці XIX – на початку XX ст. у соціокультурному просторі японського суспільства “панує тяжіння до відновлення перерваного шляху, шукаються “корені”; “нове” тлумачиться як те, що органічно випливає зі старого, яке, таким чином, реабілітується. Перемагають ідеї органічного розвитку” [Лотман 1999, 199]. Фактично водночас у японську літературу активно імплантуються у переважно теоретизованому і дещо “викривленому” вигляді та набувають розвитку нові європейські літературні течії (романтизм, натуралізм, реалізм, модернізм і різні напрями авангардизму), на позначення яких японські літератори використовують терміни та поняття західного літературознавства. Як результат, специфічними рисами літературного процесу в Японії кінця XIX – початку XX ст. стали не послідовна зміна і наслідування, а змішання, протиборство і взаємозаперечення представників різних літературних напрямів, а також слабка теоретична аргументація власних художніх методів і принципів. Японським літераторам і громадським діячам-реформаторам доводилося адаптувати до національних традицій запозичені з Європи концепції і водночас стверджувати їх на практиці. Гаслом перших десятиліть доби реформаторства був вислів *рірон насі дзіссен* – “від теорії до практики”.

Формування теоретичних підвалин нового художнього мислення і світогляду японців наприкінці XIX – на початку XX ст. відбувалося здебільшого в умовах гострих дискусій на сторінках літературних журналів і газет між прихильниками традиційних художніх форм поезії та прози (“японоцентричних”) і нетрадиційних, західних (“європоцентричних”) – з одного боку, з іншого – між представниками різних нових літературних і мистецьких течій. Таке не завжди мирне співіснування різних напрямів насамперед зумовлювалося

становищем, у якому опинилися японська література і літературна критика нової доби. Влучною характеристикою типової для світу *бундан* ситуації можна вважати спосіб співіснування поетичних об'єднань того часу: “символісти заперечували романтиків, натуралісти – символістів, а сенсуалісти – тих і інших, причому всі вони, разом узяті, ставали об'єктом лютих нападок нігілістично налаштованих футуристів і дадаїстів” [Долин 1990, 18].

У прозі цей процес цілковито відображає *сідзенсюї* – пізній японський натуралізм, або “реалістичний натуралізм”, розквіт якого припав на перше десятиріччя XX ст. Письменники-натуралісти “випробовували” європейські ідеї на традиційному “матеріалі”, намагаючись відобразити у творах реальне життя. Девізом більшості письменників-натуралістів “зрілого” періоду, насамперед Кунікіда Доппо (1871–1908), Сімадзакі Тосон (1872–1943) і Таяма Катай (1871–1930), був вислів “з неба на землю” (у цьому сенсі знаменним є те, що майже всі вони починали свою літературну діяльність як “поети-романтики”, але згодом стали “прозаїками-натуралістами”).

Після публікації роману Сімадзакі Тосон “Порушений заповіт” у 1906 році, а в 1907 – сповідально-автобіографічної повісті Таяма Катай “Постіль” (“Футон”), яка стала прототипом “повістей про себе” (*ватакусі-сьосецу*), японський натуралізм стає домінуючим напрямом в японській літературі нової доби. Проте, на відміну від своїх попередників, пізні натуралісти “намагалися теоретично усвідомити свої творчі принципи, створюючи формули, покликані ці принципи виявити” [Конрад 1974, 501–502]. Їхня художня творчість і критичні роботи свідчать про бажання поєднати елементи західноєвропейських теорій з національними традиціями і створювати нові, відповідні до тогочасної реальності твори. Навіть прагнення наслідувати проголошений першими теоретиками Цубоуті Сьйо і Фтабатеї Сімей “метод реалізму” *сядзіцусюї* чи метод “правдивого відображення дійсності” не завадило їм висунути власні художні принципи: Косугі Тенгай започаткував “*аругамама-но бьося*” (“зобразити так, як є”, 1902); Таяма Катай – “*рокоцу бьося*” (“неприкрашене

зображення”, 1904) і “*хеймен бьося*” (“поверхове зображення”, 1906); Сімадзакі Тосон – “*нінгенсей-но бьося*” (“зображення людської природи”, 1906) в прозі та “*сясей бьося*” (“малювання з природи”) у поезії; Івано Хомей – “*ітіген бьося*” (“уніфіковане зображення”); Масамуне Хакутьо – принцип “*наймен бьося*” (“зображення внутрішнього [світу]”, 1908); Хасегава Тенкей – “*гендзіцу бакуро*” (“виявлення дійсності”, 1908); Токуда Сюсей – “*бондзін бьося*” (“зображення пересічної людини”, 1912). Ці гасла демонстрували сутність японського натуралізму (принаймні в тлумаченні цього поняття самими письменниками-натуралістами) і відображали їхні літературні концепції, спрямовані на досягнення об’єктивного, неприкрашеного зображення, не забарвленого авторськими почуттями і авторською суб’єктивною оцінкою.

Ще одним із прикладів результативного синтезу літературних традицій Заходу та Японії є творчість Нагаї Кафу (1879–1959), який розпочав з натуралізму, але, після подорожей Францією та Америкою, перейшов до табору письменників школи естетів (*тамбі-ха*). Через його пристрасть до французької літератури та одночасні намагання відродити витонченість почуттів і безтурботність атмосфери попередньої доби Едо, на противагу брутальності та прагматичності культури Мейдзі, його нарекли “метисом, народженим від Сюнсуй і Мопассана”.

Поступово “вестернізаторський акцітаж” зламу століть змінився розсудливим аналізом здобутків західної та японської цивілізацій із метою відібрати і творчо поєднати найкраще: літератори виробляють власні мистецькі концепції, спираючись на теоретичну базу західної поезики і естетики; пишуть художні твори, в яких не лише використовують запозичені у європейських авторів методи і художні прийоми (на ранньому етапі розвитку літератури нового часу *кіндай бунгаку* образи героїв виходили утопічно-ідеальними, “штучними” та відірваними від реальної дійсності), а й створюють власні тексти – ще не оригінальні, оскільки відчувається схематизм сюжетів і характерів героїв через вплив літератури Заходу, але вже максимально наближені до реалій тогочасного япон-

ського життя. Кінець 10-х років ХХ ст. в історії японської літератури ознаменувався поступовим занепадом натуралізму як літературної течії та його розчиненням в інших мистецьких системах.

Головними ознаками ідеологічно-культурного дискурсу кінця 10-х – початку 20-х років стали розчарування в просвітницьких ідеалах Заходу, зневіра в цінностях його історичного досвіду та остаточне пробудження від ілюзій: Європу і європейську культуру вже не вважали “панацеєю від усіх бід”. У необдуманій всебічній європеїзації та руйнуванні традиційної японської культури попередніх років вбачали причину хвороби тогочасного японського суспільства. Отже, на цьому етапі взаємодії західноєвропейської та традиційної японської культур “виявляється прагнення відділити якийсь вищий зміст засвоєного світорозуміння від тієї конкретної національної культури, в текстах якої її було імпортовано... Культивується ворожість до культури, яка первинно транслювала дані тексти, і підкреслюється їхня істинно національна природа” [Лотман 1999, 199].

В японській літературі 10-ті роки ХХ ст. називають “роками Нацуме Сосекі” – відомого письменника та найвпливовішого літератора своєї доби, дослідника англійської літератури, поета і громадського діяча, який у своїй творчості поєднав техніку європейської та багатовіковий досвід і традиції національної літератур. Саме у його творчості найяскравіше відбилися настрої доби.

Мистецькі погляди та літературні уподобання Науме, майже як і більшості письменників, що народилися у дореформену добу та отримали класичну традиційну освіту *бундзіна* (“благородного літератора”), формувалися на межі століть під сильним впливом західноєвропейської культури. Однак дослідники його творчості визнають, що, особливо протягом останнього періоду діяльності, Сосекі керувався заснованим на категоріях традиційної японської естетики принципом *йою* (досл. “душевна свобода та спокій” або “художня надмірність”), який він вважав єдино правильним і можливим для справжнього письменника шляхом, оскільки він “передбачав свободу від усіх канонічних обмежень, пошук нових форм, розширення

творчих горизонтів” [Долин 1990, 26], а також принципом *тейкай* – “задумливою відчуженістю мандрівника, що бредє із низько похиленою головою” – як передумовою будь-якої художньої творчості.

Головний герой роману “Потім” (“Сорєкара”, 1909) Дайске, висловлюючи загальні настрої тогочасної передової інтелігенції, говорить товаришеві: “Японія завжди буде залежати від Заходу... В усіх галузях вона тягнеться за цими державами, розвивається, так би мовити, вшир, а не вглиб. І ця невбачлива легковажність закінчиться трагедією. Жаба ніколи не дотягнеться до вола, як би не намагалася, і врешті-решт лусне. Зрозумій, таке становище в країні відбивається на всіх і на кожному окремо. Тиск Заходу заважає нам вільно мислити і плідно працювати... Нервові виснаження, на жаль, постійний супутник виснаження фізичного. Більше того, все це призводить до морального падіння” [Нацумэ 1973, 238].

У подальшій літературній діяльності, зокрема в лекції “Мій індивідуалізм”, яку Нацумэ Сосекі прочитав у листопаді 1914 року в одному з найбільш привілейованих навчальних закладів тогочасної Японії – Гакусюїн, де навчалися діти з імператорської родини та діти з сімей високопосадової аристократії, письменник, як і більшість прогресивних ідеологів своєї доби, розвиває цю тему: “Я – незалежна особистість, японець, але аж ніяк не раб англійця. Більше того, як один із представників свого народу, я маю почуття власної гідності. До того ж з огляду на мораль, що в усьому світі зветься простою чесністю, я не повинен зраджувати власні переконання... Якщо ми належним чином наведемо європейцям свої непорушні аргументи, то й ми, напевно, відчуємо задоволення, й вони також зрадіють. Я вирішив робити це як через літературну діяльність, так і іншими методами; це стало справою всього мого життя” [Нацумэ 1971, 476].

Наступним етапом у літературному процесі Японії, внаслідок розвитку літератури інтровертивного напрямку наприкінці 10-х – на початку 20-х років, стала цілком закономірна поява, з одного боку, жанру *ватакусі-сьосецу* (*ватакусі* – “я”, “ego”; *сьосецу* – “роман”, “повість”) і типологічно спорідненого з ним жанру *сінкьо-сьосецу*

(“повість про внутрішній світ”, *сінкьо* – “внутрішній світ”), а з іншого – цілого напрямку так званої асоціальної літератури, яку іноді японські дослідники називають ще *ватакусі-бунгаку*, тобто “я”-література, чи, інакше кажучи, еґо-белетристика. Це був той самий період, коли, за Ю. Лотманом, “тексти-провокатори повністю розчиняються в культурній товщі культури, яка приймає, а сама вона доходить до стану збудження і починає бурхливо породжувати нові тексти, засновані на культурних кодах, які у віддаленому минулому були стимульовані зовнішнім вторгненням, але вже цілком перетворені шляхом низки асиметричних трансформацій у нову оригінальну структурну модель” [Лотман 1999, 200].

Саме цей тип художніх текстів зокрема і літературний дискурс взагалі вже не належав ані до епігонських, ані до наслідувальних щодо західної літератури – з одного боку, а з іншого – увібрав деякі особливості традиційної японської літератури (інтровертивність, стихійний метод творчого процесу, означений яскраво вираженою авторською інтуїтивністю та суб’єктивністю) і гармонійно поєднав їх із західноєвропейською технікою і способами організації художнього матеріалу.

Традиційно першим японським еґо-романом називають сповідально-автобіографічну повість натураліста Таяма Катай “Постіль”, де автор від третьої особи розповів про приховані почуття до своєї учениці. Революційність твору, на думку тогочасного письменника і літературного критика Сімамура Хоґецу (1871–1918), полягала в тому, що “більшість авторів зображають потворні речі, не описуючи потворних почуттів. Автор “Футона” зробив навпаки і показав нам не стільки потворні почуття, скільки потворні речі” [цит. за: Като Сюїті 1999, 78]. Проте один з перших критиків японської еґо-белетристики Уно Кодзі (1891–1961) лише у статті 1925 року “Моя думка про “ватакусі-сьосецу” (“Ватакусі-сьосецу сікен”, 1925) засвідчив появу творів, що якісно відрізняються від творів, написаних японськими письменниками-натуралістами: “Я помітив, що з’явилися “ватакусі-сьосецу”, схожі на “ватакусі-сьосецу” [Уно Кодзі 1986, 420].

Спочатку термін *ватакусі-сьосецу* сприймався критиками і читачами неодно-

значно – через певну плутанину з самою назвою жанру. Наприкінці XIX – на початку XX ст. японські письменники захоплювалися західноєвропейськими мистецько-художніми ідеями і концепціями, сутність яких вони не до кінця розуміли й тому, як наголошує критик Кобаясі Хідео (1902–1983), переймали лише методологію в ролі “позначення”: “Закордонні ідеї було запозичено письменниками лише методологічно, й існували вони також лише методологічно” [Кобаясі Хідео, 296]. У випадку з его-белетристикою сталося навпаки: японці опинилися перед незаперечним фактом (“я-романом”) як “означуваним” (*signifié*), але й досі сперечаються щодо відповідного “означника” (*signifiant*).

Після успіху повісті Таяма Катай “Постіль” починає з’являтися багато правдивих або вигаданих сповідально-автобіографічних творів, автори яких виявляють схильність до самоаналізу та саморозкриття, а в літературній критиці – виникають назви, в яких літератори намагаються відобразити сутність цих творів. Так, серед них були “оповідання про себе” (*мі-но дзова*), “оповідання про власне життя” (*сінрен-дзаккі сьосецу*), “примхливі оповідання” (*ватамама-сьосецу*), “оповідання з гримерки актора” (*такуя-сьосецу*), “записи знайомого літератора” (*бундан-кою-кі*), “автобіографічні оповідання” (*дзідзйю-сьосецу*), “я/сам-оповідання” (*дзіко/дзібун-сьосецу*), “оповідання-прототип” (*модеру-сьосецу*) тощо. І лише коли тенденція авторського самовикриття в літературі почала посилюватися і врешті-решт переросла в явище, яке вже було важко ігнорувати, в японській літературній критиці постало питання про визначення, опис, теоретичне осмислення і вивчення цього нового літературного напрямку. Отже, поняття *ватакусі-сьосецу* в японському літературознавстві (на відміну від інших термінів) виникло *post factum*.

Тенденцію звернення японських письменників до опису власного життя літературний критик Накамура Мурао (1886–1949) розглядав як властивість лише японської літератури того періоду. Схожий погляд висловив і Уно Кодзі в уже згадуваній статті “Моя думка про “ватакусі-сьосецу”, де він інтуїтивно намагався пояснити принципову різницю між європейською та японською літературами і водночас між

особливостями менталітету японців та європейців: “У будь-якому разі, я думаю, що інтерес до “ватакусі-сьосецу” полягає в глибині, якої досягає письменник, зображуючи природу людини. Інакше кажучи, через це їх і назвали “сінкьо-сьосецу”. На перший погляд, у “ватакусі-сьосецу” простежується лише одноманітність, з якою письменник пише тільки про власне життя, але це й є все те, до чого докопується “я”... Питання не в тому, що легше писати – хонкаку-сьосецу (досл. “справжній роман”. – *О.Ю.*) чи сінкьо-сьосецу. Це питання про натуру письменника. Я вважаю, що причина полягає в обдарованості японців натурою сінкьо-сьосецу. Не варто сподіватися на появу в Японії творів хонкаку-сьосецу бальзаківського типу, так само як і не варто в Європі очікувати на появу мистецтва Басьо чи Касай Дзендзо” [Уно Кодзі 1986, 424].

Однак походження жанру *ватакусі-сьосецу*, а також *сінкьо-сьосецу* як його жанрової модифікації (на початку формування літературно-критичного дискурсу спостерігається тенденція до ототожнення цих двох понять) генетично пов’язують із німецьким *Ichroman* XIX ст., як дослівним або “калькованим” перекладом його назви – “я-роман”. Традиційно поняття “*Ichroman*” визначається як твір, в якому оповідь ведеться від першої особи, – це “тип оповідань, в якому головний герой “я” (*Ich*)”; або як “повноцінне оповідання, де наратор від першої особи розповідає про власний досвід” [Fowler Edward 1988, 4].

Поняття “ватакусі-сьосецу” систематично використовується також і в статті Куме Масао (1891–1952) “Я”-роман і роман-про-”внутрішній світ” (“*Ватакусі-сьосецу* і “сінкьо”-сьосецу”, 1925), причому автор цілковито ототожнює жанри *ватакусі-сьосецу* та *сінкьо-сьосецу*, водночас він відокремлює *ватакусі-сьосецу* від німецького *Ichroman*: “Необхідно пояснити, в чому полягає різниця між тим, що я називаю тут “ватакусі-сьосецу”, та *Ichroman*, що був у Німеччині в XIX ст. Через брак знань я не можу конкретніше пояснити цей німецький термін, який було перекладено японською мовою як “ватакусі-сьосецу”, але якщо говорити лише про форму, то в усіх *Ichroman* і головний герой, і всі, хто там з’являється, називають

себе Ich, тобто “я”... “Ватакусі-сьосецу” не обов’язково має бути Ich-roman, скоріше це інший тип роману, який слід називати “автобіографічним”. Коротше кажучи, це такий роман, де письменник найбільш безпосередньо виказує себе” [Куме Масао 1986, 410]. Останні слова можна інтерпретувати як попередню тезу (на цьому етапі розвитку і жанру, і його досліджень – нечітко визначену і доволі умовну), припущення щодо природи самого жанру. Куме таким чином ставить під сумнів питання про ознаку і водночас головну вимогу *сінкьо-сьосецу* чи *ватакусі-сьосецу* – оповідь від першої особи (як “сміслові точки опори” твору) та важливість “не того, що написано, а того, хто написав”.

І хоча розвиток японської еґо-белетристики відбувався під безпосереднім впливом європейської літератури, більшість тогочасних і сучасних дослідників наголошує саме на її оригінальності та самобутності (наприклад, еґо-романіст і літературний критик Іто Сей (1905–1969) в есеї “Метод роману” (1948) використовує слово *ватакусі-сьосецу* як літературний термін лише тоді, коли говорить про твори японських авторів). Цей факт свідчить про певну відмінність японської еґо-белетристики від західної, але водночас і про типологічну спорідненість із нею за жанровими і художніми ознаками, світоглядно-ідеологічними позиціями еґо-белетристів тощо.

Уже наприкінці 20-х років жанр *ватакусі-сьосецу* процвітав і навіть належав до “чистої”, або “високої”, літератури (*дзюнбунгаку*), яку протиставляли “масовій літературі” (*тайсьо-бунгаку*) і “загальнодоступним романам” (*цудзоку-сьосецу*). Крім того, вузька тематика творів як одна з особливостей японської “чистої літератури” обмежувала комунікативні функції текстів і робила їх доступними лише невеликому колу читачів, а саме – представникам літературного світу *бундан* – письменникам і літературним критикам. Ця обставина до певної міри нагадує неофіційну, “приватну” літературу (щоденники, записи спостережень, листи коханців, поезію тощо) хейанської аристократії: вони писали про себе і самі для себе. Однак, попри всю конфіденційність і приватність, навіть листи або записи найбільш інтимного змісту лег-

ко могли стати предметом загального обговорення. Лише інколи написання вірша було засобом самовираження “для самого себе”. Втім, у ХХ ст. вузькість кола читачів *ватакусі-сьосецу* було зумовлено, з одного боку, складністю розуміння мови автора (стилістики, поетичної образності тощо) пересічним читачем, а з іншого – крайньою обмеженістю тематики творів, оскільки читачеві, не знайомому з біографією автора чи його попередніми творами, де головними об’єктами опису неодмінно були внутрішній світ письменника чи перипетії його життя, зміст твору був не зовсім зрозумілим або нецікавим.

Ще однією особливістю літературного процесу 20–30-х рр. стала “серійність” чи навіть “багатосерійність” написання і публікацій невеличких оповідань, коли один твір інтенційно продовжував сюжет попереднього. Ця тенденція є подібною до традицій середньовічної літератури *тесаку*, за якими декілька глав оповідання виходили (іноді з великим часовим інтервалом) окремими сувоями *макі*, а наприкінці деяких автор надавав “рекламний проспект” наступної частини. Часто твори, які мали велику популярність і приносили хороші гонорари авторам, мали продовження, але вже під іншими назвами. Так, продовженням “Сливового календаря кохання” Таменага Сюнсуї стала книжка під назвою “Весна в Саду кохання на Півдні-Заході” (1834). У “Сливовому календарі” (IV частина, X сувій, ХХ глава) знаходимо: “Ця історія має продовження. Пропонуємо Вашій увазі її назву: “Продовження “Календаря кохання”. “Весна в Саду Кохання на Півдні-Заході”. Автор Кьокунтей. Художник Кунінао. В шести книгах”. Маємо надію, що вельмишановний читач дочекається дня, коли ця книжка надійде у продаж”.

В японській літературі першої половини ХХ ст. такий спосіб появи текстів зберігся, але набув певних трансформацій: у “літературу про себе” було автоматично перенесено “обговорення” письменниками подробиць свого особистого життя, оскільки в еґо-белетристиці прототипом головного героя був сам автор, який відверто розповідав читачеві про себе та свій внутрішній світ. Більше того, літератори, зокрема головний редактор літературного

журналу “Сінтьо” Накамура Мурао, самі на цьому наголошували: “На мою думку, всі, хто цікавиться літературою, мають цікавитися й лаштунками літератури; ті, хто читає художні твори, мають цікавитися приватним життям авторів та їхніми настроями”. Отже, з одного боку – підвищена увага громадськості до приватного життя письменників (водночас високі тиражі розпродажу гарантували літераторам заробіток), а з іншого – перетворення літературного світу *бундан* на “майданчик” розв’язання питань інтимного плану значною мірою стимулювали процес “серійного” написання епо-романів.

Деякі письменники значну частину свого приватного життя – особливо пов’язаного з подружніми сварками, зрадами, розлученнями, любовними трикутниками і т.п. – у різних формах (іноді в оповіді від третьої особи, іноді від першої, але частіше під вигаданими іменами) виносили на сторінки своїх *сосаку* – художніх творів, що друкувалися в літературних газетах і журналах у розділі “чистої” або “високої” літератури. Більш того, якщо історія набувала нових форм розвитку чи переходила на інший етап, то відразу друкувалося або продовження, або виходив новий твір. Часто подібна відверта (а часом – брутальна) сублімація й аутотерапія набували діалогічного характеру: суперники, які обидва, як правило, входили до одного літературного кола, змагалися не тільки в реальному житті, а й на сторінках журналів. Адже кожний з них мав “право на захист” і можливість висвітлити ситуацію зі своїх позицій.

Одним з багатьох прикладів може бути випадок із гірко розчарованим у житті письменником Куме Масао, коли в романі “Корабель, що загинув” він описав свої почуття та історію нещасливого кохання до дочки Нацуме Сосеки, а також зобразив у відповідних кольорах його успішного суперника, літератора Мацуока. Мацуока на захист честі своєї молоді сім’ї дав відсіч, написавши роман “Захисники цитаделі”. Але на цьому літературна баталія не скінчилася, оскільки добрий приятель обох суперників – Кікуті Кан – подав власне бачення ситуації у творі “Між двома друзями”. Найбільш довготривала битва за “людське земне щастя” розгор-

нулася у творчості Танідзакі Дзюн’ітіро (1886–1965) та його суперника, поета і письменника Сато Харуо (1892–1964). Так, у поетичних збірках, коротеньких оповіданнях і великих творах протягом майже десяти років (з червня 1921 до кінця 20-х рр.) почергово двома авторами під різними кутами зору і в різних нюансах, відкрито чи символічно, образно переповідалася складна і заплутана історія кохання щонайменше чотирьох людей: письменників Танідзакі Дзюн’ітіро і Сато Харуо, в одній персоні дружини Танідзакі та коханої Сато – Тійо, а також молодшої сестри Тійо і водночас коханої Танідзакі – Сейко.

Таким чином, для більшості японських письменників, особливо епо-белетристів, у 20–30-х роках найбільш гострою і актуальною була “проблема індивідуалістичного свавілля”, спричинена, з одного боку, політично-суспільною ситуацією в країні, а з іншого – знайомством з творчістю модерністів Західної Європи і Росії, зокрема М. Пруста, Дж. Джойса, А. Жіда, Ф. Кафки, Ф. Достоєвського та багатьох інших. В умовах “тотальної мобілізації національного духу”, заборони марксистських і соціал-демократичних ідей, репресій щодо пролетарських письменників і громадських діячів на початку 30-х років в Японії почала формуватися “література повороту” (*тенко бунгаку*) або “література тривоги” (*фуан-но бунгаку*), основними мотивами якої стали асоціальність, ірраціоналізм, психологічний індивідуалізм, душевний надрив тощо. Врешті-решт, письменники були вимушені відсторонитися від активної участі в житті суспільства, зачинитися у вузькому світі власних переживань, зосередившись на самоаналізі власного “я”.

На останньому етапі, за Ю. Лотманом, “культура-приймач, у простір якої перемістився загальний центр семіосфери, переходить на позицію культури-передавача й сама стає джерелом потоку текстів, спрямованих на інші, з її позиції – периферійні, райони семіосфери” [Лотман 1999, 200]. Як стверджують деякі дослідники, саме так сталося з корейською літературою середини ХХ ст., коли японська література почала “транслювати” тексти і коди власної культури у корейську, але це вже предмет іншого дослідження.

¹ Традиційно поняття *кіндай* (дослівно – “новий період”) вживається стосовно історичних подій і культурних явищ доби Мейдзі-Тайсьо (1868–1925). Однак у роботі термін *кіндай* вживатиметься також і у значенні “модерний”, “модерністський”, але в межах історичної доби Мейдзі-Тайсьо.

² Для японців другої половини XIX – початку XX ст. знайомство з іноземною культурою не обмежувалося лише західноєвропейськими країнами. Як зазначає М.Й. Конрад, “поняття “Захід” для Японії в перші десятиріччя після революції було пов’язане головним чином з Англією та Америкою” [Конрад 1974, 387], але, враховуючи той факт, що саме західноєвропейська культура безпосередньо впливала на матеріальний та духовний розвиток японського суспільства, й надалі (за традицією радянських японознавців) вживатиметься означення “європейська”, або “західно-європейська”, культура, література тощо, потенційно приєднуючи до європейських країн також і Північну Америку.

³ *То[бей]*: “Я казав все це для того, щоб привернути увагу. Нарешті, коли я зрозумів, що ти шануєш лише ієрогліф “тан”, Тобей допоможе тобі... Краще повертайся додому та чекай, поки прийде час”. – сказав і, нехотя повівши за собою, пішов.

⁴ *Набравшись сорому на очах у людей, з твердим рішенням помститися* [вона] йде уздовж узбережжя слідом за Адакіті, який пішов цього вечора на всенощну до храму Бентен в Сусакі.

⁵ Справжнє ім’я авторки повісті “Тендзі моногатари” невідоме, оскільки до сімейних реєстрів не вносили жінок, але за давньою традицією письменницю називають за ім’ям її головної героїні Мурасакі Сікібу.

ЛІТЕРАТУРА

Бугаєва Д.П. Таока Рэйун – японський критик и писатель-документалист. Ленинград, 1987.

Григорьева Т.П. Движение красоты: Размышления о японской культуре. Москва, 2005.

Долин А.А. Новая японская поэзия. Москва, 1990.

Като Сюіті. Ніхон бунгаку сі дзьосецу (Вступ до історії японської літератури), Т. 2. Токіо, 1999.

Кобаясі Хідео. Сі-сьосецу рон (Мій погляд на его-белетристику) // Гендай ніхон бунгаку тайкей (Антологія новітньої літератури Японії). Т. 42: “Кобаясі Хідео”. Токіо, 1965.

Конрад Н.И. Очерки японской литературы. Москва, 1973.

Конрад Н.И. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми. Москва, 1974.

Куме Масао. “Ватакусі”сьосецу то “сінкьо”сьосецу (“Я”-роман і роман-про-“внутрішній світ”) // Кіндай хьорон сю (Антологія літературної критики нової доби), Т. 2. Токіо, 1986.

Лотман Ю.М. Механизмы диалога // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва, 1999.

Мельникова И.В. Время и “Сливовый календарь любви” // Тамэнага Сюнсуй. Сливовый календарь любви (Сюнкёку умэгоёми). Санкт-Петербург, 1994.

Молодяков В.Э. “Образ Японии” в Европе и России второй половины XIX – начала XX века. Москва, 1996.

Нацуме Сосекі. Ватасі-но кодзінсюгі (Мій індивідуалізм) // Мейдзі бунгаку дзенсю (Повне зібрання літератури Мейдзі). Т. 55. Токіо, 1971.

Нацумэ Сосэки. Сансиро. Затем. Врата. Романы. Москва, 1973.

Рехо К. Русская классика и японская литература. Москва, 1987.

Судзукі Томі. Катарарета дзіко: ніхон кіндай-но сі-сьосецу генсецу (Той, хто розповів про себе: дискурс его-белетристики в літературі нової доби). Токіо, 2000.

Тамената Сюнсуй. Сюнкёку умегойомі (Сливовий календар кохання) // Ніхон котен бунгаку тайкей (Антологія японської класичної літератури). Т. 64. Токіо, 1967.

Хідзія Ірмела. Сі-сьосецу: дзібакуро-но гісікі (Сісьосецу: ритуал самовикриття). Токіо, 1992.

Уно Кодзі. Ватакусі-сьосецу сікен (Моя думка про “ватакусі-сьосецу”) // **Кіндай хьорон сю (Антологія літературної критики нової доби)**. Т. 2. Токіо, 1986.

Fowler Edward. **The Rhetoric of Confession. Shosetsu in Early Twentieth Century Japanese Fiction**. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1988.

James A. Fujii. **Complicit Fictions: the Subject in the Modern Japanese Prose Narrative**. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1993.

Karatani Kojin. **Origins of Modern Japanese Literature**. Translation edited by Brett de Bary. Foreword by Frederic Jameson. Duke University Press Durham and London, 1993.

Wakui Takashi. The Vernacular Movement in Japan and the Formation of Selfhood // **Review of Japanese Center and Society. Reexamination of Modern Subjectivity in Japanese Fiction**. Volume VI. Tokio, December 1994.