



МОВНІ ЗАСОБИ СУГЕСТИВНОГО ВПЛИВУ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ЯПОНСЬКИХ ХАЙКУ

Останнім часом у сучасному мовознавстві відбувається становлення окремої галузі – сугестивної лінгвістики, об'єктом якої є вербальні й паравербальні засоби, заряджені потужним, спрямованим на підсвідоме (позасвідоме) впливовим потенціалом, що реалізується в різноманітних дискурсивних практиках. Виокремившись із прикладної психолінгвістики і застосувавши доробок нейролінгвістичного програмування, окреслена галузь здебільшого зорієнтована на вивчення сугестогенів політичного, рекламного, педагогічного, медичного дискурсів, а також на суміжні проблеми з іміджологією, піар-технологіями, психотерапією. Однак практично поза увагою сугестивної лінгвістики поки що залишається сфера художньої комунікації, хоч художні тексти мають потужну сугестивну зарядженість, торкаючись найпотаємніших сторін людської психіки, впливаючи не лише на свідомість, а й на позасвідоме.

Мета нашого дослідження – з'ясування мовних ресурсів і стилістичних прийомів сугестивного впливу одного з найцікавіших жанрів японської поезії – хайку (хокку), – представленого українською мовою в перекладах видатного вітчизняного сходознавця, талановитого перекладача, професора Київського національного університету І. Бондаренка. Завдяки його наполегливій і копіткій творчій праці, захопленню поетичним словом й увазі до найменших смислових нюансів віршів, глибоким знанням не лише мовного, а й культурного коду японців, широкій обізнаності у світовому літературному процесі український читач дістав змогу відчувати тонкий аромат японської поезії, її всеосяжність у пізнанні світу й людської душі, незрівнянну оманливу простоту форми і глибину змісту, який здебільшого

вимальовується у свідомості читача невидимо, нібито боковим зором, але збуджує увагу, ірраціональні глибини людського підсвідомого.

Величезною заслугою І. Бондаренка є видання протягом семи років восьми антологій і збірок японської поезії в українському перекладі, створення у співавторстві з Хіно Такао перших вітчизняних двомовних українсько-японських і японсько-українських словників, а також аналіз японської класичної поезії в контексті світової та української літератури, поданий у солідній монографії “Розкоші і злидні японської поезії”, виданої у 2010 р. [Бондаренко 2010].

Складність нашого дослідження полягає в аналізі перекладних текстів, адже впливові ефекти установлюватимемо лише в українського читача перекладів без порівняння з читачем оригінальних текстів. Проте некоректність постановки проблеми може бути знята спрямуванням аналізу саме на засоби і прийоми передачі сугестивного впливу перекладу з урахуванням жанрових стереотипів хайку, особливостей поетики та стилістики японської класичної поезії, специфіки рис національного менталітету японців, базових культурних концептів й архетипів колективного позасвідомого цього етносу.

Сугестивний вплив японських віршів на читача відзначали різні дослідники. І. Бондаренко, порівнюючи європейську та східну поезію, вирізняє ненав'язливість почуттів і думок японських віршів, їхню медитативність і сугестогенність, стислість форми та глибину й самодостатність змісту [Бондаренко 2010, 244–247]. Досить сказати, що в японській поезії наявний навіть спеціальний термін “йодзьо” на позначення сугестивного асоціативного підтексту, латентного змісту вірша, прихованого під

зовні невігладливою формою і дуже простим на перший погляд загальним змістом, котрі не сприймаються іноземцями, проте легко розпізнаються носіями японської мови та культури [Бондаренко 2010, 326].

Орієнтація перекладача на сугестивний вплив здійснюється підсвідомо шляхом збереження повноти й точності змісту, передачі стилістики і прагматики оригіналу, творчої проекції поетичного твору на етносвідомість і колективне позасвідоме українців, їхній концептуальний простір, культурні та психологічні стереотипи, а також семіотичний універсум культури, у якому відсутні подібні поетичні жанри. Безперечно, сугестивний вплив хайку на японців і українських читачів різниться, як різняться мови, що, за О. Потебнею, є “не лише найкращою, а й правильною, єдиною прикметою, за якою ми впізнаємо народ, і разом із тим єдиною, не замінимою нічим і неодмінною умовою існування народу” [Потебня 1999, 187], а також культури, їхні настанови, норми й цінності. Адже механіка сугестивного впливу, за словами Т. Ковалевської, триєдина, поєднуючи “власне лінгвістичні аспекти (мову, її сугестивні потенції), психолінгвістичні й нейрофізіологічні структури індивідуальної та масової свідомості (співвідносні з лого- та імагеною актуальністю складників, а також – з ірраціональними, сугестологічними ефектами) та екстралінгвальну специфіку, пояснену, зокрема, ситуативно-контекстуальними та структурно-інформаційними особливостями” [Ковалевська 2001, 194].

Різницю у сприйнятті японської поезії відзначає й сам перекладач, позаяк кожна нація – це індивідуальність, живацілісність, головними ознаками якої є особливості психічного складу та типів мислення [Кесиди 1992, 37]. Досить сказати, що життя японців просякнуте поезією. І це не просто слова, які можна застосувати до будь-якого народу. І. Бондаренко наголошує: «Поетичні шедеври, створені впродовж багатьох поколінь кращими японськими поетами, трапляються в Японії на кожному кроці. Вони викарбувані на гранітних брилах, установлених практично в усіх мальовничих куточках країни <...>. Переважна більшість пейзажних малюнків на шовку чи папері, так званих “каке-моно” (“каке-дзіку”), що прикрашають стіни

японських будинків, теж, як правило, супроводжуються текстом вірша відомого поета або самого художника <...>. У країні існує безліч аматорських поетичних клубів, гуртків, шкіл, які власним коштом щороку друкують величезну кількість поетичних збірок та часописів з віршами своїх членів» [Антологія... 2002, 5–6].

Українці не надають такого пріоритету у власному житті поетичній творчості, хоч етнопсихологи вважають емоційність, перевагу емоцій і почуттів над волею й інтелектом і кордоцентричність доміантними ознаками українців [Бердй 2000, 100–101] як почуттєвих інтровертів, за класифікацією А. Аугустінавичуте. До слова, японці, за цією ж класифікацією, належать до інтуїтивних інтровертів [Баронин 2000, 225]. Емоційне відчуття світу серцем, а не розумом як філософія серця, проголошена ще Г. Сковородою і підтримана П. Кулішем, М. Костомаровим, П. Юркевичем й ін., наближає українців до японців (пор. висловлення видатного японського поета IX–X ст. Кі-но Цураюкі: “Насінням, з якого проростають тисячі й тисячі пісень Ямато (давня назва Японії – О.С.), є людське серце. Люди, що живуть на цьому світі, неначе густими заростями, обплетені безліччю справ. І те, що в них на серці, те, що вони бачать і чують, вони висловлюють у своїх піснях” [Антологія... 2002, 5]). Серце, на думку дослідників, є не тільки джерелом емоцій, а й “органом передбачення, підсвідомого відчуття” [Булыгина, Шмелев, 1997, 537]. Така подвійність усвідомлення серця і відрізняє українців і японців: перші вбачають у серці вмістилище емоцій, другі – інтуїтивного, підсвідомого проникнення у природу світу.

Властиві українцям “інтровертність вищих психічних функцій у сприйнятті довкілля, виражена в концентрації на фактах, проблемах внутрішнього, особистісно-індивідуального світу; сентиментальність, чуттєвість, емпатія” [Баронин 2000, 66], а також, за словами Д. Чижевського, чутливість та ліризм [Чижевський 1983] значно полегшують збереження перекладачем прагматичного впливу японської поезії на українських читачів. Однак індивідуалізм українців, виявлений у різних формах опосередкованого прагнення до особистої свободи при відсутності

організації, стійкості й дисципліни [Баронин 2000, 66], стикається зі специфічними рисами національного менталітету японців, виокремленими сучасним китайським дослідником Ченом Чжо, зокрема із загально підпорядкованими миру, злагоді, гармонії (ва) почуттям обов'язку (гірі), відчуттям єдності з іншими людьми, зокрема членами певного колективу, групи (авасе/ме/), чітким усвідомленням й адекватним сприйняттям ієрархічних відносин у суспільстві (дзьоге) [Бондаренко 2010, 240–241]. Така специфіка етнічних менталітетів не сприяє відповідності сприйняття прагматичної інформації для читачів оригіналу й перекладу. Тому перекладач здійснює введення українського читача до чужої культури за допомогою мега-тексту (термін І. Колегаєвої), тобто додає до антології японської поезії передмову, коментарі, примітки, післямову тощо.

Гармонізація сприйняття українським читачем змісту перекладного тексту досягається як залученням свідомих ресурсів особистості, так і засобами сугестивного впливу на її підсвідоме, у тому числі й завдяки активізації колективного позасвідомого. Швейцарський дослідник К. Юнг, спираючись на концепцію підсвідомого австрійця З. Фрейда, виокремив у позасвідомому два відділи: особисте та колективне. Зміст колективного позасвідомого не набувається протягом життя, воно є вродженим, первісною формою усвідомлення світу, ґрунтується на особливостях мозку, успадкованих від предків. К. Юнг писав: “Подібно до того, як людське тіло зберігає сліди свого філогенетичного розвитку, так зберігає їх і психіка” [Юнг 1994]. Колективне позасвідоме формується із залишків колективних переживань етнічної групи як певних неусвідомлених реакцій, що виявляються в характерних для цієї групи універсальних прообразах, праформах і підсвідомо детермінують поведінку й мислення кожної людини.

Зважаючи на це, дослідники припускають, що “психіка людини, насамперед її підсвідомі, глибинні масиви, підлягає впливові через наявність певних внутрішніх механізмів, настанов, мета-програм, які, орієнтуючись на певні універсальні поведінкові закони, вироблені людством упродовж століть, спрямовані на позараціональне (найчастіше) засво-

ення зовнішніх сугестивно маркованих комплексів” [Ковалевська 2001, 189]. Отже, сугестивний вплив японських хайку на українського читача залежить від суміщення відповідних метапрограм колективного позасвідомого двох народів і загально ґрунтується на процесі “зниження усвідомлюваності та критичності у сприйнятті змісту” вірша читачем, що “не потребує ані розгорнутого логічного аналізу, ані оцінки” [Зазыкин], оскільки сугестія передбачає вивільнення підсвідомих ресурсів психіки за рахунок применшення ролі свідомості в пізнавальних процесах.

Згідно з концепціями нейролінгвістичного програмування важливим механізмом проникнення в підсвідоме є персеверація (багатократне наполегливе повторення), яка використовується в ритуалах, обрядах, релігійних відправах і має властивість виключати людину зі сфери свідомості, переводячи її навіть до стану трансу. Персеверація закладена в головній жанровій ознаці хайку – ритмомелодійній структурі віршів. І. Бондаренко уподібнює найархаїчнішу строфічну форму японських віршів гомерівському гекзаметру, який, за легендою, був підказаний сліпому поетові шумом морських хвиль, що накочувалися й відкочувалися від узбережжя. А оскільки японські вірші не читалися, а співалися (саме тому вони й мають назву “ута” – дослівно “пісня”) [Бондаренко 2010, 15], то в самій строфічній формі закладено монотонне, заспокійливе повторення. Для японця інтонаційно-мелодійний малюнок японської поезії засвоювався ще в ранньому дитинстві і протягом багатьох століть здавався єдиним віршовим розміром для написання будь-яких поетичних творів [Бондаренко 2010, 32].

Перекладач зберігає ритмомелодійний малюнок хайку, але не копіює строфічну форму, вважаючи це недоцільним через загальну специфіку як фонологічної, так і акцентуаційної системи японської мови, а головне – специфічні правила версифікації, що ґрунтуються на цих мовних особливостях. На його думку, саме така стратегія наближає текст перекладу хайку до оригіналу [Бондаренко 2010, 365–366], що оптимізує сприйняття вірша українськими читачами.

Сугестогеном у ритмомелодійній структурі хайку є також цезура, яка умовно поділяє вірш на дві частини і, на думку

дослідників, “виступає як один із засобів реалізації доктрини мовчання” – “вона створює ефект недоговореності, обриває думку на півслові” [Бреславец 1981, 135]. Цезура в сукупності з узагальненим змістом першої частини може розглядатися в термінах НЛП як упущення – один із трансформаційних процесів метамоделі мови, у якому відбувається видалення частин глибинної структури, відсутніх у репрезентації поверхневої структури [Бендлер, Гриндер 1996, 276]. Редукованість певних фрагментів карти світу у текстах хайку, супроводжених цензурою, створює у читача перекладу невиразні й неоднозначні асоціації на рівні підсвідомого: *Повійки квітка! / Хвіртку в огорожі / навіть удень тримаю на замку* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 110]). Можливо, пояснення смислу криється в авторському інтертексті, але це вже логічний аналіз вірша, а не безпосереднє сприйняття (пор. попередній хайку “*Гей, дітлаху! / Повійка зацвіла! / Тепер і динями поласувати можна*”).

Розуміння подібних віршів ґрунтується на усвідомленні однієї з базових рис японського менталітету – кісецу, що передбачає чітку синхронізацію й залежність повсякденного життя від пір року. Відчуття зв’язку часового плину і змін у природі, зв’язку одного природного явища з іншим пронизують японську поезію, яка відтворює каузативні спостереження людини на сугестивному рівні. Українському ж читачеві здебільшого потрібен логічний аналіз такого зв’язку.

Іноколи сам автор хайку вербалізує власні асоціації у другій частині вірша, після цезури: *Рум’янки квітка! / І в моїй уяві / Відразу щіточка для гриму постає* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 77]) – перекладач подає примітку: з пелюсток рум’янки, червоного кольору, виготовляли жіночі рум’яна. Асоціації ж українського читача, які йдуть від внутрішньої форми назви квітки, також поєднують її із гримом.

Сугестивно заряджений ритміко-мелодійний малюнок хайку формується і за рахунок асонансу, алітерації чи співзвуччя, в основі яких також лежить повторення. І тут не можна не згадати геніальний вірш-хайку Мацуо Басьо, складений ним навесні 1686 р. У блискучому перекладі

І. Бондаренка цей вірш також несе потужний сугестивний заряд: *Старий ставок. / Пірнуло жабеня – / Вода сплеснула*. На тлі сугестогенів алітерації і співзвуччя формується втаємничений автором, асоціативно розмитий філософський смисл вірша. Японський фахівець Д.Т. Судзукі не випадково підкреслив саме цей аспект сугестії вірша: “Поет зазирає до власного позасвідомого не крізь спокій старого ставка, а крізь звук води, породжений стрибком жабеняти. Без сплеску води не відбулося б проникнення в позасвідоме, де міститься джерело творчої діяльності і з якого всі справжні митці черпають своє натхнення” [Бондаренко 2010, 332].

Інтонаційний малюнок хайку накладається на сугестивно заряджену семантику, лексичними репрезентантами якої є позначення пір року, притаманних їм явищ природи і пов’язаних із ними почуттів та емоцій автора: *Осілля паморозь! / Рукою доторкнешся, / І на долоні сльози палахтять* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 42]); *Зимова самота! / І знову я / Спиною хатній присох підтираю* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 71]); *Туман і мряка / Застають Фудзіяму, / А все одно – не відвести очей* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 41]). Найчастіше в подібних віршах реалізується вабі – почуття, яке дістало назву поетичної категорії жанру хайку, запроваджені видатним японським поетом Мацуо Басьо. Це почуття поетично-піднесеного смутку, який породжується в душі розумінням недовговічності людського життя в цьому прекрасному одвічному світі [Бондаренко 2010, 470]. Підґрунтям вабі можна вважати естетику буддизму: людське життя недовговічне, тим ціннішою є краса кожної миті, і саме це викликає смуток, але не відчай і розпач, адже життя душі вічне. Тому для японців цей смуток піднесений, поєднаний з радістю від вічності краси світу. Відчуття краси вічного світу контрастує з красою скороминущою, пов’язаною з настанням весни, що викликає захоплення, тому вабі як категорія японської поезії співіснує з аваре – прекрасним, чарівним смутком, красою невибагливою, простою, натуральною. Сугестивний вплив здійснюється переважно на основі вабі, а не аваре, активованої більше чуттєвою сферою людини, відчуттям моменту краси як фотознімка: *Зачувши аромат, / Під стріху*

клубні / *Сливовим цвітом милуватись поспішив* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 55]).

Зазначимо, що аваре для японців “відповідно до нормативних правил і канонів японської естетики не завжди те, що є найкращим, що представлено в zenіті свого розквіту, тобто в мить тріумфу” [Бондаренко 2010, 254]. Захоплення викликає й буденне, прозаїчне, але природне: *У ранішній росі, / Та ще й в грязюці, / Якою свіжою здається диня ця!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 115]), – що є реалізацією гармонізації японців із природою, які, згідно з синтоїстською філософією, одухотворюють різні природні явища, розглядаючи стосунки людей із живою і неживою природою як стосунки між людьми і не намагаючись втрутитися у природу, змінити її. Краса природи швидкоплинна, як життя людини, тому природа не є чимось зовнішнім, а співвідносна із внутрішнім світом людини. Навіть коли у людини щезає все, вона залишається із природною красою світу: *Украє усе / З моєї хатки злодій, / Але залишив місяць у вікні* (Рьокан).

Характеризуючи одну з визначальних рис менталітету японців бігаку – почуття краси, відчуття прекрасного, естетику, – І. Бондаренко зазначає: “Японці ніколи не сприймали красу як незмінну перманентну сутність речей чи явищ, а лише як швидкоплинне, мінливе внутрішнє почуття, що народжується в душі людини і незабаром зникає. При цьому споглядання прекрасного, у свою чергу, не обов’язково породжує в їхньому серці емоційний сплеск захоплення або радості. Швидше навпаки, дзенбуддійське розуміння швидкоплинності буття викликає при цьому в душі відчуття незрозумілого смутку, таємничої печалі” [Бондаренко 2010, 249].

Краса аваре, що супроводжується чарівним смутком, також може реалізувати сугестивний потенціал з огляду на невиразність, нібито недоговореність, утаємниченість краси доквілля: *Яка гармонія! / На білосніжній ширмі – / Нарциса квіт* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 103]); *Серпанок весняний, / Сливовий цвіт і місяць – / Завершений пейзаж!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 108]). У подібних випадках стрижнем сугестивного впливу здебільшого виступає іменник, семан-

тика якого не лише задає зміст наступних складників хайку, а й вторгається до підсвідомих ресурсів психіки читача. У НЛП вважається, що впливовий ефект повідомлення залежить від милозвучності ключових слів. Це сповна реалізовано в хайку: *Яке блаженство! / Снігу аромат / З південної долини долинає* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 78]); *Яка краса! / У сонячному сяйві – / Ніжно-зелене листя молоде* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 78]); *Краси й смаку одвічне джерело – / Пісні селян / Під час садіння рису!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 74]).

Ключовими словами у хайку є й позначення емоційних станів людини. Наприклад, у вірші, що є алегоричною епітафією на смерть поета Мацукури Ранрана, одного з учнів Мацуо Басьо, початкове позначення настрою автора в дальшому тексті проектується на буденне, але глибинний зміст активує у підсвідомому зміст вабі, пов’язаний зі скороминущистю людського життя, подібного до посоха, зламаного осіннім вітром: *Яка печаль! / Шовковицевий посох / Осінній вітер нерозсудливо зламав* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 111]). Такі сугестивно марковані іменники формують номінативні односкладні окличні речення і відкривають вірш або завершують його, нерідко створюючи контрастне тло: *Осіньне золото – / Міхурника куці: / І листя, і плоди, і оболонка* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 120]); *Стомлений, / Мрію лише про нічний притулок... / Боже! Гліцинії квіту!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 62]); *Ночую в храмі. / Місяць у вікні. / І щирий захват на моїм обличчі* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 57]).

Подібні контрасти високого й буденного, прозаїчного посилюють сугестивну природу хайку, у яких нерідко наявне зіставлення, протиставлення, котрі, на думку японського вченого Дз. Такахасі, надають віршу надзвичайної динамічності й уможливають максимальне поглиблення й розширення змісту в межах малої форми. І. Бондаренко вказує на оказіональну, символічну, художньо-образну природу цього явища і виокремлює властиві хайку контрасти малого й великого, зовнішнього та внутрішнього, буденного й духовного, можливого та неможливого, звичного й несподіваного, вічного та тлінного [Бондаренко 2010, 41–46]. Таке зіткнення інколи

зовні несумісного створює своєрідний парадокс, розв'язання якого потребує інтеграції свідомих і підсвідомих ресурсів читача. Наприклад, у вірші: *Збирався на базар, / Та передумав. / На ясний місяць краше подивлюсь!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 120]) – буденні потреби витіснені приготуваннями до милування красою місяця уночі.

Сугестивно маркована парадоксальність змісту деяких хайку породжена порушенням валентності лексичних одиниць (*Три імені у чашечці з sake / Я цього вечора / Скорботно випиваю* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 50]); *Весняний дощ! / Балакаючи йдуть / Солом'яна накидка й парасолька* (Йоса Бусон [Антологія... 2002, 175]) або втратою їхньої семантичної зв'язності, що перетворює поверхневу структуру на зовнішньо беззмістовний набір слів: *Камелія цвіте? / Чи соловейко / Свій капелюх сливовий загубив?* (Мацуо Басьо, [Антологія... 2002, 89]). Змістове багатство останнього вірша можна зрозуміти, лише знаючи японські реалії та залучивши інтертекст. Перекладач подає примітку: “Пелюстки японської камелії своєю формою та кольором нагадують пелюстки квітки сливи. Поет натякає на сюжет стародавньої японської пісні, у якій йдеться про те, як винахідливий соловейко змайстрував собі капелюха з пелюсток сливової квітки” [Антологія... 2002, 89].

Подібна парадоксальність пов'язана із сугестивною стратегією перевантаження, яку М. Ериксон характеризував як техніку гіпнотичної індукції [Бендлер, Гриндер 1999, 99]. Утрата адресатом логіки подій полегшує доступ до підсвідомого, адже людина не спроможна зрозуміти алогізм і тим самим відкриває власні підсвідомі пізнавальні ресурси: *Помилуватись вишнями в цвіту / За матір'ю / Сліпий плететься хлопчик!* (Еномото Кікаку). Перевантаження в текстах хайку створює також гра слів (каке-котоба), що ґрунтується на доволі поширеній у японській мові омонімії та полісемії: *Кохання без взаємності! / А ти і день і ніч усе когось чекаєш. / О Мацусіма!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 72]). Перекладач вказує на гру слів у цьому вірші: *мацу*, записане не ієрогліфами, а літерами кани, може означати “чекати” і “сосна”. На жаль, український читач цієї гри слів не декодує, а сприймає зміст буквально.

Сугестогенна стратегія перевантаження застосовується в японських хайку на тлі одного з ключових принципів японської культури – аймай – як невизначеності, невиразності, нечіткості, неясності, незрозумілості й навіть неоднозначності. Як зауважує І. Бондаренко, цей принцип було сформовано під впливом дзен-буддизму і властивий він саме поезії хайку [Бондаренко 2010, 286–291] з її невизначеною асоціативністю: *Хмаринки сакур і далекі дзвони! / З Асакуса, з Уено? / Звідкіля?* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 54]). Неоднозначність же взагалі зумовлює у читача легке збентеження й дезорієнтує його в декодуванні змісту, виключаючи свідомість і надаючи доступ до підсвідомого: *Товариша, / Що рис мені приніс, / Запрошую до місяця у гості* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 100]); *Прокинься, друже! / Запали вогонь! / Я хочу диво показати – грудку снігу!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 52]).

Принцип аймай може визначати використання авторами хайку сугестогенного механізму викривлення, чи дисторсії, як вербалізації гіпотетично змодельованого довкілля з неідентифікованими в попередньому досвіді складниками [Ковалевська 2001, 168]. Одним із засобів викривлення є каузативні комплекси, які у випадках нечіткості, невизначеності змісту репрезентують непослідовність логічного зв'язку причини й наслідку. Таке зовнішнє руйнування каузативу, апелюючи до підсвідомого, спостерігається в хайку: *У пляшці з-під sake про щось шепочуть / Засохлі криптомерії листки. / Осінній перший дощ* (Кобаясі Ісса [Антологія... 2002, 195]).

Принцип аймай інколи породжує нечіткість асоціацій у жанрі хайку, що виявляється в особливому механізмі метафоризації, який намагається зберегти перекладач, підсвідомо створюючи метафори-сугестогени для українського читача: *Біжить по небу місяць стрімголов. / Очікують на дощ / Дерев верхівки* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 57]). Сугестивність метафор у хайку полягає в їхньому сенсорному підґрунті і персоніфікації природи, що стимулює уяву читача: *Облиш, мій любий друже, / Свій баитан! / Вечірню свіжість разом посмакуймо!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 56]); *Згасає день / Поміж квітучих вишень. / І знову зажурився гітарис* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 66]); *В затоці*

Вака / Наздогнав-таки / Весну-втікачку! (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 66]); *Обвивши линви, / Дикий виноград / Мосту всячому своє життя довірив* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 69]). У НЛП сугестивний механізм метафоризації розглядається як рефреймінг, тобто вміщення актуальної події в іншу, не властиву їй рамку: *Весна відходить! / Запізніла вишня / Розгублено їй дивиться услід* (Йоса Бусон [Антологія... 2002, 175]). Фахівці з НЛП наголошують, що метафора як така є історією, яка містить множинність смислових рівнів, а вміло розказана історія відволікає свідомий розум й активізує підсвідомий пошук сенсу та ресурсів. На їхню думку, метафора лише підштовхує підсвідомість до виходу за звичні межі [Олдер, Хезер 2000].

Сенсорний механізм метафоризації зумовлює випадки синестезії – психологічного явища виникнення одного відчуття під впливом неспецифічного для нього подразника іншого. С. Ульманн уважав синестезію “найдавнішою, доволі поширеною, можливо, навіть універсальною формою метафори” [Ульманн 1970, 279]. Синестезія, репрезентована в метафорах і порівняннях, зумовлює невизначеність, створює особливу образність і має певне сугестивне підґрунтя: *Над морем сутінки, / І тільки голос качки / Як тьмянний проблиск* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 41]); *Осіній вітер! / Редьки гіркота / аж до кісток все тіло пробирає* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 70]); *Яким смачним здається цей сніжок, / Що ніжно-ніжно / Стелиться на землю!* (Кобаясі Ісса [Антологія... 2002, 193]).

На граматичному рівні сугестивний вплив зазвичай здійснюють дієслова наказового способу, які в жанрі хайку не є поодинокими. Такі дієслова за семантикою належать до лексичних груп сприйняття, насамперед зорового (дослідники не випадково наголошують на перевазі зорового сприйняття для японців [Бондаренко 2010, 318]), розумової діяльності, емоційних станів, можуть супроводжуватися запереченням, яке також у НЛП вважається сугестогеном: *Не забувай, / Що саме серед хаці / Трапляється розкішний сливи цвіт* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 53]); *“Заглянь в безодню чорну Хосідзакі!” – / Щебечуть серед поля / Кулики* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 59]); *Милюйся*

місяцем! / В Тамає очерет / Селяни поки що, на щастя, не скошили (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 83]). В українському перекладі наказовий спосіб може бути репрезентованим поєднанням двох дієслів: *Ходімо глянемо / Пірнікози кубельце! / Що з ним накоїв цей травневий дощ?* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 55]); *Ходімо милуватися сніжком! / Аж поки від утоми / Не впадемо!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 59]).

Сугестивно маркованими є також питальні речення, парцеляти, еліптичні речення, наявність яких у хайку зумовлена канонами жанру: *Маленькі сосни – / Чарівне ім'я! / В кущах хаці та в очереті – вітер!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 83]); *Джерел гарячих запах – / Яманака! / Не варто рвати й хризантеми цвіт!* (примітка перекладача: Яманака – назва гірської місцевості, що славиться своїми цілющими гарячими джерелами, а за легендою, роса з хризантем подовжує людське життя [Антологія... 2002, 83]); *А де був місяць, / Коли з храму дзвін / Запурювався у морську безодню?* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 85]) – примітка перекладача: Вірш написаний за мотивації стародавньої легенди про викрадення морським драконом дзвона з буддійського храму [Антологія... 2002, 85].

Останні два вірші апелюють до міфологем – легенд, відомих японському читачеві. Примітка перекладача другого вірша хоч і переводить його зміст в раціональну площину, все ж не торкається сугестивної природи представленого сценарію персоніфікації небесного світила. Загалом міфологеми, стереотипи, прецедентні феномени в текстах хайку відіграють роль потужних сугестогенів, практично невідомих українському читачеві. Навіть примітки та коментарі перекладача здебільшого не можуть урівноважити відповідність сугестивного впливу текстів оригіналу й перекладу, хоч у ряді випадків пояснення може спрямувати уяву українського реципієнта в бік підсвідомого. Так, хайку: *Зірок закоханих побачення / Лиш завтра, / А незвичайною вже й ця здається ніч!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 81]) – має коментар перекладача (Йдеться про свято Танабата, яке святкують у Японії сьомого дня сьомого місяця (фумідзукі) за місячним календарем, коли в нічному небі

раз на рік зустрічаються зірки Вега та Волопас. За стародавньою легендою, вони були розлучені богами і розміщені по різні боки Чумацького Шляху), що дає читачеві змогу отримати відповідний сугестивний заряд. Те саме спостерігаємо у сприйнятті хайку: *Дитинства край! / Розчулився до сліз над пуповиною. / Ще рік один минає* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 60]) – примітка перекладача: У Японії висушений шматочок дитячої пуповини зберігається матір'ю як оберіг.

Сугестію можуть здійснювати також позначення реалій, які становлять асоціативний спектр гетеростереотипності для українців Японії та японців. Наприклад, це священне дерево японців сакура, священна гора Фудзіяма, давня столиця Японії Кіото тощо: *Про різне! / Згадується – / Сакура цвіте!* (Мацуо Ба-

сьо [Антологія... 2002, 63]); *Нехай промокну під дощем до нитки, / Але квіт сакури / Я все-таки зірву!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 62]); *За пасмом гір, / Неначе з хмари дощ, – / Засніжена вершина Фудзіями!* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 58]); *Кує зозуля! / Навіть у Кіото / Я марю про Кіото в давнину* (Мацуо Басьо [Антологія... 2002, 92]).

Підводячи підсумки, зазначимо, що окреслені нами мовні засоби сугестивного впливу перекладів японських хайку на українського читача, майстерно дібрані перекладачем, дають змогу глибше пізнати культуру цього народу, зрозуміти його самотність, специфіку картини світу і внутрішнього рефлексивного досвіду, зрозуміти причини дбайливого ставлення японців до своєї поезії і культурної спадщини в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

Антологія японської поезії. Хайку XVII–XX ст. / Передмова, переклад з японської та коментарі Івана Бондаренка. Київ, 2002.

Баронин А.С. Этническая психология. Киев, 2000.

Бердій Т. Своєрідність української ментальності // Людинознавчі студії. Вип. 2. Дрогобич, 2000.

Бондаренко І.П. Розкоші і злидні японської поезії. Японська класична поезія в контексті світової та української літератури. Київ, 2010.

Брєславєц Т.И. Поэзия Мацуо Басё. Москва, 1981.

Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). Москва, 1997.

Бэндлер Р., Гриндер Д. Структура магии. Санкт-Петербург, 1996.

Бэндлер Р., Гриндер Д. Трансформэйшн. Сыктывкар, 1999.

Зыкин В. И все-таки: Хед энд шолдерс или Видал сасун? А может, лучше – Херши, или Какую роль играет психология в рекламе? // Экобеседы. Документ НТМ. <http://president.narod.ru/suggest>.

Кессиди Ф. Народ и нация // Философская и социологическая мысль. №6. 1992.

Ковалевська Т.Ю. Комунікативні аспекти нейролінгвістичного програмування. Одеса, 2001.

О'Коннор Дж., Сеймор Дж. Введение в нейролингвистическое программирование. Челябинск, 1997.

Олдер Г., Хэзер Б. NLP. Полное практическое руководство. Киев, 2000.

Потебня А.А. Мысль и язык // А.А. Потебня. Полное собрание трудов. Москва, 1999.

Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава, 2011.

Ульманн С. Семантические универсалии // Новое в лингвистике. Языковые универсалии. Вып. 5. Москва, 1970.

Чижевський Д. Нариси з історії філософії України. Мюнхен, 1983.

Юнг К.Г. Психологические типы. Санкт-Петербург, 1994.



ДАОСЬКА МЕТАФОРА ПОРОЖНЕЧІ ТА ЇЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ В КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ДОБИ СУН (X–XIII ст.)

У даоській філософії поняття порожнечі цілком абстрактне: це і “немає” (чогось матеріального, 无有), і “не немає” (無无有); це щось таке, що об’єднує ці два стани буття, будучи водночас і одним, і іншим. Основу даоського (як і буддистського) концепту порожнечі складає не внутрішній простір, наприклад діжки (як відсутність у ній чогонбудь, що впливає з етимології ієрогліфа 無), а порожнеча як “річ / світ у мені”. У даосизмі це порожнеча *Дао*, у буддизмі – нірвани; носієм обох є “Я”. Отже, якщо усвідомлювати порожнечу з позиції даосизму та китаїзованого (через даосизм) буддизму, то таке усвідомлення здійснюється через шляхи / способи розкриття істинної природи буття людини (真~真). Тому стверджуємо, що “порожнє” міститься поза присутністю чи відсутністю певної речі (сушого), саме не будучи сущим; незримо і неосяжно воно потенційно перебуває у всьому, зокрема в людині, і саме тому усвідомлюється людиною через набуття нею стану *Дао* або стану нірвани.

Для адекватного розуміння зазначених концептів необхідно здійснити етимологічний (мовно-культурологічний) аналіз відповідних ієрогліфів. Джерельною базою нашого дослідження є: дані першого китайського етимологічного словника ієрогліфів “Шовень цзєцзи” («说文解字»), укладеного Сюй Шенем на поч. II ст. (використовуватимемо його електронний варіант [说文解字注]; крім основного тлумачення Сюй Шеня, у словнику наявні також пояснення коментаторів Дуань Юй-цай та Сюй Хао доби Цін (1644–1911), які також слід враховувати), ґрунтовна праця з етимології ієрогліфів французького дослідника Л. Віже [Wieger 1965], а також авторитетний у синологічних колах китайсько-російський словник за

редакцією проф. І. Ошаніна [Большой китайско-русский словарь 1983]. Застосовуватимемо і концепцію київського професора В. Резаненка [Резаненко 1998] при тлумаченні ідеограм у термінах семантико-графічної структури даоського кола.

Ієрогліф сучасної китайської мови 无 має складний варіант написання: 奇字無也. 奇字 – це один зі стилів написання ієрогліфів за часів правління Ван Мана (8–25), узурпатора влади династії Хань. Наявність у “Шовені” обох ієрогліфів свідчить про те, що вони обидва функціонували у веньяні (无 – стиль 奇字, 無 – стиль 篆文; семантична різниця між ними пояснюється їхнім етимологічним наповненням, про що див. нижче); після реформи 1966 р. вирішено залишити простіший у запису. “Шовень” пояснює знак 无 так (слова Сюй Шеня): 通于元者。元俗刻作无。[Передає ідею] досягнення джерела (основи) всього суцього. [Ідею ідеограми] 元 у народі [можли] передавати (вирізьблювати) [ідеограмою] 无. І далі: 虚无道也. Порожнеча 无 – це стан *Дао*. Коментатор “Шовеня” Дуань Юй-цай зауважує, що у давньому словнику “Юй пянь” («玉篇», укладений 543 р. боши Гу Є-ваном у країні Лян періоду Південних династій) написано: 无, 虚无也. [Ідеограма] 无 означає порожнечу, [яка стоїть за її (无) ідеєю]. Така порожнеча – це прагнення досягти (一) стану неба (二), тобто первісного і вічно суцього стану зародження всіх речей. Дуань Юй-цай так коментує вищенаведені слова Сюй Шеня: 谓虚无之道上通元气寂寞也. Говорячи, що порожнеча (无) – це стан *Дао*, [мається на увазі те, що цього стану] намагаються досягти шляхом підйому до рівня первісно-енергетичного спокою. Очевидно, йдеться тут і про графічне зображення ієрогліфа 无:

акцентується на його подібності зі знаком 元 первісний і розкривається навантаженням ян-ської риски 丿¹, що з'єднує дві горизонтальних (二, “небо” і “землю”), передаючи прагнення у своєму розвитку до “неба”. Розгляньмо етимологію ієрогліфа 元. “Шовень” подає: 始也。从一, 从兀。Початок. Складається з [ієрогліфів] — та 兀. Горизонтальна риска (一) над елементом 兀 (“голова людини”) означає “начало / природа всього суцього” (“одиниця” – фізична розгортка інь-ян-речей)², тобто вищий рівень розвитку (за Лао-цзи та Конфуцієм – “небо”), якого прагне людина; тому ідеограма 元 також позначала голову людини. 兀, у свою чергу, тлумачиться так: 高而上平也。从一在人上。Високе(高), яке, підіймаючись (上), пробивається (干) і досягає простору (二), в якому [розтікається] нескінченно (八), тобто досягає стану Дао / абсолюту (八). Високий і вгорі рівний. Складається з “одиниці”, яка [міститься] поверх (上) людини (人). Отже, цей знак передає усвідомлення людиною того, що джерело породження усього суцього (一) міститься над нею самою, тобто поза нею, а значить, є недосяжним. За “Шовенем”, ідеограма 儿 – давнє зображення людини (人), що складається з ян-ської (丿) та інь-ської (乚) рисок; за І. Ошанінім, остання вживалась у текстах до III ст. до н.е. як заміна ієрогліфа 隱 прихований [Большой китайско-русский словарь 1983, т. 4, 270]. Отже, ідея ієрогліфа 元 така: інь-ян-ська сутність людини (人~儿) постає у контексті “всього суцього” (一) поміж небом та землею (二); ієрогліф утілює ідею начала начал і міф про творення світу велетнем Паньгу. Останнє судження підтверджують слова із трактату “І[цзін] [у тлумаченні] дев'ятох учених” («九家易»): 元者, 气之始也。Юань – це початок [енергії] ці. На це ж вказує і давнє написання ієрогліфа 元, зокрема права нижня риска, яка початково зображувалась у хаотичному, неврівноваженому стані (乚~丿). Що ж до аналізованого ієрогліфа 无, то на основі вищенаведеної фрази Сюй Шеня (通于元者 Прагнути досягти стану порожнечі неба [як вищого рівня розвитку]) можемо зробити висновок, що на початку (元) творення світу, коли енергія ці перебувала в неупорядкованому, ха-

тичному стані, ще не існувало (无) нічого матеріального – воно з'явилося згодом, поставши з нічого, потенційно місткого і всеохопного. Проте знаком 无 позначали також цілком конкретну реалію довкілля: 天屈西北为无. Небо виснажується / занепадає у північно-західному напрямку, і це передається знаком 无. Подібні уявлення зумовлені, найімовірніше, спостереженнями за природним добовим циклом та намаганням пояснити феномен “помирання” Неба на заході наприкінці світлового дня. Дуань Юй-цай коментує вищенаведені слова Сюй Шеня: 天体不能正圆也。[При цьому] Небо не здатне [утримувати] правильну круглу форму (тобто втрачає свою силу ян ()), набуваючи рис інь (乚). Таким чином, ідея стану занепаду Неба (втрата ним ідеальної круглої форми), що передається рисою 乚 (простір інь формування речей), у контексті конфуціанського суспільного буття є чинником настання часів хаосу в житті людей, а отже, нестачі (无) гармонії. З наведених етимологій бачимо, що ідеограма 无 передає як ідею порожнечі, тобто “відсутності” суцього, так і ідею “нестачі”. Згодом ієрогліф 无 почали вживати на позначення відсутності будь-чого (зокрема, відсутності того, чого прагнуть дістати, набути тощо).

Розгляньмо етимологію знака 無. “Шовень” пояснює: 从林, 从大, 从廿廿, 合意. Значення його складається з ієрогліфів “ліс”, “великий”, двох знаків “двадцять” (йдеться про давнє написання ієрогліфа, яке тут не маємо змоги відобразити). Отже, велика кількість (廿廿) людей (大) спрямовують свої дії на ліс (林), очищаючи земельну ділянку [Wieger 1965, 36]. У давніх працях (скажімо, в “Дао-де-цзіні”) аналізований ієрогліф зустрічається з елементом 亾 (зображення людини в інь-ському, закритому просторі, можливо, в могилі, – омонімічне 亡 помирати [Wieger 1965, 35]⁴), що свідчить про зникнення дерев, порівнюване з людською смертю, що пов'язане з традиційними уявленнями про те, що все суще живе і має душу). Елемент 亾 тут передає ідею знищення людьми лісу для вивільнення землі під оранку. Таким чином, спостерігаємо, як із предметного (фізичного) значення ієрогліф 無 – подібно до більшості слів китайської мови – розширив свою конотацію до абстрактного поняття відсутності чого-небудь.

Порівняно з вищеаналізованим ієрогліфом 无, тут акцентується на штучному, спричиненому людиною усуненню чого-небудь, що веде до результату “немає”. Тому, зважаючи на паралельне функціонування у давній китайській мові обох ієрогліфів, можемо припустити: коли автор хотів викликати асоціацію з первозданною порожнечою, тобто неоформленістю речей, він вживав ієрогліф 无; коли ж йшлося про звичайну відсутність чого-небудь, спричинену до того ж людським фактором, – писав 無.

Ієрогліф 空 “Шовень” пояснює через синонімічну лексему: 穹 (竅) 也。Ce дірка (отвір). Знак складається з елементів 穴 печера та 工 працювати. Розгляньмо перший з них: 土室也。[Печера –] це земляне приміщення (“Шовень”). Дуань Юй-цай коментує: 引申之凡空穹皆为穴。Значення розширилось: усе, що є простором, діркою, називається “сюе”. Ієрогліф 工 у “Шовені” пояснюється так: 巧飾也。象人有规矩也。与巫同意。Майстерний у прикрашанні. Ніби людина, що тримає в руках косинець. Має таке ж значення, як і “у” (“відьма”). Отже, початково ієрогліф 空 був зображенням приміщення, виритого людиною в землі; до того ж утворений отвір мав певне сакральне значення – можемо припустити, що ідеограма 工 вказувала на зв’язок між небом та землею, що відбувався в уяві людини через дірку в стелі печери, крізь яку виходив дим. Первісне зображення печери з отвором для диму переросло в “дах”: 宀 – зображення хати, на покритті якої з чотирьох боків є захист від води. Елемент “вісім” (八) у “Шовені” пояснюється так: 别也。象分别相背之形。Розрізняти. За формою схоже на розділених [людей, які стоять] спинами одне до одного. Очевидно, наявність цього елемента в 穴 означала відмежування печери від матерії гори (породи) або ж димового отвору від решти простору. Як вважає Л. Віже, 空 – це “штучне виривання, копання” [Wieger 1965, 212], тобто неприродне вивільнення простору. Отже, аналізована ідеограма 空 передає ідею порожнечі, що міститься у закритому просторі (宀), не схильна ні до інь, ні до ян (ідеограма 八 передає ідею невиявленого розмежування ян та інь [Резаненко 1998, 96], також це – вісім кроків до просвітлення, серединний шлях у буддизмі, що виключає прагнення до крайнощів; у даосизмі та буддизмі – символ порожнечі, джерела по-

родження усього сушого) і може бути заповнена чимось штучним (工 – косинець як символ будь-якого заняття людини, штучної обробки чого-небудь). Зв’язок же ідей косинця (як пристрою, яким вимірюють кути, тобто той самий простір 空), енергетичного зв’язку (丨) між небом і землею (二), відображеного в ідеограмі 工, і присутності цього елемента в ієрогліфі 空, який згодом почав позначати порожнечу, можна пояснити прагненням людини виміряти (себто осягнути) незнаний і невідомий простір між небом та землею. Дуань Юй-цай пов’язує первинну конотацію ідеограми 空 (дірка) зі світобудовою: 天地之间亦一孔耳。Між небом та землею також є одна дірка. Отже, від первинного предметного значення відсутності чогось (дірка в матерії; тут ієрогліф 空 асоціюється із 无 та 無) відбулося розширення конотації до усвідомлення людиною незаповненої нічим порожнечі між небом та землею. Тому згодом ієрогліфом 空 почали позначати небесний простір (天空) і порожнечу як філософську категорію (空虛). Слід наголосити на штучній, рукотворній складовій ієрогліфа: хоч простір між небом-землею, як і порожнеча, у філософському розумінні (потенційна всеохопність) природний, проте, скажімо, порожнеча свідомості (детально про неї див. нижче) досягається людиною зусиллям волі, а отже, штучним, неприродним шляхом.

Етимологічний аналіз лексеми 穹 (竅), за допомогою якої “Шовень” пояснює ієрогліф 空 (див. вище), уточнює наше розуміння конотації останнього і приводить до таких висновків: ідеограма 空 передає поняття проміжку / порожнечі (穴) між Ян неба та Інь землі, якого прагнуть (敷: дії (правий елемент ієрогліфа), спрямовані (方) на висвітлення істинної суті речей / явищ (白)) з метою осягнути суть природи неба та землі, а отже, і всього сушого (інь-ян-речей), породженого небом та землею. Як бачимо, ієрогліф 空 не тільки передає ідею уявлюваної людиною порожнечі, а й прагнення осягнути її, що рівнозначно пізнанню суті усього сушого.

Аби проілюструвати, яким чином вищеподані етимології ідеограм на позначення концепту порожнечі 无 та 空 зумовлюють адекватне сприйняття цих ієрогліфів у поетичному контексті, розглянемо вірш сунського поета Су Ши

(1037–1101) у жанрі *ци* (поетичні твори здебільшого ліричного змісту) на мотив “Прелюдія до водяної мелодії” («水调歌头»). Наводимо оригінал та підрядковий переклад.

落日绣帘卷，亭下水连空。知君为我新作，窗户湿青红。长记平山堂上，欹枕江南烟雨，渺渺没孤鸿。认得醉翁语，山色有无中。

一千顷，都镜净，倒碧峰。忽然浪起，掀舞一叶白头翁。堪笑兰台公子，未解庄生天籁，刚道有雌雄。一点浩然气，千里快哉风。

Сідає сонце, мережані фіранки скручені (тобто підняті догори),

Під альтанкою вода сполучається з простором.

Знаю, що Ви для мене зробили [альтанку], На вікнах зелений і червоний лак ще не висох.

Довго пригадую: у палаці Піншань [Я] на подушку схилився, у Цзяннані [був] туман і дощ.

Далеко-далеко потопав самотній лебідь. Упізнав мову хмільного старця, [Серед] гірського краєвиду, між “є” і “немає”.

Тисяча цін,

Всі (або ж, красиві) дзеркала [води] чисті,

Віддзеркалились у бірюзі вершини.

Раптом хвилі піднялись,

Підняли й закружляли човник із білим старим.

Можна посміятися з принца із

Орхідейної вежі,

Він не зрозумів [вчення] Чжуан-цзи про звуки Небес,

Навмисне говорить про жіночий і чоловічий [вітри].

[Слід мати] трохи справжньої [енергії] ці, [І мчатимеш] тисячу лі на швидкому вітрі.

Твір присвячений поетові-чиновнику Чжан Во-цюаню, сусідові Су Ши по засланню в Хуанчжоу (місто у східній частині сучасної провінції Хубей). Неподалік від свого житла він спорудив на березі Янцзи альтанку, яку Су Ши назвав Куайцзай (快哉亭), що може перекладатись як “Павільйон раптового вітру” [Су Дунпо 1975, 260]. Однак слово 哉 у веньяні вживалось у значенні *початок*, а також як слово-вигук (радісні емоції) [古代汉语词典 1998, 1979]. В останньому рядку наведеного

вірша цей ієрогліф виступає вигуком або ж службовим словом, вжитим автором винятково для ритму. Очевидно, переклад “Павільйон раптового вітру” пов’язаний з останнім рядком розглядуваного *ци*. Ми ж пропонуємо транскрибований варіант перекладу: альтанка Куайцзай.

Другий рядок вірша (亭下水连空 *Під альтанкою вода сполучається з простором*) глибоко символічний: у єднанні земного (вода) і небесного Су Ши вбачає власне покликання, він прагне до тієї порожнечі, яку тут передає ієрогліф 空. Ідеї, що стоять за графічним зображенням ідеограми, пояснюють сутність духовних шукань поета: набуття ідеального стану Абсолюту (八), тобто Серединного стану між проявами інь та ян життя усього суцього, що можливо завдяки восьмеричному шляху до просвітлення (будд.); усвідомлення власного буття у просторі між небом та землею (二) і підймання до неба (丨), тобто необмежений духовний ріст. Зрозуміло, що Чжан Во-цюань будував альтанку не спеціально для Су Ши, проте автор має саме таке уявлення; він до того ж подумки переноситься в ті часи, коли вона зводилася (*На вікнах зелений і червоний лак ще не висох*), до чого поета спонукає довколишній краєвид. Альтанка (або ж павільйон) Піншань (平山堂), про яку йдеться у вірші далі, побудована для попередника і вчителя Су Ши поета Оуян Сю (1007–1072). Вона розташована поблизу монастиря Великого Просвітління (大明寺) північніше від м. Янчжоу сучасної провінції Цзянсу. Здавалось би, між альтанками Куайцзай і Піншань немає нічого спільного і поява останньої у вірші цілком випадкова. Однак саме завдяки цій згадці минуле і теперішнє гармонійно огортають буття поета, вони зливаються у єдиному відчутті наближення до бажаного стану порожнечі. Слід зазначити, що у давній китайській поезії дуже часто взагалі немає показників часу (у веньяні відсутні відповідні дієслівні суфікси – на кшталт 了 і 过 сучасної китайської мови): події відбуваються начебто поза часом, констатується лише сам факт існування чи здійснення чогось. Ця позачасовість підкреслює важливість самого явища, а не часу його виникнення, тобто буття / тривання речі або явища у неперервному процесі життя, а також взаємозміну речей та явищ. Саме так давні автори передають своє відчуття Єдиного, не розділеного

на “було”, “є” і “буде”.

Та повернімося до художнього простору аналізованого вірша Су Ши. Своєрідне вищнення поета над мирським світом (наближення до Абсолюту) відбулось і тоді, раніше від описуваних у вірші подій, в альтанці Піншань: природні реалії – туман і дощ у Цзяннані (місцевість на південь від ріки Янцзи) – свідчать про відстороненість поета від світу, ніби аж загуманеність його зору. Про наближення автора до стану пізнання істини свідчить його спостереження за самотнім лебедем, що є символом мудреця, який здійснює зв’язок з вищим, небесним (елемент “вода” в ієрогліфі 鴻 свідчить про домінування *інь*-ського начала, а 工 – про сакральний зв’язок між небом та землею). Лебідь потопав у далекому морі, тобто мудрець (очевидно, натяк на вчителя Оуян Сю) був недосяжний для простого люду. У таких обставинах, коли мирське метушливе життя відійшло на задній план, поет наближається до Дао: 认得醉翁语, 山色有无中. *Упізнав мову хмільного старця, [серед] гірського краєвиду, між “є” і “немає”*. “Хмільним старцем” називали Оуян Сю в пізні роки; Су Ши згадує зустріч із ним в альтанці Піншань. Цікаво, що другий рядок із наведених початково належав танському поетові-художнику Ван Вею (701–761) – з вірша “Перед плаванням по ріці Хань” («*汉江临泛*»): 江流天地外, 山色有无中. *Ріка плине за [межі] неба й землі, [серед] гірського краєвиду, між “є” і “немає”*. Спершу цей майстерний рядок запозичив Оуян Сю, а потім – Су Ши. Здійснений вище етимологічний аналіз ієрогліфа 无 дає можливість відтворити асоціації, породжувані китайським читачем: 1) живучи в горах, поет перебуває між матеріальним навколишнім світом (有) і позамежністю / трансцендентністю (无), що наближається до основи основ (первісного 元); 2) складний варіант написання ієрогліфа (無) кореспондується з тим, що поет перебуває в горах, живе серед лісу, дерев (林), і їхнє штучне зникнення (елемент 亠 у найдавнішому варіанті написання) відбувається в його уяві, тобто автор переходить із реального стану буття у стан надбуття, коли навколо нього вже нічого не існує (無), – таким чином він наближається до істини; 3) відбувається духовний розвиток (丿) автора у напрямку досягнення стану неба (верхня горизонтальна риска в

ієрогліфі 无). Однак, судячи з наявності в аналізованому рядку дихотомії 有无 *буття + небуття*, а також констатації перебування Су Ши між цими станами (матеріального життя і трансцендентної порожнечі), робимо висновок про бажання поета безперервно підійматися до духовних висот, залишаючись активним громадянином своєї країни і змінюючи довколишній мирський світ. Така позиція поета простежується упродовж усього його життя: будучи чиновником і всіма силами служачи народові, митець займався духовним самовдосконаленням.

Розгляньмо другу частину вірша. Перші три рядки змальовують первозданність навколишньої природи, яка сприяє досягненню поетом вищеописаного стану: гіпербола—千顷 тысяча *цін* (6,66 га) та метафора водної гладіні (镜 *дзеркало*) вказують на безмежжя земного простору, а факт відображення у річці гірських вершин свідчить про зв’язок землі з небом. Крім того, гори, як найближчі до неба точки земної поверхні, – це традиційний для китайської літератури символ духовного самовдосконалення, тож поява їх у вірші не випадкова. Метафора човна (一叶 *листок*; цей ієрогліф у давнину іноді вживався як образне найменування невеликого човна [古代汉语词典 1998, 1834]) в наступних рядках 虚 викликає асоціацію з “порожнім човном” (虚船) Чжуан-цзи – це є даоська алегорія людини, відкритої всім зовнішнім впливам, через що вона здатна не сприймати нічого близько до серця і тому потенційно може вміщати в себе все суще (див. розд. 20 однойменного трактату “Дерево на горі”). Та човен, згаданий Су Ши, не порожній, а “наповнений” білим старим (тобто Оуян Сю); отже, поет, ймовірно, хотів передати ідею бурхливого, мов хвилі Янцзи, життя, що немилосердно кидає човник людської долі.

У наступних трьох рядках Су Ши вдається до історичних ремінісценцій. Принц із Орхидейної вежі (兰台公子) – це відомий поет Сун Юй (宋玉, 290?–223? до н.е.), який у своїй оді “Вітер” («*风赋*») поділяє вітер на “чоловічий” (ян-ський) і “жіночий” (інь-ський): перший віє від ванів і вельмож, а другий – від простого люду. Су Ши не погоджується з Сун Юем, навіть насміхається з нього, дотримуючись концепції Чжуан-цзи: звуки, що

усоблюють існування усього сушого, бувають “небесні” (天籁, усі природні звуки: вітру, птахів тощо), “людські” (人籁, звуки музичних інструментів) і “земні” (地籁, звуки, що доливають із печер та отворів у землі) (див. розд. 1 “Про те, як речі одна одну урівноважують”). Із цієї сили-силенної звуків мудрець, а вслід за ним і Су Ши, найбільшої ваги надає звукам неба, тобто живим природним голосам.

Останні рядки другої частини *ци* – також ремінісценція з конфуціанського трактату “Мен-цзи” («孟子», IV–III ст. до н.е.), розділ “Гун Сунь-чюу (I част.)” («公孙丑上»): 我善养吾浩然之气。……其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。Я часто плекаю в собі справжню [енергію] ці... Оце і є ці, найбільша і найсильніша, її тільки плекають, і немає від неї шкоди, тому заповнює [вона] простір між небом та землею. Як бачимо, своєрідним лейтмотивом вірша виступає циркуляція між небом та землею енергії *ці*, що відображено і на графічному рівні (ієрогліфи 空 та 鴻). Китайські дослідники вважають, що останній рядок твору (诗眼 *око вірша*) 千里快哉风 тысяча лі, швидкий вітер передає легкий, безжурний настрій автора [宋词鉴赏辞典 2003, 319], тобто стан, якого буде досягнуто після успішного плекання власної енергії *ці*. Вітер тут постає алегорією безперешкодного ширяння у просторі між небом-землею; він, за

Чжуан-цзи, належить до “небесних звуків”, тому й порівнюється з ідеальним станом людської душі, якого прагне досягнути поет.

Як бачимо, відображені у вірші крихітні й мізерні у Всесвіті окремішні прояви реальності репрезентують цілісність, безмежжя і неперервність буття; порожнеча, що міститься в усьому (певною мірою еквівалент *Дао*), наповнюється сущим і “вибухає” розмаїттям світу і водночас його неподільною єдністю.

Отже, здійснений етимологічний (мовно-культурологічний) аналіз ідеограм 无 та 空 на позначення поняття “порожнеча” у китайській культурі допоміг зрозуміти глибинні смисли цього концепту. Саме людина є носієм порожнечі, яка її породила (прихована, невидима потенція *інь*). Порожнеча – її генетична властивість, природний потенціал, тому людина постійно прагне повернутися до первісного стану буття, куди, зрештою, і приходять по смерті. Здійснений аналіз також допоміг відтворити приховані смисли згаданих ієрогліфів у контексті їхнього функціонування в поезії доби Сун (на прикладі вірша *ци* Су Ши на мотив “Прелюдія до водяної мелодії”). Без сумніву, скрупульозний аналіз кожного ієрогліфа оригіналу сприятиме не тільки адекватному перекладу поетичного тексту, а й глибинному аналізу символічного підтексту давньої китайської поезії.

¹ Диференціація відкидних рисок на *ян*-ську та *інь*-ську відбувається за нижчеподаною логікою. Ієрогліф *людина* у “Шовені” плумачиться так: 阴阳之交. *Перетин / взаємодія інь та ян*. Крім філософської ідеї, що міститься в цих словах, йдеться тут і про графічне зображення: одна відкидна передає ідею *ян*-розвитку (видимого, форми), інша – *інь* (прихованого, суті). Словник І. Ошанина фіксує, що відкидна вправо в архаїчних текстах вживалася на позначення дії *текти* (зам. 流) [Большой китайско-русский словарь 1983, т. 3, 585]; оскільки вода не має форми і є *інь*-ською субстанцією, то робимо висновок про те, що відкидна вправо є *інь*-ською ряскою, а отже, відкидна вліво – *ян*-ською.

² Ідею ідеограми — один “Шовень” подає так: 1) символ начала всіх начал (惟初太始); 2) *Дао*, що постає як одне / єдине (道立于一); 3) те, що розділяє небо й землю (造分天地), пор. ідеограми 王 та 三; 4) символ творення / перетворення всього сушого (化成万物). Отже, графема передає ідею актуалізації *Дао* як опосередкованого *Дао*-шляху *інь-ян* речей, тобто постає як графічна (фізична) розгортка *інь-ян* речей.

³ Повна назва цієї праці – “淮南九家易经”. Її уклав Хуайнаньський ван Лю Ань за часів Західної Хань (206 до н.е. – 8 н.е.). Текст трактату втрачений.

⁴ За Л. Віже, цей знак зображувався з елементом не *людина*, а *входити* (з розвитком мови ці два елементи почали часто плутати) і передавав ідею входження в *інь*-ський, невидимий простір, тобто, іншими словами, смерть (亡). До речі, семантика ідеограми *входити*, в якій домінує відкидна вправо, підтверджує приналежність останньої до сфери *інь*-розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

- Большой китайско-русский словарь / Под ред. И.М. Ошанина. В 4-х т. Москва, 1983.
Резаненко В.Ф. До проблеми семантики циклічних знаків даоського кола // Матер. I Всеукр. наук.-практ. сходознавчої конф. Київ, 1998.
Су Дунпо. Стихи, мелодии, поэмы / Пер. И. Голубева. Москва, 1975.
Wieger L. Chinese Characters. Their origin, etymology, history, classification and signification / Transl. into English by L. Davroul. New-York, 1965.
古代汉语词典 / 《古代汉语词典》编写组编 / 陈夏华 主编. 北京, 1998.
说文解字注: <http://www.gg-art.com/imgbook/index.php?bookid=53>
宋词鉴赏辞典 / 夏承焘 主编. 上册. 上海, 2003.