

І.П. Бондаренко

## БУДДИЗМ І ЯПОНСЬКА ПОЕЗІЯ

ТРАДИЦІЙНО і цілком справедливо вважається, що найсуттєвіший вплив на японську класичну поезію мав дзен-буддизм, точніше, японський варіант дзен-буддизму, оскільки головні ідейно-філософські засади цього буддійського вчення, яке справді мало величезний вплив на розвиток усієї японської культури XIII–XIX ст., були запозичені японцями на межі XII–XIII ст. з Китаю, де перші дзен-буддійські секти з'явилися ще за доби імператорської династії Тан (618–907), а починаючи з другої половини VIII ст., ченцем Во-Чаном (720–814) та його послідовниками Хуей-Женем і Ма-Цзи не теренах Китаю були засновані перші дзен-буддійські монастирі та громади віруючих. Більше того, завдяки значному впливу ідей дзен-буддизму на тогочасне китайське суспільство ця історична доба в історії країни певний час мала навіть назву “Епоха діяльного дзен”, оскільки головним девізом місцевих дзен-буддійських громад, які прагнули повного й автономного самозабезпечення, був “День без праці – день без їжі” [Петров 2005, 12].

Проте не слід забувати, що, по-перше, головні ідейні засади, тематична палітра, основні естетичні принципи та художньо-стилістичні засоби японської класичної поезії, зокрема жанру *танка*, сформувалися задовго до виникнення на теренах Японії школи дзен-буддизму, а тому вплив традиційних буддійських шкіл та сект (як завезених із Китаю чи Кореї, так і власне японських) на національну поезію в цілому був не менш суттєвим та продуктивним. По-друге, японський дзен-буддизм органічно засвоїв більшість концептуальних положень відомих буддійських шкіл доби Нара: *Санрон*, *Дзьодзіцу*, *Хоссо* (Юісікі), *Кегон*, *Ріцу*, *Куся* – та доби Хей-ан: *Сінгон* (*Ко-гі Сінгон-сю*, *Сін-гі Сінгон-сю*), *Тендай*, *Амідаїзм* (*Дзьодо-сю*, *Дзьодо-сін-сю*), *Нітірен*<sup>1</sup>. Особливо великий вплив на японський варіант дзен-буддизму мали школи *Сінгон* і *Тендай*.

*Зануреному в роздуми ченцю*

*Почувся раптом*

*Паморозі голос.*

(江華庵 – Кокаан, 1927)

Засновником першої був Кукай (Кобо Дайсі, 774–835) – автор відомого теологічного трактату під назвою “*Санто сікі*” (яп.: 三教指歸, “*Напучення з трьох учень*”, 797 р.), написаного у вигляді філософської дискусії між представниками трьох головних релігій того часу, поширених на Далекому Сході: конфуціанця Кімо, даоса Кьобу і буддиста Каменя Коцудзі. Зрозуміло, що перемога в цій дискусії дістається саме останньому, оскільки, на думку Кукай, буддизм охоплював усе: конфуціанську філософську концепцію добра та зла, шану дітей до власних батьків, повагу і покору нижчих верств суспільства перед вищими, а також головні даоські принципи – відмову від світських розваг та турбот, прагнення до безсмертя тощо.

Засновником школи *тендай*-буддизму вважається Сайтьо (Денгьо Дайсі, 767–822), який основою свого віровчення проголосив культ будди *Амітабха* (яп.: 阿彌陀 – Аміда) і текст “*Лотосової сутри*” (яп.: 法華經 – “*Хоккекьо*”), що містила останні проповіді Будди перед його зануренням у *нірвану*. Основні церемоніальні дії послідовників *тендай*-буддизму (заклинання, молитви, мовчазне споглядання тощо) розглядалися як перший крок до *нірвани*. Після перебування в Китаї у 804–805 рр. Сайтьо остаточно систематизує власну концепцію *тендай*-буддизму, суть якої можна сформулювати так: “У душі будь-якої людини з миті її появи на світ закладена одвічна частка природи Будди, реалізація якої дає змогу вже за нинішнього життя досягти ступеня досконалості самого Будди”.

Зауважимо, що на той час це був досить демократичний і навіть революційний крок, оскільки “ідея просвітління” давала шанс усім без винятку людям ще

за їхнього життя виправити свою карму чи принаймні значно поліпшити її. Нагадаємо також, що саме Сайтьо приписують ідею перенесення столиці з Нари до Кіото (*Хей-ан*), підказану ним імператору Камму (737–806, роки правл.: 781–806), аби той зміг нарешті позбутися обридлої опіки й постійного втручання в державні справи впливових консервативних буддистських священнослужителів та ченців численних нарських храмів і монастирів, як і ініціативу проведення цілої низки прогресивних адміністративних реформ за китайським зразком.

По-третє, *дзен-буддизм* набув особливої популярності лише серед окремого, хоча й надзвичайно впливового прошарку населення Японії, а саме серед самураїв. Однак далеко не всі як відомі, так і маловідомі японські поети XIII–XIX ст. за своїм походженням були вихідцями з цієї соціальної групи.

Слід також пам'ятати, що справжнє коріння японського *дзен-буддизму* глибше, ніж його китайський варіант епохи Тан. Так, на думку Інадзе Нітобе, автора відомої книги "*Бусідо – душа Японії*", *дзен* – це "японський еквівалент індійської Джани" [Нітобе 2004, 16]. У зв'язку з цим варто також зазначити, що, крім усього іншого, одним із головних шляхів внутрішнього розвитку та вдосконалення буддизму як світової релігії, філософського і морально-етичного вчення від його первісного індійсько-непальського різновиду до сучасного японського *дзен-буддизму* була поступова переорієнтація його головних постулатів, пов'язаних з ідеєю спасіння, від їхньої моральності до психологічності. Так, шлях до спасіння, який у ранньому буддизмі нараховував лише вісім сходинок – так званих "*бхумі*" (досл. із санскр.: "*щабель*", "*ступінь*", "*рівень*"), у *махаяні* вже нараховував десять "*бхумі*", більшість із яких віддзеркалювали той чи інший психологічний стан людини, етап самовдосконалення віруючого тощо [Янгутов 1986, 13–14].

Перший ступінь – це "*ступінь радості*" від усвідомлення індивідом того факту, що він усе-таки спромігся стати на шлях істини, шлях "спасіння"<sup>2</sup>:

\*\*\*

**Струмують сльози радості щоднини,  
Мов дощ,**

**У тиші келії, де мох  
Доцяті двері вистелив**

**І стіни.**

(日藏上人 – Нітідзьо Сьонін, "*Сінкокін-вака-сю*", № 1924).

Другий ступінь – "*ступінь очищення*", або "*позбавлення бруду*", на якому досягається моральна досконалість:

\*\*\*

(Склала, дивлячись на воду в криниці  
Камеї поблизу храму Теннодзі)

**Щоб бруд згріхів**

**З душі своєї змити,**

**Із джерела святого Камеї**

**Черпати буду чисту воду**

**Й пити.**

(上東門院 – Дзьотомон-ін, "*Сінкокін-вака-сю*", № 1927).

Третій ступінь – "*ступінь усвідомлення*", коли буддист позбавляється від хибних поглядів, гніву, ненависті і набуває ладності, толерантності, терпіння:

\*\*\*

(Про серце, що пізнає мудрість Істини)

**Блаженство – відчувати,**

**Як Закон**

**Звільняє поступово бідне серце**

**Від марних жалоців**

**І пристрастей оков.**

(小侍従 – Кодзідзю, "*Сінкокін-вака-сю*", № 1937).

Четвертий ступінь – "*ступінь осяйності*", який передбачає процес поступового і неухильного вдосконалення набутих чеснот:

\*\*\*

**Моя душа**

**Не гідна поки раю,**

**Тож хоч на мить малу,**

**Як крок ягняти,**

**Її затримать Господа благаю!**

(慈円 – Дзіен, "*Сінкокін-вака-сю*", № 1934).

П'ятий ступінь – "*ступінь непереможності*", коли віруючий досягає досконалості в зосередженому мисленні (санскр.: "*самадхі*"), мета якого полягає в необхідності усвідомлення "чотирьох благородних істин" у їхньому справжньому висвітленні:

\*\*\*

**В бажанні осягнути вчення Будди**

**Не сплю,**

**Аж доки випаде роса...**

**І поки зникне,  
Розмишляти буду!**  
(慈円 – Дзієн, “Сінкокін-вака-сю”, № 1933).

Шостий ступінь – “ступінь нинішнього в майбутньому”, тобто осягнення розумом умовності ілюзорного світу і, відповідно, досягнення досконалості інтуїтивної мудрості:  
\*\*\*

**У нетрах гір,  
Де віє лютий вітер,  
На самоті  
Я осягнути зміг**

**Усю химерність і примарність світу.**  
(藤原良経 – Фудзівара Йосіцуне, “Сінкокін-вака-сю”, № 1936).

Сьомий ступінь – “ступінь далекого шляху”, на якому проявляється милосердя до всіх істот, з’являється прагнення до загального “спасіння”:  
\*\*\*

*(З радістю відвідую тих, хто залишився в попередньому житті)*

**У море мук закину знову сіті,  
Щоб врятувати тих,  
Чиї серця**

**Стомились від страждань  
У цьому світі.**

(寂蓮法師 – Дзякурен-хосі, “Сінкокін-вака-сю”, № 1941).

Восьмий ступінь – “ступінь нерухомості”, коли всі речі здаються такими, якими вони є насправді, тобто такими, що містять у своїй основі “частку Будди”:  
\*\*\*

**Дивлюсь на захід сонця й уявляю  
Небес вечірніх сутінь**

**В тих краях,  
Де Будда Аміда<sup>3</sup>  
Повеліває.**

(俊成 – Сюдзей, “Сінкокін-вака-сю”, № 1968).

Дев’ятий ступінь – “ступінь доброї мудрості”, коли той, хто пізнав істину буддизму, безкорисливо проповідує це вчення іншим:  
\*\*\*

**Якщо я першим  
Істину пізнаю,  
Знайомих, незнайомих – будь-кого  
Теж поведу  
Дорогою до раю!**

(源信 – Генсін, “Сінкокін-вака-сю”, № 1926).

Десятий ступінь – “ступінь дхарми”, ступінь осягнення розумом абсолютної реальності і переживання індивідом власної істинної суті, інакше кажучи, це і є “спасіння”, тобто життя відповідно до законів дхарми [Янгутов 1986, 13–14]:  
\*\*\*

**Пітьму розсіяло**

**І душу освітило**

**Сіяння місяця...**

**Мабуть, тому, що я**

**Наблизився до Західного схилу!<sup>4</sup>**

(西行法師 – Сайгьо-хосі, “Сінкокін-вака-сю”, № 1979).

У свою чергу, описуючи ступені свідомості на шляху до повного просвітління, результатом якого й мало стати спасіння, представники китайських буддійських шкіл III–V ст., зокрема однієї з найвідоміших – Хуаянь, розрізняли чотири рівні розвитку цієї свідомості.

Перший рівень – коли свідомість сприймає предмети зовнішнього світу в тому вигляді, у якому вони постають через призму хибного “я”:  
\*\*\*

**Блукає**

**У осінньому тумані**

**Моя змарніла і сумна душа,**

**Нагадуючи місяць**

**На світанні.**

(公胤 – Коін, “Сінкокін-вака-сю”, № 1935).

Другий рівень – коли свідомість здатна осягнути справжню сутність речей поза її численними реальними проявами, тобто йдеться про дискурсивне пізнання істини:  
\*\*\*

*(Складено 5-го місяця під час прощі до храму Урін-ін, де слухала проповідь про сутру Лотоса)*

**Побачене**

**Довіку не забуду:**

**Розквітнув раптом ліс посеред хмар<sup>5</sup>,  
Вітаючи**

**Священне вчення Будди!**

(肥後 – Хіго, “Сінкокін-вака-сю”, № 1930).

Третій рівень – коли свідомість устанавлює тотожність між істинно суцям та ілюзорним:  
\*\*\*

**Звичайно, сон – це сон!**

**Але від сну**

**Не відрізнити й дійсність...**

**Прокидаюсь, –**

**А де, в якому світі? – не збагну.**

(赤染衛門 – Акадзومه Емон, “Сінкокін-вака-сю”, № 1973).

Четвертий рівень – коли свідомість осягає тотожність усього суцього, тобто відчуває свою єдність із “природою Будди”, а через це відчуття усвідомлює єдність з усім суцим [Янгутів 1986, 13–14]:

\*\*\*

**Життя –**

**Це сон чи дійсність?**

**Я не знаю...**

**І не дізнаюсь, бо реальний світ**

**Від світу снів ніщо не відрізняє!**

(Невідомий автор, “Кокін-вака-сю”, № 942).

Наведені нами приклади віршів *танка* з відповідного розділу антології “Сінкокін-вака-сю” (за винятком останнього, запозиченого з антології “Кокін-вака-сю”) за своїм змістом є прямими поетичними ілюстраціями до тих чи інших буддійських постулатів та догм. Деякі з цих віршів-ілюстрацій взагалі писалися під безпосереднім враженням від щойно прочитаних буддійських сутр чи прослуханих проповідей, як, наприклад, вірш поетеси Хіго з поетичної антології “Сінкокін-вака-сю” (№ 1930), про що свідчить текст короткої передмови<sup>6</sup> до нього: “Складено 5-го місяця під час прощі до храму Урін-ін, де слухала проповідь про сутру Лотоса”.

У період раннього буддизму в Японії (VII–VIII ст.) цю ілюстративну функцію насамперед виконував такий поетичний жанр, як *буссоку-секі-май* (або ще *буссоку-секі-ка* – буддійські ліричні вірші зі строфічною формою 5-7-5-7-7-7), а трохи пізніше – *васан* (або ще *імайо-васан* – буддійські релігійні пісні зі строфічною формою 7-5-7-5, повтореною двічі). Жанр *танка*, як панівний поетичний жанр японської поезії IX–XIII ст., починає перебирати на себе цю функцію в епоху Хей-ан і вже наприкінці цієї історичної доби, тобто у XII ст., повністю витісняє жанри *буссоку-секі-май* та *васан*, які зрештою відмирають.

Поступово, окрім суто ілюстративних функцій, притаманних віршам *танка* релігійної тематики, що містилися переважно у відповідних тематичних розділах тогочасних поетичних антологій, майже у всій

поезії доби Хей-ан все частіше починають лунати характерні буддійські філософсько-ліричні мотиви – швидкоплинності людського життя, мінливості долі, марності бажань і прагнень, ілюзорності щастя тощо:

\*\*\*

**Цвітуть щороку вишні навесні.**

**І, попри це,**

**Усе життя тривожує:**

**Побачу знов**

**Я їхній цвіт чи ні?**

(Невідомий автор, “Кокін-вака-сю”, № 97)

\*\*\*

(Склав, милуючись цвітом хризантем і думаючи про швидкоплинність життя на цьому світі)

**Не знаю, хто з нас першим відцвіте – Вони чи я?**

**Та поки що прикрашує**

**Духмяним цвітом**

**Пізніх хризантем!**

(紀貫之 – Кі-но Цураюкі, “Кокін-вака-сю”, № 276).

\*\*\*

(Склав, почувши спів зозулі)

**Здається, й ти, зозуленько,**

**Як я,**

**Мандруючи цим нечестивим світом,**

**Оплакуєш**

**Оманливість життя.**

(凡河内躬恒 – Осікоті-но Міцуне, “Кокін-вака-сю”, № 164).

\*\*\*

**У серці –**

**Ні бажань, ні почуттів!**

**Немов туман**

**Осінній безпросвітний**

**Все небо пеленою застелив.**

(凡河内躬恒 – Осікоті-но Міцуне, “Кокін-вака-сю”, № 580).

\*\*\*

**Хіба ж її зупиниш – течію**

**Років та місяців!**

**Життя спливає,**

**Змішавши радість**

**І печаль мою.**

(Невідомий автор, “Кокін-вака-сю”, № 897).

Таким чином, залучивши поезію *вака* спочатку лише як ілюстративний матеріал для своїх головних релігійних догм, буддизм поступово починає активно впливати на японську поетику в цілому, пронизує

всю систему поетичної художньо-образної словесної творчості і всі її органічні складові – ідейний зміст, образність, стилістику, мову поетичних творів тощо. Що, зрештою, було цілком закономірним явищем, оскільки в VII–VIII ст. одночасно з поширенням на теренах країни буддизму “Японія, – як зазначають фахівці, – не просто вступала в нову еру, для неї починалась абсолютно інша епоха. У текстах цієї історичної доби відчувається здивування від того, що укоренився абсолютно інший спосіб осягнення розумом дійсності і розмірковувати нині слід зовсім по-іншому” [ЛаФлёр 2000, 7].

Цей новий для Японії спосіб мислення, породжений буддизмом філософією, не міг не вплинути на світську літературу в цілому, і в першу чергу на поезію, оскільки для японців художня література як один з елементів духовного життя нації завжди асоціювалася саме з поезією, а вже потім – з прозою чи драматургією. “Поезія і проза мирян сприймала, адаптувала і підсилювала буддизмські символи і тропи, які зустрічалися в континентальних творах. З цієї причини японська література того періоду сформувала своєрідний блок продовженої традиції, що постійно еволюціонувала” [ЛаФлёр 2000, 24].

Саме завдяки впливу буддизму головними художньо-естетичними принципами японської поезії в IX–XVII ст. стають спочатку принцип “*моно-но аваре*”, який в епоху Хей-ан усе ще зберігав у своїй семантиці (принаймні у її тлумаченні самими японськими поетами) “залишки” синтоїзму, а згодом – “юген”.

Принцип “*моно-но аваре*” (物の哀れ – “чарівність речей”, “чарівничий смуток /сумна чарівність/ речей”), чи просто “*аваре*” (哀れ – “чарівний смуток”, “сумна чарівність”), залишався головним естетичним принципом японської поезики протягом IX–XII ст. Його суть полягала у визнанні наявності в будь-яких речах, що оточують людей, особливої, неповторної чарівності, яка породжувала в серці незрозумілий смуток. Це визнання переживалося із синтоїстським віруванням про присутність у всіх речах душі, того чи іншого божества, тобто з традицією одухотворення предметів, сил і явищ природи. А “смуток” цій “чарівності” додавало буд-

дійське розуміння швидкоплинності людського життя, мінливості людської долі в цьому одвічному і невмирущому світі:

\*\*\*

(Складено про ширму, на якій зображені люди, що милуються вишневим цвітом, котрий облітає, подаровану принцом Садаясу<sup>7</sup> імператриці з нагоди її п'ятдесятиріччя)

**Минають марно місяці і дні...**

**Згадаєш лиш тоді**

**Про вік короткий,**

**Як вишень цвіт**

**Побачиш навесні!**

(藤原興風 – Фудзіварано Окікадзе, “Кокін-вака-сю”, № 351).

\*\*\*

(Склав у рік жалоби під час осінньої прощі до гірського храму)

**Роса ранкова**

**На гірському полі**

**Нагадує мені про вік людей**

**На світі цім**

**І їхню скорбну долю.**

(紀貫之 – Кі-но Цураюкі, “Кокін-вака-сю”, № 842).

Зауважимо, що естетичним принципом “*моно-но аваре*” керувалися у своїй творчості не лише поети доби Хей-ан, а й представники пізніших поколінь японських поетів. Зокрема, цей принцип знайшов своє втілення в поезії відомого поета-мандрівника, філософа, каліграфа, дзен-буддизмського ченця Рьокана (Ямамото Ейдзо, 1758–1831):

\*\*\*

**Завжди сріблила**

**І сріблити буде**

**Роса траву на полі Мусасі...<sup>8</sup>**

**Короткий вік, насправді,**

**Мають люди!**

(Рьокан)

\*\*\*

**Кому мені розповісти про сум**

**Цієї осені,**

**Що вже відходить?**

**Вечір.**

**Додому кошик лободи несучи.**

(Рьокан)

\*\*\*

**Ченцю Рьокану**

**Днина дощова**

**Незрозумілий смуток навіває.**

(Рьокан)

Було б помилкою вважати, що естетичний принцип “*моно-но аваре*” в епоху Хей-ан поширювався лише на поезію. Він стає провідним художньо-естетичним принципом практично в усіх сферах духовного життя і для всіх видів тогочасного мистецтва. Віддзеркалився він і в багатьох літературних прозових творах тієї історичної доби.

Так, відомий японський літературознавець і поет Мотоорі Норінага (1730–1801) першим серед японських літературознавців висунув тезу, що головним об’єднуючим естетичним принципом “*Повісті про Гендзі*” (“*Гендзі моногатарі*”) – першого у світовій літературі художнього роману, створеного письменницею Мурасакі Сікібу на межі X–XI ст., – був саме принцип “*моно-но аваре*”. З цього приводу дослідник писав: “Цей твір увібрав у себе всі прояви “*моно-но аваре*”, які тільки є на світі, і створений він був саме для того, аби примусити читача глибше проникнути в це поняття”. Відкидаючи будь-які інші тлумачення, він заявляв, що сенс “*Повісті про Гендзі*” (як, зрештою, і всієї літератури доби Хей-ан) зводився виключно до того, щоб розкрити потаємну суть “*моно-но аваре*” [Мурасаки Сікібу 2001, т. 2, 621].

Т.Л. Соколова-Делюсіна, яка переклала цей роман російською мовою, у післямові до нього відзначає органічний зв’язок між поезією епохи Хей-ан і художньою прозою цієї історичної доби, характерною рисою якої була її насиченість поетичними цитатами, тобто прямим включенням до прозових текстів численних поетичних вкраплень у вигляді віршів *танка* популярних тогочасних поетів чи віршів, написаних безпосередньо авторами прозових творів. Російська дослідниця пише: “Застосувачи у прозі прийоми, розроблені для поезії “*вака*”, Мурасакі Сікібу зробила перший крок у напрямку перетворення японської розмовної мови в мову літературну. У “*Повісті про Гендзі*” вперше як усвідомлений літературний прийом було використане цитування. Головним джерелом цитування для Мурасакі були японські п’ятивірші, хоча вона досить широко цитує також китайську класику та буддистські джерела. Поетичні цитати, включені в текст “*Повісті*”, надають йому надзвичайної повноти, розширюють його емоційний і об-

разний зміст. Широко використовуючи художньо-стилістичні засоби японської поезії, Мурасакі Сікібу поширює на прозу естетичні принципи, які були вироблені цією поезією” [Мурасаки Сікібу 2001, т. 2, 621–622].

Цікавою є історія походження самої назви естетичного принципу “*моно-но аваре*”, яку Мотоорі Норінага описує так: “Спочатку це був вигук захопленого здивування, який мимоволі виривався з глибини душі, коли людина щось бачила, чула чи сприймала... Захоплюючись місяцем чи квітами, ти вигукуєш, наприклад: “*О!* (яп.: *А! Аа!*) *Які чудові квіти!*”, “*Харе!* (яп.: 晴 天 – “ясна погода”, “чисте /безхмарне/ небо”) *Який прекрасний місяць!*” Так зване “*аваре*” й виникло шляхом поєднання цих двох вигуків “*А!*” та “*Харе!*”. Щирий прояв захоплення разом із подивом – ось у чому суть цього поняття... Пізніше слово “*аваре*” стали писати ієрогліфом “*журба*” (“*туга*”, “*печаль*”. – І.Б.), можна подумати, що й означати воно стало виключно почуття туги-печалі, але це не зовсім так. “*Аваре*” віддзеркалює не лише печаль, воно може стосуватися радісного і прекрасного, приємного і цікавого – тобто всього, що здатне породити в душі вигуки “*А!*” і “*Харе!*” [Мурасаки Сікібу 2001, т. 2, 621].

І далі Мотоорі Норінага продовжує: “Автор “*Повісті про Гендзі*”, яка сама глибоко проникла в “потаємну красу” (“*моно-но аваре*”) цього світу, вдивлялася, прислуховувалася до всього, що відбувалося довкола, уважно спостерігала за вчинками добрих та злих людей, і її пронизливий погляд уловлював їхні потаємні думки. Безліч різноманітних роздумів народжувалося при цьому в її голові, і, відчуваючи необхідність довірити їх кому-небудь, вона вкладала ці роздуми у висловлювання і думки своїх героїв, так, щоб читачі бачили, що є добро, а що – зло. Вона змогла передати людям своє розуміння “потаємної краси” цього світу, примусивши їх відчувати те саме, що відчувала вона” [Мурасаки Сікібу 2001, т. 2, 622].

Поділяючи цю думку відомого японського дослідника, Т.Л. Соколова-Делюсіна додає: “В епоху Хей-ан у поняття “*аваре*” привноситься трагічно-журливий відтінок, воно починає виражати відчуття

швидкоплинності життя, неминучості старіння. Саме через “аваре” пізнається сутність “моно”. “Моно-но аваре” – це потяг душі до одвічних витоків речей, прагнення схопити й усвідомити їхню невлочиму суть” [Мурасаки Сикибу 2001, т. 2, 622].

Починаючи з XIII ст., головним естетичним принципом японської поезії і всієї художньої літератури, як і японського мистецтва в цілому, стає принцип “юген” (幽玄 – “потемне”, “приховане”, “загадкове”; “таємнича краса”, “загадкова чарівність”, “незбагненна привабливість”; “прихований зміст”, “внутрішня глибинна суть”) – філософський термін китайського походження, який у буддизмі означав “одвічна істина буття”, “потемна суть явищ”. Найяскравішим прикладом втілення цього художньо-естетичного принципу в поезії традиційно вважається поетична антологія “Сінкокін-вака-сю” (“Нова збірка старих та нових японських пісень”, 1205 р.).

Про головну відмінність художньо-естетичних принципів “моно-но аваре” та “юген”, як і відмінність між поезією, представленою в поетичних антологіях “Кокін-вака-сю” та “Сінкокін-вака-сю”, відомий японський поет епохи Едо (1600–1868 рр.) Кагава Кагекі (1768–1843) образно писав: “Ніщо не зрівняється з “Кокін-сю”. Ута (досл. з яп.: “пісня”, “вірш”. – І.Б.) в “Кокін-сю” подібні до справжніх живих квітів. Ута в “Сінкокін-сю” схожі на квіти, що видніються крізь листя на переплетених гілках. Що ж до “Соан-сю” та інших зібрань такого роду, то вони нагадують штучні квіти” [Кин 1978, 343].

А ось як характеризує цей термін В. Маркова в передмові до збірки перекладів віршів відомого японського поета Сайгьо: “Юген” (дослівно: таємне і незрозуміле) був спочатку філософським терміном китайського походження і означав одвічне начало, приховане явищами буття. В японському мистецтві “юген” – це таємнича краса, яка не до кінця відкрилася зору. До неї можна вказати шлях, як зламанною гілкою позначається гірська стежка. Для цього потрібно небагато: натяку, підказки, штриха. “Юген” може приховуватися і в тому, що на перший погляд здається потворним, – як квіти, які ховаються в розколинах темної скелі. Така краса вимагає

неквапливого уважного споглядання, відчуженості від суєтного світу, закликає до самотності та спокою. У людському серці, як цього навчає буддизм, є вище начало, саме тому “юген” апелює відразу до серця. Це квінтесенція піднесеного й журливого поетичного почуття. Його важко виразити словами, а тому поет звертається до мови символів. Квіти і листя, що опадають, росянки, димок похоронного вогнища – символи нетривалості буття. Місяць, місячне сяйво – символи потойбічного світу й неземної краси. Символи старі, але почуття щоразу неначе народжується заново, пробудити його – завдання поета” [Маркова 1999, 22–23]. Наведемо декілька типових прикладів віршів танка, які досить виразно віддзеркалюють принцип “юген” з антології “Сінкокін-вака-сю”:

\*\*\*

**Чомусь завжди,  
Як осінь на порозі,  
Незрозумілий, таємничий сум  
Людські серця  
Охоплює невдовзі.**

(西行法師 – Сайгьо-хосі, “Сінкокін-вака-сю”, № 367).

\*\*\*

**Сумний кінець  
І у моєї долі!  
Що по мені залишиться колись? –  
Димок погребний,  
Мов серпанок в полі.**

(小野小町 – Оно-но Коматі, “Сінкокін-вака-сю”, № 758).

\*\*\*

**Розтануть хмари,  
Небо проясниться,  
І, як завжди,  
Над грішним світом цим  
Кружляти буде місяць яснолиций!**

(寂然法師 – Дзякудзен-хосі, “Сінкокін-вака-сю”, № 1953).

Як уже зазначалося, найсуттєвіший вплив на японську класичну поезію, як і на всю японську культуру XIII–XIX ст., мали ідейно-філософські засади дзен-буддизму. Ця релігійна течія імпонувала японському сьогунату, а тому згодом він практично перетворив її на офіційну державну релігію. Спеціально для неї довкола Кіото за китайським зразком було засновано “систему П’яти монастирів” (яп.: 五山 – годзан), священики і ченці якої ставали

наставниками сьогунів у вірі, їхніми політичними радниками в питаннях зовнішніх стосунків тощо. Виник цілий напрям у тогочасній японській літературі, який отримав назву “*годзан-бунгаку*” (яп.: 五山文学 – “література П’яти монастирів”, або “література П’ятигір’я”) [Горегляд 2001, 351–359].

Саме цей літературний напрям, окрім релігійних творів буддиської тематики (численних теологічних та філософських трактатів, повчальних життєписів, моралізаторських історій, оповідань-напучень, віршів-заповідей), пізніше породив поетичний жанр *хайку*. І саме представники “*П’ятигір’я*” сприяли зародженню та розквіту на теренах Японії таких феноменальних явищ національної культури й оригінальних видів мистецтва, як *кендо* (фехтування), *сьодо* (каліграфія), *тяною* (чайна церемонія), *бонсай* (вирощування карликових дерев), *каре-сансуй* (сухі сади), *суміе* (монохромний живопис) та ін.

Відомо, що засновники японського варіанта *дзен-буддизму* Ейсай (1141–1215; секта *Ріндзай*) і Доген (1200–1253; секта *Сото*) одним із головних принципів *дзен-буддизму* проголошували принцип занурення у власну сутність (душу), ідею самопостереження і культ *саторі* (своєрідний ступінь *нірвани*) – душевного спокою та рівноваги, відчуття внутрішнього просвітління, які досягалися шляхом медитації, а також за допомогою деяких інших засобів психотренінгу.

У свою чергу, *дзен-буддизм* сприяв появі у Японії XIII ст. такого соціально-ідеологічного (чи, можливо, краще було б сказати, філософсько-етичного) явища японської історії та культури, як “*бусідо*” (武士道 досл. з яп.: “шлях воїна”; “шлях самурая”) – кодекс честі, система принципів моралі і правил життя японського лицарства – воїнів-самураїв, своєрідного “японського козацтва”.

Для того щоб краще зрозуміти це унікальне явище в історії Японії, яке мало і певною мірою має донині величезний вплив практично на всі сфери соціального та духовного життя японців, у тому числі й на японську поезію, слід звернутися до відомої праці Інадзе Нітобе “*Бусідо – душа Японії*”, яка є також в україномовному перекладі [Нітобе 2004, 15–32].

“Дзен, – пише у своїй книзі японський фахівець, – означає зусилля людини проникнути крізь медитативні зони мислення за межі вербального вираження (виділено нами. – І.Б.). Споглядання є способом, а метою – прагнення переконатися в тому, що існує певний основоположний для всіх явищ принцип, а також, якщо це можливо, в існуванні самого Абсолюту, досягнувши таким чином гармонії з цим Абсолютом” [Нітобе 2004, 16–17].

Саме це значною мірою зумовило домінування в японській класичній поезії протягом майже всієї її історії таких лаконічних строфічних форм, як *танка* і *хайку*, оскільки багатослівність у цьому випадку абсолютно недоречна. Домінантною ознакою високохудожнього поетичного тексту стає натяк. Поету достатньо сказати, що “*зануреному в роздуми ченцю почувся раптом паморозі голос*”, а що саме сказав ченцеві цей “*голос паморозі*” – мав домислити кожний, хто читав чи чув ці рядки. Достатньо було запропонувати читачеві глянути в той бік, де в “*осінніх сутінках*” на “*засохлій гілці*” знайшов собі “*притулок крук*”, а що саме відчував при цьому читач, залежало від його душевного настрою, віку, життєвого досвіду тощо. Можливо, саме в цій ненав’язливості, недомовленості або навіть умовчанні<sup>10</sup> японської поезії, яку кожний читач може сприймати і тлумачити по-своєму, і донині приховується її неперевершена чарівність і привабливість.

Іноземці, які здатні читати японські класичні вірші *танка* і *хайку* в оригіналі, завжди звертають увагу на те, що в них майже немає особових займенників “*я*” і “*ми*”. І це попри те що в японській мові, на відміну від української та багатьох інших індоевропейських мов, саме ці займенники представлені досить широкою палітрою синонімів переважно функціонально-стилістичного характеру:

“*Я*” – *атасі, вай, варе, васі, ватакусі, ватасі, боку, гусей, дайко, найко, ойра, оре, оре-сама, сесся, тін, хісьо.*

“*Ми*” – *бокура, варе-варе, ватасі-таті, тохо.*

Перше, що спадає на думку для пояснення цього феномену, – це надзвичайна лаконічність традиційних японських поетичних жанрів *танка* і *хайку*, яка,



безумовно, вимагала від поетів максимальної економії будь-якого “беззбиткового” для передачі головного ліричного чи філософського змісту вірша лексичного матеріалу, до якого можуть бути віднесені насамперед особові займенники. Однак лише таке, досить логічне, як на перший погляд, пояснення все-таки недостатнє для з’ясування всіх можливих причин подібної мовної особливості японської класичної поезії. Ми вважаємо, що тут також не обійшлося без впливу буддизму. Професор Д.Т. Судзукі у книзі “Дзен і японська культура” про це явище, зокрема, пише: “Хайку, як і дзен, не сприймає егоїзму в будь-якій формі. Твір мистецтва має бути абсолютно невідгадливим, позбавленим будь-яких прихованих мотивів. Поміж натхненням поета і його свідомістю не повинно існувати жодної опосередкованої ланки.

Автор стає цілковито пасивним інструментом вираження натхнення... Хайку, як плід поетичної творчості, має бути вираженням внутрішнього стану людини, повністю позбавленої відчуття власного “я”... Можна стверджувати, що багато в чому хайку віддзеркалює особливості японського характеру. Насамперед японці не схильні до багатослів’я: вони не люблять сперечатись, уникають інтелектуальних абстракцій. Їхнє кредо – “*камі нагара-но міті*”, що означає “*покинути все на розсуд богів, не заважати людськими вигадками їхнім діям*”. Це повністю відповідає буддизму вченню про “незмінність” (санскр.: “*татхата*”; яп.: *その儘 “сономама”*). Сономама (або кономама) – це справжня вища реальність; ми, люди, не здатні перевершити її, як би завзято і відчайдушно не намагалися це зробити. Усе, на що ми здатні, – це писати хайку, визнаючи саме такий стан справ і не запитуючи, чому та як. Це можна вважати певною покірністю. Але японці не ремствують, не проклинають долю, як більшість людей Заходу; вони з бадьорим духом і гумором просто погоджуються з цим” [Судзукі 2003, 255, 261].

До речі, в антології “Ман-йо-сю” (середина VIII ст.), яка містить велику кількість фольклорної японської поезії та віршів анонімних авторів і в якій вплив синтоїзму відчувається набагато сильні-

ше від впливу будь-якої іншої вже відомої на той час японцям релігії чи релігійно-філософського вчення, у тому числі й буддизму (якщо такий вплив на поезію “Ман-йо-сю” взагалі мав місце), кількість випадків використання в поетичних текстах особових займенників як однини, так і множини набагато більша. І це при тому, що в усіх наступних після появи “Ман-йо-сю” поетичних антологіях кількість представленої в них авторської, а не анонімної поезії, навпаки, постійно зростала.

Окрім *саторі*, ще одним із дієвих засобів, який, на думку буддизмівських ченців, допомагав заспокоїти емоції, відсторонитися від буденного життя і зосередитися під час медитації, був чай, завезений, як вважають історики, до Японії з Китаю буддизмівськими ченцями Кукаем (774–835) і Сайтьо (767–822).

У світі сьогуну Хідейосі Тойотомі (1537–1598), який, як і переважна більшість японських військових правителів-сьогунів, теж був стійким прихильником і послідовником дзен-буддизму, довгий час на посаді “майстра чайної церемонії (*тяною*)” працював Сен-но Рікю (1522–1591; справжнє ім’я – Танака Йосіро, буддизмівське – Соекі). Це був неперевершений фахівець чайного дійства, трактати якого під загальною (об’єднуючою) назвою “*Нампо року*” (南方録), записані з його слів учнями та послідовниками майстра, стали своєрідною “Біблією” чайної церемонії, зокрема повністю японізованого ним чайного дійства під назвою “*вабі-тя*”<sup>11</sup> (або ще: “*сабі-тя*”<sup>12</sup>) [Стрелкова 2001, 36].

Звичайно, що чайна церемонія, яка поступово перетворилася на справжнє театральне дійство, стала одним із повноцінних видів японського національного мистецтва, теж не могла обійтися без поезії. Картина, яка розміщувалася в чайній кімнаті у спеціальній ніші *токонома* (яп.: *床の間*), як правило, супроводжувалася надписом – цитатою з тієї чи іншої буддизмівської сутри, відомим висловом Будди або віршем. Поезія була також однією з обов’язкових тем розмов, якими зазвичай завершувалася чайна церемонія. Попередник Сен-но Рікю – Такено Дзьоо (1502–1555) вважав, що дух церемонії “*вабі-тя*”

найкраще передає вірш *танка* Фудзівари Тейка з поетичної антології “Сінкокін-вака-сю”:

\*\*\*

**Осінні сутінки,  
Рибалок курені...  
Куди не глянеш –  
Квіти, листя кленів**

**Зів’яли і осипались, сумні!**

(藤原定家 – Фудзівара-но Садаіе /Тейка/, “Сінкокін-вака-сю”, № 363).

В одному з трактатів, записаних зі слів Сен-но Рікію його учнями, сказано, що неперевершений майстер чайної церемонії знайшов ще один вірш *танка*, який чудово передає дух “вабі”. Саме тому він завжди писав обидва вірші разом, вважаючи їх своєрідними заповідями “вабі-тя”. Йдеться про вірш відомого поета Фудзівари Іетаки (1158–1237):

\*\*\*

**Того, хто мріє  
Про вишневий цвіт,  
Я научу весну розпізнавати  
В бруньках і пуп’янках  
Ще вкритих снігом гір.**

(藤原家隆 – Фудзівара-но Іетака).

Проте нам у цьому сенсі більше імпронує інший вірш Фудзівари Іетаки, а саме:

\*\*\*

**Вишневий квіт!  
Чи дійсність? Чи примара? –  
Мов вітер весняний з гірських вершин  
Зриває вмить  
Молочно-білі хмари.**

Говорячи про вплив буддизму на японську поезію, не можна оминати такий її жанр, як *ренга*, детально охарактеризований у відповідному розділі нашого дослідження на матеріалі двох поем – “Мінасе сан-гін хяку-ін” і “Юяма сан-гін хяку-ін” – відомого поета Ію Согі (1421–1502) та двох його талановитих учнів – Сьохаку (1443–1527) і Сотьо (1448–1532). У поезії *ренга*, розквіт якої припадає на епоху Муроматі (1333–1568), буддійські філософсько-ліричні мотиви, на відміну від поезії жанру *танка*, звучали постійно. Вони зустрічаються майже в кожній більш-менш великій за обсягом поемі *ренга*, оскільки згадка про Закон Будди, цитування того чи іншого постулату буддійського вчення або висловлювання Будди, зрештою,

стають невід’ємним атрибутом цього поетичного жанру. Окрім усього іншого, на такий крок поетів часто спонукала та обставина, що традиційні і популярні поетичні змагання з написання *ренга* зазвичай влаштовувалися саме в буддійських храмах під час різних релігійних свят, до або після проведення відповідних святкових богослужінь і в присутності значної кількості віруючих-уболівальників. Ось типові приклади з поеми “Мінасе сан-гін хяку-ін”:

\*\*\*

**У розначі від марного життя  
Збираю хмиз приречено у горах.**

(肖柏 – Сьохаку, “Мінасе сан-гін хяку-ін”, № 32).

\*\*\*

**В моїх думках при цьому лиш одне:**

**Чи вартий світ того,**

**Щоб жити в ньому?**

(宗祇 – Согі, “Мінасе сан-гін хяку-ін”, № 33).

\*\*\*

**Але куди подітися мені**

**Від розпачу свого і безнадії!**

(宗長 – Сотьо, “Мінасе сан-гін хяку-ін”, № 34).

\*\*\*

**Так і живу, чекаючи кінця –**

**Розлуки вічної**

**Після кохання ночі.**

(肖柏 – Сьохаку, “Мінасе сан-гін хяку-ін”, № 35).

\*\*\*

**Не забувай:**

**Ні дійсність, ані сон –**

**Ніщо людей ніколи вже не змінить!**

(宗祇 – Согі, “Мінасе сан-гін хяку-ін”, № 93).

\*\*\*

**Пригадую минуле й не збагну:**

**Коли розпочинається минуле?**

(宗長 – Сотьо, “Мінасе сан-гін хяку-ін”, № 94).

\*\*\*

**А все тому,**

**Що Будди<sup>13</sup> на землі**

**З’являються і знову пропадають!**

(肖柏 – Сьохаку, “Мінасе сан-гін хяку-ін”, № 95).

Схожі рядки зустрічаються також у поемі “Мінасе сан-гін хяку-ін”:

\*\*\*

**Протистояти долі?****То пуста!****Життя людини – марні сподівання!**

(肖柏 – Сьохаку, “Юяма сан-гін хяку-ін”, № 19).

\*\*\*

**Весна – лиш сон,****І вишень білоцвіт****Про це не пам’ятати теж не може!**

(肖柏 – Сьохаку, “Юяма сан-гін хяку-ін”, № 37).

\*\*\*

**Та все одно з огидою в душі****На білий світ щоразу я дивлюся!**

(肖柏 – Сьохаку, “Юяма сан-гін хяку-ін”, № 40).

\*\*\*

**Зате від місяця,****Сумуючи вночі,****Очей своїх не можу відірвати.**

(宗長 – Сотьо, “Юяма сан-гін хяку-ін”, № 41).

\*\*\*

**Пітьма довічна, що чекає нас,****Страшніша від пітьми цієї ночі!**

(宗祇 – Сьоґі, “Юяма сан-гін хяку-ін”, № 42).

\*\*\*

**Як марно все на світі! З куреня****Моя душа****Лише на захід рветься.**

(宗長 – Сотьо, “Юяма сан-гін хяку-ін”, № 77).

З початком доби Едо жанр *ренга* поступово занепадає, породжуючи новий поетичний жанр – *хоку* (*хайку*). Суто ілюстративна функція поетичних творів, які створювалися для художньо-образної пропаганди та популяризації головних постулатів буддизму і реліктові рештки якої простежуються навіть у прикладах, наведених нами з двох поем *ренга*, також відходить у минуле. Поезія *хайкай* уже не ілюструє, не передає ті чи інші мотиви, а органічно зливається з буддійською філософією, етикою та естетикою, зрештою, стає художньо-образним поетичним втіленням буддизму. І не тільки як релігійного вчення, а й як певного світогляду, особливого способу мислення, стилю життя тощо. Вірш *хайку*, “цей стиснутий до крапки Всесвіт”, як влучно охарактеризувала цей поетичний

жанр Т.П. Григор’єва [Григор’єва 2002, 530], починає віддзеркалювати навколишній світ виключно через філософську призму буддизму, і *дзен-буддизму* зокрема. “Саме тому, – пише Т.П. Григор’єва, – такою стійкою є традиція “безмовної” передачі знань (*тенгай*), поза межами письмового тексту (*фурю мондзі*), – культура мовчання, паузи, порожнечі, щоб одне не заважало другому. “Одна квітка краще, ніж сто, дозволяє відчути *квіткість* квітки” [Григор’єва 2002, 513]. “Саме тому так природно, – продовжує дослідниця, – і прижився *дзен* на японському ґрунті, що відчував неповторність кожної миті – “тут і зараз” уже все є, потрібно лише це побачити, що повністю відповідало одвічному японському почуттю прекрасного. Кожна мить таїть у собі вічність, у кожній квітці виражена суть усіх квітів” [Григор’єва 2002, 529].

Завершуючи, зауважимо, що як не дивно, але ніхто з дослідників японської поезії як у самій Японії, так і за її межами чомусь не звернув уваги на те, що поетичний сюжет у переважній більшості віршів *хайку*, принаймні у кращих зразках поезії *хайкай*, розвивається за схемою, яка повністю відповідає буддійській концепції “*трьох ступенів психічного стану людини*”, що йде “*шляхом просвітління*”, розробленій свого часу ще Кукаєм (Кобо Дайсі, 774–835). І це не випадковість, оскільки, як відомо, практично всі пізніші японські школи буддизму, у тому числі і *дзен-буддизм*, тією чи іншою мірою запозичили окремі теоретичні постулати філософсько-релігійного вчення *Сінгон-сю*, заснованого Кукаєм, який щиро намагався примирити та об’єднати всі існуючі на той час віровчення в єдину універсальну релігійну систему [Фесюн 1986, 121, 124–125].

Якщо в поезії жанру *танка* логіка розвитку поетичного сюжету є двоступеневою – експозиція і розкриття теми, то в поезії *хайку*, попри менший розмір цього поетичного жанру, сюжет, як правило, розвивається в три етапи. Саме ці три етапи розвитку внутрішнього поетичного сюжету в поезії *хайкай* і відповідають концепції “*трьох ступенів психічного стану людини*”, яка услід за Буддою йде “*шляхом просвітління*”. Цю відповідність віддзеркалено у *таблиці*:

<i>Три ступені психічного стану людини, яка йде шляхом просвітління</i>	<i>Хайку Мацуо Басьо “Старий ставок”</i>
<b>1. Істинне злиття</b> (“ <i>рію</i> ”) – усвідомлення людиною первісного тілесного володіння усіма якостями, притаманними природі самого Будди.	<i>Старий ставок.</i>
<b>2. Привнесене і наявне</b> (“ <i>кадзі</i> ”) – часткове періодичне “злиття” індивіда з природою Будди зі збереженням та усвідомленням власної ідентичності.	<i>Пірнуло жабеня –</i>
<b>3. Виявлене і отримане</b> (“ <i>кентоку</i> ”) – досягнення та усвідомлення віруючою людиною “стану Будди”, повна гармонізація всіх дій індивіда з цим станом.	<i>Вода сплеснула.</i>

Можливо, найближче до розуміння цього феномену співзвучності розвитку поетичного сюжету у віршах хайку з буддійською концепцією “*триступеневого психічного стану людини, яка прямує шляхом просвітління*”, підійшов відомий американський дослідник поезії хайкай Р.Х. Бліс в одному зі своїх численних визначень жанру хайку, який писав: “Хайку – це вираження миттєвого просвітління, коли ми проникаємо в суть речей. Кожна річ безперестанно проповідує Закон (Дхарму), проте цей Закон не є чимось відмінним від самої речі. Хайку є вираженням цієї проповіді через нашу зустріч із річчю, коли ми позбавлені будь-яких розумових вагань та емоційних прикрас; або, радше, воно показує річ так, як вона існує і всередині, і ззовні розуму, цілковито суб’єктивно; показує нас самих, не відокремлених від об’єкта; показує об’єкт у своїй первісній єдності з нами... Це засіб повернення до природи, до нашої місячної природи, природи квітучих вишень, опалого листя, одним словом – до нашої природи Будди. Це той шлях, завдяки якому холодний зимовий дощ, вечірні ластівки, полуднева спека і довга ніч стають воістину живими, поділяють нашу людяність, розмовляють своєю мовчазною і виразною мовою” [Blyth 1949–1952, I, 270].

Цілком очевидно, що у своєму визначенні жанру хайку Р.Х. Бліс відштовхувався не тільки від буддійської концепції “миттєвого

просвітління”, а й від принципів положень поетики хайкай, розроблених одним із родоначальників цього поетичного жанру й найвідомішим його представником Мацуо Басьо (1644–1694), який заявляв, що “створення вірша має відбуватися миттєво, як лісоруб валить могутнє дерево або як воїн кидається на небезпечного супротивника, так само, як ріжуть кавун гострим ножом чи відкушують великий шматок від груші” [Мещеряков 2002, 129]. Головною метою при цьому, на думку Мацуо Басьо, має бути прагнення поета “зафіксувати у слові ту мить, коли сяйво, яке випромінює та чи інша річ, ще не встигло згаснути в його серці” [Мацуо Басє 2000, 203].

Як головний висновок до нашого дуже стисло аналізу впливу релігії на японську класичну поезію можна сказати таке. Якщо синтоїзм як суто національна релігія стояв біля витоків і фактично породив японську класичну поезію, вклав у неї душу, сприяв зародженню культу краси і прищепленню численним поколінням японців почуття прекрасного, то буддизм привніс у неї надзвичайно глибоку і ліричну філософічність. Що стосується конфуціанства, то, впливаючи протягом багатьох століть на систему виховання та освіти в Японії, воно зробило поезію невід’ємним атрибутом духовного життя нації, поступово перетворило її із “забави богів” на органічну складову культури будь-якого освіченого японця.

<sup>1</sup> Відомий японський релігійний діяч, філософ, культуролог Дайсецу Тайтаро Судзукі (1870–1966) з цього приводу зазначав: “Безперечно, головні ідеї дзен-буддизму такі ж, як і в буддизмі, і не можна не визнати, що вони лише отримали свій органічний подальший розвиток, що мало за мету задовольнити потреби населення Далекого Сходу, психології якого притаманні свої специфічні риси. Дух буддизму спустився зі своїх метафізичних висот, аби стати практичною наукою життя. Дзен-буддизм є результатом цього. А тому я наважуюся сказати, що дзен-буддизм – це систематизація чи, радше, кристалізація всієї філософії, релігії і самого життя Далекого Сходу, і передусім Японії” [Судзукі 2001, 339].

<sup>2</sup> Ці десять ступенів духовного переродження людини, зміни її психологічного та емоційного стану яскраво віддзеркалюють вірші *танка* буддійської тематики, які містяться в сувої № 20 під назвою “Буддійські обрядові пісні” відомої поетичної антології “Сінкокін-вака-сю” (“Нова збірка старих та нових японських пісень”, 1205 р.), звідки й були запозичені нами відповідні вірші-ілюстрації.

<sup>3</sup> Будда Аміда (санскр.: Амитабха; яп.: Аміда Ньорай) – “Будда безмірного світу”, який керує Західним раєм – землею Будди, де віруючі після своєї смерті завдяки його безмежній доброті можуть відродитися, щоб досягти Просвітління.

<sup>4</sup> Західний напрям у буддизмі має символічне значення, пов’язане зі смертю людини.

<sup>5</sup> У вірші – гра слів: назву відомого буддійського храму Урін-ін (яп.: 雲林院) можна прочитати як “Ліс у хмарах”. Він був розташований у Кіото на місці нинішнього храму Дайтокудзі. У IX–XI ст. був осередком *тендай*-буддизму, а починаючи з кінця XII ст., стає головним храмом буддійської секти Ріндзай – однієї з двох шкіл японського *дзен*-буддизму.

<sup>6</sup> Такі передмови (яп.: 端書き – “хасітакі” – або ще: 詞書 – “котобатакі”) часто трапляються в антологіях доби Хей-ан. Переважно це стислі авторські коментарі стосовно приводу написання того чи іншого вірша.

<sup>7</sup> *Садаясу* – син імператора Сейва (850–880; роки правл.: 858–876).

<sup>8</sup> *Мусасі* – назва місцевості у пров. Етїго (нині преф. Ніігата).

<sup>9</sup> “*Соан-сю*” – збірка віршів поета Тон-а (XIV ст.), яка була дуже популярною серед представників та послідовників поетичної школи відомого майстра жанру *ренга* (яп.: 連歌 – “нанізани ряккі”, “зчеплені вірші”) Нідзьо Йосімото (1320–1388).

<sup>10</sup> У *дзен*-буддизмі є поняття *коан* (公案) – короткий вислів, катехізис, який, на перший погляд, позбавлений будь-якого смислу і призначений продемонструвати недосконалість людського розуму, полегшити перехід до інших форм пізнання дійсності (наприклад: “На що схожий оплеск однією рукою?”, “Яким було твоє обличчя до народження?”). Існує навіть легенда про те, що один великий учитель *дзен* навчав своїх учнів, не промовляючи жодного слова, а лише піднімаючи свій вказівний палець. Але піднімав він його так, що учні осягали своїм розумом неосяжне [Подберезский 2003, 126].

<sup>11</sup> *Вабі* (侘び – досл. з яп.: сум, печаль, журба; хвилювання, тривога, сум’яття) – почуття, яке породжується розумінням недовговічності людського життя в одвічному світі.

<sup>12</sup> *Сабі* (寂び – досл. з яп.: наліт, поволока; відчуття старовини) – таємничий смуток самотності, який відчуває душа поета, що на мить відсторонюється від буденності життя і починає розуміти одвічну внутрішню суть предмета, природного явища тощо, за якими він спостерігає. Характеризуючи ці терміни японської естетики, Д.Т. Судзукі додавав, що *вабі* – це “постійне відчуття буття як Небуття”, а *сабі* – “просвітлена самотність” (від санскрит.: “шанті” – безтурботність, мир, спокій) [Судзукі 2003, 320].

<sup>13</sup> Йдеться про різні релігії та різних пророків.

## ЛІТЕРАТУРА

- Горегляд В.Н. Японская литература VIII–XVI вв. Санкт-Петербург, 2001.  
 Григорьева Т.П. Синтоистская основа японской культуры // Синто – путь японских богов: В 2 т. Т. I. Очерки по истории синто. Санкт-Петербург, 2002.  
 Кин Д. Японская литература XVII–XIX столетий. Москва, 1978.  
 ЛаФлёр У. Карма слов, буддизм и литература в средневековой Японии. Москва, 2000.

*Мацуо Басё. Избранная проза* / Пер. с яп. Т.Л. Соколовой-Делюсиной. Санкт-Петербург, 2000.

*Мецзяков А.Н. Манъёсю // Синто – путь японских богов: В 2 т. Т. II. Тексты синто.* Санкт-Петербург, 2002.

*Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи: В 2 т. / Пер. с яп., вступит. статья, приложение и коммент. Т.Л. Соколовой-Делюсиной. Санкт-Петербург, 2001.*

*Нитобе І. Бусидо – душа Японії // Всесвіт, 2004, № 11–12.*

*Петров В.В. Духовные учения Востока: Дзэн-буддизм. Даосизм. Конфуцианство.* Москва, 2005.

*Подберезский И.В. Восток – дело тонкое. Наблюдения и размышления, курьезы и парадоксы.* Москва, 2003.

*Сайгё. Горная хижина* / Пер. с яп., предисл. и коммент. В.Н. Марковой. Санкт-Петербург, 1999.

*Стрелкова А. “Нампо:року” – “Біблія” чайної церемонії // Східний світ, 2001. №1.*

*Судзуки Т.Д. Дзэн и японская культура.* Санкт-Петербург, 2003.

*Судзуки Т.Д. Основы дзэн-буддизма // Буддизм. Четыре благородных истины.* Москва, 2001.

*Фесюн А.Г. Психологические аспекты учения Кукая // Психологические аспекты буддизма.* Новосибирск, 1986.

*Янгутов Л.Е. Психологические аспекты учения о «спасении» в китайском буддизме // Психологические аспекты буддизма.* Новосибирск, 1986.

*Blyth R.H. Haiku (A landmark study in Four Volumes: Volume I “Eastern Culture”; Volume II “Haiku: Spring”; Volume III “Haiku: Summer – Autumn”; Volume IV “Haiku: Autumn – Winter. Includes Index”).* Tokyo, 1949–1952 (1960, 1968, 1970, 1982, 1997).