

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса
Шевченка Навчально-науковий інститут філології
Кафедра мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

**ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНОМОВНОГО
ПЕРЕКЛАДУ ЯПОНСЬКОЇ
ЕГО-БЕЛЕТРИСТИКИ XX СТ. З
ЕЛЕМЕНТАМИ ПОТОКУ СВІДОМОСТІ**

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «бакалавр»
студентки 4 курсу бакалаврату
освітньої програми

**«Японська мова і література та
переклад, англійська мова»,**

спеціальність – 035.069 Східні мови та
літератури (переклад включно), перша-
японська

Неля В'ячеславівна БУДЯК

Науковий керівник:

к. філол. н., доц. Юлія КУЗЬМЕНКО

«Допущено до захисту»

Протокол засідання

кафедри мов і літератур Далекого Сходу
та Південно-Східної Азії протокол № 18

від «27» травня 2026 року

в.о. завідувача кафедри  (підпис)

д.філол.н, доц. Наталя ІСАЄВА

КИЇВ
2026

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СПОВІДАЛЬНОГО ДИСКУРСУ В ЛІТЕРАТУРІ.....	6
1.1. Жанр еґо-белетристики у світовій літературі	6
1.2 Японський сповідальний дискурс	9
1.3. Прийом потоку свідомості як засіб відтворення глибинних переживань у літературі	18
Висновки до першого розділу	22
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ ДАДЗАЯ ОСАМУ «УЧЕНИЦЯ» ТА ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ПІДХОДИ ДО ВІДТВОРЕННЯ «ПОТОКУ СВІДОМОСТІ»	23
2.1 Твір «Учениця» як приклад нестандартного акту сповіді	23
2.2 Зображення внутрішнього мовлення в «Учениці»	27
2.3 Проблема відтворення «потокa свідомості» при перекладі	30
Висновки до другого розділу	33
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ РІШЕНЬ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ ТВОРУ ДАДЗАЯ ОСАМУ «УЧЕНИЦЯ»	35
3.1 Особливості відтворення синтаксичних конструкцій ориґіналу	35
3.2 Лексичні особливості твору «Учениця» та їх адаптація при перекладі	41
3.3 Стилiстичні засоби формування образу нараторки та їх переклад	48
Висновки до третього розділу	52
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57
ДОДАТКИ	62

ВСТУП

Світоглядні зміни, спричинені соціально-політичними викликами межі XIX–XX ст., призвели до літературного переосмислення японськими авторами власного «я» та своєрідного ескапізму від зовнішнього світу. Такі тенденції спонукали до утворення та закріплення особливого літературного жанру – 私小説 (/ші-шьосецу/) «Я-оповідь», який став одним із визначальних проявів японської модерної літератури. Подібна его-белетристична проза занурює читача у рефлексивно-сповідальну площину, яка за рівнем відвертості значно перевищує класичні зразки романістичної літератури.

Автори сповідальних текстів відкривають власний внутрішній світ на широкий загаль, часто використовуючи експериментальні наративні техніки та художні прийоми. Серед них насамперед виділяється «потік свідомості» – форма художнього відтворення безпосереднього руху думок і внутрішнього мовлення героя, яка характеризується хаотичністю та спонтанністю.

Специфіка японських его-белетристичних творів зумовлює низку труднощів у процесі їх перекладу, зокрема під час відтворення елементів «потіку свідомості» в іншомовному просторі. У цьому дослідженні ми прагнемо проаналізувати перекладацькі підходи та стратегії, що застосовуються для передавання цієї наративної техніки в українських перекладах.

Актуальність дослідження зумовлена стрімким зростанням інтересу до японської модерної прози в Україні та світі, що, водночас контрастує з нестачею комплексних перекладознавчих праць, присвячених відтворенню техніки «потіку свідомості» у жанрі ші-шьосецу.

Мета дослідження полягає в систематизації підходів до перекладу «потіку свідомості» в японській его-белетристиці українською мовою.

Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- 1) окреслити теоретичні засади сповідального дискурсу та японського жанру ші-шьосецу;

- 2) з'ясувати сутність і функціональний потенціал прийому «потoku свідомості» в літературі;
- 3) схарактеризувати жанрово-стилістичні особливості та специфіку внутрішнього мовлення в аналізованому творі;
- 4) визначити систему перекладацьких трансформацій та прийомів, застосованих для відтворення елементів «потoku свідомості» на лексичному, синтаксичному та стилістичному рівнях.

Об'єктом дослідження є наративна техніка «потoku свідомості» у японських творах жанру ші-шьосецу.

Предметом дослідження є перекладацькі стратегії, застосовані для адаптації «потoku свідомості» в українському перекладі.

Дослідження здійснене на **матеріалі** уривків з твору Дадзая Осаму «Учениця» (1939) за виданням «Кадокава Бунко» 2009 року та нашого перекладу цих уривків.

Методи дослідження: трансформаційний аналіз застосовувався для класифікації та опису мовних змін, здійснених під час перекладу; компаративний метод був використаний при зіставленні японського оригіналу з українським перекладом для перевірки їхньої еквівалентності; контекстуально-інтерпретаційний аналіз використовувався для визначення функцій внутрішнього мовлення з урахуванням специфіки жанру ші-шьосецу; дескриптивний метод був залучений для систематизації, теоретичного опису та узагальнення виведених перекладацьких рішень.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можна використовувати під час розробки курсів зі стилістики японської мови та спецкурсів з художнього перекладу, а також як методичні орієнтири та зразок розв'язання типових синтаксичних та стилістичних труднощів під час перекладу японської психологічної прози.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в ній уперше в українському перекладознавстві розглянуто специфіку перекладу «потoku свідомості» в японській его-белетристиці.

Структура роботи: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СПОВІДАЛЬНОГО ДИСКУРСУ В ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Жанр еґо-белетристики у світовій літературі

Відправною точкою для сповідального дискурсу у світовій літературі можна вважати «Сповідь» Августина Блаженного, яка була оприлюднена ним ще у IV ст. н.е. з метою публічного каяття у власних гріхах. Поступово на релігійну складову «промовляння до Бога» почали нашаровуватися філософські наративи; у прагненні до самовираження автора релігійні тексти все більше набували світських рис. Так, уже в добу Просвітництва однойменний роман Ж.-Ж. Руссо повністю перевернув уявлення про далекий на той час від літератури жанр сповіді. Руссо написав твір, у якому індивід (у ролі якого був сам автор) вдавався до каяття не перед Богом, а перед іншими людьми, що було революційним кроком для того часу [Осадча 2013, с. 74–75].

Разом із суспільно-політичними зрушеннями, що відображалися в тому числі й на світоглядній парадигмі XIX ст., європейські читачі спостерігали за трансформаціями в автобіографічній прозі: автори ставали дедалі відвертішими у своїх зізнаннях, осмислювали себе окремими вагомими суб'єктами та прагнули доторкнутися до прихованих сторін людської свідомості за допомогою практики психоаналізу. Німецький філософ М. Вебер за популярністю еґо-прози вбачав потребу у «звільненні індивіда від відповідальності за свою поведінку» [Вебер 1994]. Дослідник автобіографічного жанру Ф. Лежен окреслював його як своєрідний «замінник» релігійних практик, що допомагав вивільненню особистості [Осадча 2013, с. 76].

У своєму дослідженні С. Гант, почесна викладачка креативного письма Університету Сассексу, аналізує рефлексивний компонент сповідального письма, зазначаючи, що ця практика «виявляє себе як когнітивно-емоційний інструмент із потенційно значними терапевтичними ефектами» [Hunt 2018, с. 193].

Таким чином, автобіографічні твори для культур Заходу виконували своєрідну катарсичну функцію як у прояві спокути власних гріхів перед

Господом, так і задля емоційної розрядки.

Розглядаючи его-белетристику як жанр, не можна оминати термінологічну частину питання. У своїй фундаментальній праці «Японська его-проза ватакуші-шьосецу: теорія, генеза, сучасний контекст» Ю. Осадча-Феррейра наводить зокрема такі варіанти на позначення сповідальних текстів, поширені у літературознавстві: «его-текст», «его-проза», «его-белетристика», «егоцентричний роман», «особистий роман», «я-роман» (від нім. «Ich-roman»), «мемуарний роман» (від нім. «Memoirenroman»), «роман-спогад» (від пол. «powieść pamiętnik») та подібні до нього «роман-щоденник» (від пол. «powieść dziennik») і «роман у листах» (від пол. «powieść w listach»). Багатими на термінологічні новотвори виявилися французькі літературознавці, серед надбань яких можемо виділити «особистісний роман» (з фр. «le roman personnel»), «аналітичний роман» (з фр. «le roman de l'individu»), «аутофікшн» (з фр. «autofiction») [Осадча 2013, с. 13–16].

У цьому дослідженні ми зупинимося на таких варіантах, як его-белетристика, его-роман та его-проза через їх наявність у працях з вітчизняної японістики.

Ступінь дозволеності вигадки у сповідальній літературі так само не мав чіткого визначення. Через різноманіття думок літературознавців, у Франції у ХХ ст. виникли цілі школи автобіографічної прози. Так, прихильники поглядів Ф. Лежена не допускали змішування романного та автобіографічного начал [Effe 2022, с. 37], у той час, як С. Дубровський дещо відійшов від суворого документалізму, наголошуючи на тому, що автор має право на «самоопис крізь психоаналіз», однак він все ще не відкидав правдивість як основу [Effe 2022, с. 31–32]; В. Колонн взагалі проголосив автора творцем самого себе, даючи своїм прихильникам дозвіл на власне «олітературення» [Ferreira-Meyers 2009, с. 156].

Отже, можемо сказати що сповідальний дискурс був доволі популярною темою серед літературознавців ХХ ст. Єдина проблема полягає тому, що стосувався він переважно французьких зразків его-прози, не кажучи вже про літературу Далекого Сходу.

Що ж стосовно українського літературознавства, то не зважаючи на наявність великої кількості праць, присвячених модерній літературі в цілому, до появи уже згаданої праці Ю. Осадчої-Феррейри на наших теренах его-романи майже не досліджувалися. Втім, не можна не згадати монографію «Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі» (Львів, 2009) авторства Т. Гаврилів, у якій він, спираючись на австрійську літературу другої половини ХХ ст., розглядав особливості функціонування художніх жанрів, у тому числі з проникненням автобіографічних рис до них [Гаврилів 2009].

Для того щоб виділити основні риси его-белетристичного жанру, варто одразу підкреслити його дуалістичну природу, яка полягає у самому генезисі подібних творів як продукту романічної прози та позалітературних жанрів, таких як сповідь, автобіографія, щоденник, есеї, листи тощо [Осадча 2013, с. 34].

У центрі его-прози лежить конфлікт між головним героєм-оповідачем та *іншим*. Цим іншим можуть виступати як зовнішні сутички із суспільством чи окремими індивідами, так і внутрішній дисбаланс, зумовлений індивідуальними особливостями, психологічними розладами чи світоглядом. Проблематика, породжена цією сутичкою, може бути найрізноманітнішого характеру, адже залежить вона у першу чергу від соціального тла, у якому знаходиться сам герой [Осадча 2013, с. 35]. Таким чином, серед зразків сповідальної літератури натрапляємо на теми боротьби з травмою, зразки нестабільності або ж розщепленості «я», досвіду дорослішання, постколоніальності, жіночої суб'єктивності тощо.

Ця боротьба, з якою стикається головний герой, зумовлює й естетико-філософську тональність его-белетристичних творів. Так, для них характерні «видозмінені форми романтичного ідеалізму, зневіри та відчаю, ескапізму, а також варіації індивідуалізму із декадентською наднатуралістичністю, естетизацією смерті та занепаду» [там само].

Серед художніх методів виступають детермінізм та позитивізм задля осмислення реальної дійсності та точної передачі людського єства. Переосмислюються тут також і «реалістичний психологізм», що приймає роль

самоаналізу. Саме він зумовлює активне звернення до таких художніх і наративних прийомів, як «потік свідомості», стилістична діалогічність, внутрішня монологічність та фрагментарність. Фокус оповіді зосереджується довкола внутрішнього світу автора, який розгортається в процесі оповідання його життєвого шляху [там само].

Таким чином, дослідження відтворення «потoku свідомості» в ключі еґо-белетристичних творів є важливою складовою для розуміння психологізму сповідальної літератури.

1.2 Японський сповідальний дискурс

Витоки проявів самоусвідомлення у японській літературі простежуються ще з давніх часів. Між дослідниками японських пісенних жанрів тривалий час точилися дискусії з приводу того, наскільки можна простежити індивідуальне начало у таких традиційних жанрах, як танка (яп. 短歌), ренґа (яп. 連歌) та хайку (яп. 俳句) [Осадча Феррейра 2015, с. 187].

На перший погляд, ліричне тло та образність цих віршів можуть здатися чи не найкращим джерелом для відображення душевних переживань. Однак висока регламентованість структури цих творів, яка полягала у визначеній кількості складів та рядків, обов'язкових художніх елементах-образах, які викликали стійкі асоціації, на кшталт сезонних слів кіґо (яп. 季語), «специфічні засоби поетичної риторики та техніки», до яких належать традиційні усталені епітети макура-котоба (яп. 枕詞), топоніми-зачини ута-макура (яп. 歌枕) та багато інших – значно обмежували індивідуальні прояви письменників японського Середньовіччя [Осадча Феррейра 2015, с. 187–190].

Значно продуктивнішим інструментом для зачатків психологізму та самоаналізу у японській літературі виявилися прозові твори – романи моноґатарі (яп. 物語), щоденникова проза ніккі (яп. 日記) та есеї дзуйхіцу (яп. 随筆).

Мабуть, одним з найреволюційніших прозових творів доби Хейан (794–1185) можна назвати «ґенджі-моноґатарі» (яп. 源氏物語) (також «Повість про принца ґенджі»), який вийшов з-під пензля видатної японської письменниці

Мурасакі Шікібу у період між 1001–1005 роками. Цей твір не тільки подає широку панораму життя придворної еліти доби Хейан, а й досконало передає мотиви вчинків героїв та їх емоційну складову [Осадча 2013, с. 126].

Про рівень глибини психологізму персонажів твору американський японіст Д. Кін свого часу писав: «Вони настільки чітко окреслені, що ми не можемо сплутати, скажімо, висловлювання Мурасакі та Аой або Рокуджьо й Тамакодзури; впродовж сюжету персонажі розвиваються, дорослішаючи та набуваючи нового досвіду. Ба більше, саме внутрішнє життя персонажів, а не їхні вчинки – є предметом “Повісті про Генджі”» [Keene 1993, с. 488].

Дослідник вбачав корені такого досконалого прописування персонажів Мурасакі Шікібу у використанні за взірць не ранньої художньої прози моногатарі (якій бракувало таких якостей), а саме щоденники. На думку Кіна, якби не традиція записування власних приватних думок жінками, було б складно уявити появу такого твору, як «Генджі-моногатарі» [там само]. Саме про жіночу щоденникову прозу йтиметься далі.

Взагалі, перед розглядом жіночих щоденників, варто зазначити, чому саме вони вважаються дослідниками незамінним джерелом для аналізу розвитку індивідуалізації думки на теренах середньовічної Японії. Справа в тому, що в добу Хейан ведення щоденників було звичною справою для чиновників при дворі та буддійських ченців, однак літературної цінності такі записи не несли, оскільки складалися вони з фактичної інформації, що лише фіксувала їхню щоденну діяльність. Такі щоденники були публічними і важливими для нащадків з огляду відстеження перебігу подій при дворі [Гілевич 2016].

Першим щоденником, який змінив оптику записів з публічної на особистісну став «Щоденник подорожі з Тоса» (яп. 土佐日記, /Тоса-ніккі/), написаний Кі-но Цураюкі близько 935 року. Незважаючи на те, що автор був чоловіком, через прагнення передати власні почуття – що не було характерним для чоловічих записів – він вирішив написати щоденник від імені невідомої аристократки, задля уникнення осуду та зламу канонів тогочасних ніккі [Осадча Феррейра 2015, с. 192–193].

Кі-но Цураюкі надихнув аристократок спробувати себе у написанні щоденників, у яких вони у вишуканій формі виливали свої думки та враження проплинність днів свого життя при дворі, про обряди та звичаї, про інших знатних дам, їхні інтриги та інше [Keene 1993, с. 358]. Ці щоденники не ставили за мету зрівнятися у документальності описаного із чоловічими, маючи часом заплутану послідовність подій, яку було складно хронологічно розташувати, або ж рівень достовірності, який було складно підтвердити чи спростувати. Однак їхньою визначальною рисою стала саме автобіографічність та безпосередня чуттєвість [Осадча 2013, с. 142]. Найвідоміші зразки жіночої щоденникової прози, що дійшли до наших днів це: «Кагеро ніккі» (яп. 影路日記), «Мурасакі-шікібу ніккі» (яп. 紫式部日記), «Сарашіна ніккі» (яп. 更科日記) та «Мічіцуна-но хаха-но ніккі» (яп. 道綱の母の日記) [Гілевич 2016].

Не можна оминати ще один із прозових жанрів японської середньовічної літератури, який послуговував плацдармом для індивідуалізації художнього висловлення, а саме есеї-дзуйхіцу. За визначенням І. Бондаренка, «дзуйхіцу являють собою твори, яким характерна повна свобода авторського письма». Письменники не обмежувалися одним стилем темою чи сюжетом – вони просто виливали свої почуття, роздуми та враження від прожитого «услід за пензлем». Серед найбільш популярних зразків цього жанру виокремлюють «Записки в узголів'ї» (яп. 枕草子 /макура-но со:ші/) Сей Шьонагон, «Записки з келії» (яп. 方丈記 /хо:джьо:кі/) Камо-но Чьомея та «Нотатки знічев'я» (яп. 徒然草 /цуре-дзуре гуса/) Кенко-хоші [Бондаренко 2010, с. 466].

Сама художня організація цих есеїстичних творів, що полягала у відсутності займенника «я», частій безсюжетності, інтровертності та фрагментарності при написанні уривків («данів») – уможливлювала авторську самореалізацію без прямого вказівника на свою персону у написаному [Осадча Феррейра 2015, с. 200–203].

Спираючись на вищесказане, можна цілком закономірно зробити висновок, що питома японські прозові жанри доби Хейан надали можливість авторам почасти висловити свою індивідуальність. Проте повноцінно оформити

свої душевні поневіряння їм вдалося лише через багато століть з приходом модернізму та жанру ші-шьосецу (яп. 私小説), про який далі й піде мова.

Появі жанру ші-шьосецу, або, як його ще називають, ватакуші-шьосецу передували істотні соціально-політичні зміни на чолі з реформами Мейджі (1868–1889 рр.) зі значним впливом західного світогляду на практично всі сфери життя японського суспільства. Японія вперше звернулася до самопізнання, в основі якого лежало протиставлення чомусь «Іншому» (Західному). Не зважаючи на попередні століття взаємозв'язків з Китаєм та іншими Далекосхідними країнами, до цього перед японцями не стояла проблема самоідентифікації як нації [Осадча 2013, с. 152–153].

Разом з хвилею вестернізації до Японії потрапляють зразки світової літературної класики, яку японські перекладачі поспішно перекладають та інтегрують у свою літературу. Ці твори слугували своєрідним містком між культурами Сходу та Заходу і впливали на те, як японці почали писати самі [Осадча Феррейра 2016, с. 25–26].

Справді революційним став твір Футабатея Шімея «Укігумо» (яп. 浮雲), також відомий як «Пливуча хмара». Автор не лише подав високохудожній приклад роману, у якому простежується «єдність мови та стилю», а й увів принципово новий тип нарації, що не був характерним для японської літератури гесаку (розважально-дидактичні романи доби Едо (1603–1868)) та попередніх зразків. Він використав третьоособовий тип нарації з минулим часом, який був характерним для творів саме європейського зразка, чим і утвердив західну модель у японському письменстві [Осадча 2013, с. 165–167].

Першим трактатом, що розкривав сутність японських романів-шьосецу, аналізував їхню генезу та наповнення, став трактат Ш. Цубоучі «Сутність художньої прози» (яп. 小説真髓) (1885–1886). У цій літературно-критичній праці, спираючись на зріз проаналізованої белетристики того часу, Цубоучі проголосив курс на «реалістичне відображення дійсності», використовуючи такі терміни, як шяджіцу-шюгі (яп. 写実主義, «принцип точного відображення») та мошя (яп. 模写, «копіювання»). Однак реалізм у класичному розумінні був втілений японцями

значно пізніше [Осадча Феррейра 2016, с. 35–37].

Намагаючись відповідати проголошеному запиту на глибше відображення дійсності, наприкінці XIX ст. виникає багато жанрів психологічного спрямування, які, утім, були доволі примітивними за способом викладу думки. Серед них можна виділити каннен-шьосецу (яп. 観念小説, «ідейна проза»), шінкоку-шьосецу (яп. 深刻小説, «література глибин») та шінрі-шьосецу (яп. 心理小説 «психологічна проза»). Теми, які порушувалися в цих творах, стосувалися складної динаміки людських взаємин та суспільних пороків. Не оминалися також і власне японські ціннісні аспекти, що відображалися у висвітленні конфлікту між пристрасстю та обов'язком. Водночас, попри заявлену соціальну проблематику, ці тексти здебільшого обмежувалися поверховою фіксацією зовнішніх проявів аморальності, не заглиблюючись у сутність явищ і радше апелюючи до емоційної реакції читача [Осадча 2013, с. 176].

По-справжньому відобразити власні душевні переживання японцям вдалося аж з приходом течії натуралізму в останні роки XIX ст., в основу якої ліг вигаданий Морі Огаєм термін шідзен-шюгі (від яп. «природна течія» або «натуралістичний напрям») – яка, проте, на початку не мала майже нічого спільного з тим, що уявляла під натуралістською течією решта світової спільноти [Hijiya-Kirschenereit 1996, с. 23]. За словами німецької дослідниці І. Хіджія-Кіршнерайт, стрімкість розвитку теоретичних японських праць часто випереджала практичні літературні надбання, саме тому визначення терміну шідзен-шюгі значно відрізнялося від твору до твору [Hijiya-Kirschenereit 1996, с. 27].

Оскільки напрям не мав часу природно зародитися на японських теренах, а був фактично принесений разом із хвилею вестернізації навіть не у своєму «чистому» вигляді, а через посередництво англійських перекладів, які японці читали не у повному обсязі, – це призвело до лише вибіркового надбання натуралістичних рис та «реалістичності» японського натуралізму. І. Хіджія-Кіршнерайт вважає, що японці «неправильно трактували поняття» nature [там само], яке у французькому натуралізмі Е. Золя стосувалося відображення

суспільних звичаїв через призму природничих та гуманітарних наук під проводом позитивізму [Zola 1964]. Японці ж зосередилися лише на реалістичному описі людських почуттів та дійсності, тобто своєрідній «прихованій людській природі» [Осадча 2013, с. 181].

Розвиток японського натуралізму, як правило, ділиться на два періоди:

1) ранній період (близько 1900–1906 рр.), який характеризується відносною поверховістю та намаганням наслідувати західну традицію;

2) пізній період (близько 1906–1915 рр.), що являв собою уже зрілу та осмислену течію, яка і стала головною передумовою появи японської его-прози на початку XX ст. [Осадча 2013, с. 181].

Основні теоретики японського натуралізму розробили власні художньо-естетичні принципи, що лише доводили його більшу спорідненість саме з напрямом реалізму. Серед них зокрема, «зображати так, як є» (Косугі Тенгай), «неприкрашене зображення» (Таяма Катай), «зображення людської натури» (Шімадзакі Тосон), «абсолютна без-ідеалістичність» (Івано Хомей), «виявлення дійсності» (Хасегава Тенкей), «зображення пересічної людини» (Токуда Шюсей) [Осадча 2013, с. 188].

Ці концепти поєдналися із ідеєю індивідуалізму, яка зародилася із прагнення тогочасного уряду Японії підняти «справжній дух» та закласти курс на націоналізм. Особливо надихалися японці волелюбними ідеями Ф. Ніцше про Надлюдину, що ставила собі за ціль позбавитися від пут суспільних вимог. Репрезентативними представниками японського натуралізму, які ставили собі ці переконання за взірць, можна назвати Такаюму Чьогю та Хасегаву Тенкея [Осадча 2013, с. 194].

Згодом японський натуралізм у чистому вигляді занепав через кризу творчих ідей та тем, однак він виконав важливу функцію «містка для європейських ідей», що в подальшому посприяло появі та закріпленню модерної інтровертної літератури – чим, по-суті, і стали его-белетристичні твори жанру ватакуші-шьоесецу. У центрі постала людина Нового часу зі своїми внутрішніми переживаннями. Серед проблем, які привертати основну увагу авторів, можна

виокремити такі як проблема відчуження та «зайвої людини», становище інтелігенції та її роль у соціальних процесах, занепад традиційних сімейних цінностей і зміна усталеного родинного укладу, обмеження особистих прав і свобод з боку держави та соціуму, соціальна нерівність та несправедливість, емансипація жінок, проблема батьків і дітей тощо [Осадча 2013, с. 201].

Неабияку роль у поширенні на початку ХХ ст. концепту сповіді як способу переосмислення вищезгаданих проблем крізь призму власного досвіду відіграло християнство, в особливості протестантизм. Він відкрив японцям двері до «внутрішньої духовності» та «самосвідомості», а також змусив поглянути на відомий ще з буддизму концепт людської гріховності із зовсім іншого боку: у християнстві немає карми, яку можна виправити, а заборона на гріховні думки є такою ж суворою, як і на гріховні дії [Осадча 2013, с. 207].

Саме з літературною сповіддю як актом творчої сублімації японські письменники познайомилися завдяки таким авторам, як М. Фуко, Ж.-Ж. Руссо та іншим. Вони посприяли утворенню дискурсу зізнання серед молодих літераторів, вражаючи їх своєю відвертістю [Осадча 2013, с. 208].

На думку багатьох літературознавців першим зразком жанру ші-шьосецу вважається «Постіль» Таями Катая, яка своєчасно викликала активні обговорення та неоднозначну реакцію через брак ідеалізму та занадто відверте розкриття автором свого особистого життя. У центрі роману розповідь про кохання вчителя та учениці, за образами яких автор «сховав» себе та свою дружину. Після публікації цього твору літературний критик і письменник Шімамура Хогецу писав: «Це відверта сповідь людини з плоті й крові, оголеної людської істоти. У цьому аспекті твір надзвичайно чітко й свідомо розкриває те, що можна спостерігати лише в зародковій формі у працях Футабатея, Фуйо, Тосона та інших письменників епохи Мейджі» [Keene 1984, с. 246].

«Постіль» надихнула багатьох авторів спробувати себе у новому жанрі, що деякі літературознавці охрестили «шкідливим впливом Таями». Оскільки герой, так чи інакше, мав бути проекцією самого письменника – це не викликало особливого співчуття у тогочасного читача: аудиторія таких творів зазвичай

обмежувалася людьми, яких з певних причин цікавила виключно постать автора твору [Keene 1984, с. 247]. Неоднозначно сприйнявся критиками жанр на початку і через розпливчастість самого поняття ші-шьосецу, оскільки чітко окреслити його межі та риси було дуже складно [Осадча 2013, с. 218].

Незважаючи на вищезазначений перелік соціально-політичних чинників та літературних зразків західної культури, які впливали на становлення автобіографічного жанру на Сході, домінантною тенденцією є розгляд жанру ші-шьосецу як форми, унікальної для японської літературної традиції [Effe 2022, с. 309].

Однак деякі дослідники, зокрема Охара Норісакі, переосмислили сутність ші-шьосецу, порівнявши їх з європейською прозою автофікшн. Охара вважає, що японський та французький жанри перетинаються у белетризації самості, яка є сутнісним елементом їх обох; також серед спільних рис є необов'язковість написання від першої особи [Effe 2022, с. 313].

Стисле визначення ші-шьосецу пропонує Е. Фаулер, який пояснює його так: «Ші-шьосецу – (це твір) написаний від першої або третьої особи таким чином, щоб із цілковитою переконливістю відтворити особистий досвід автора, сповнений парадоксів. Хоча формально він є художнім наративом, часто читається радше як приватний щоденник. Він має репутацію тексту, надзвичайно – навіть надмірно – вірного реальному життю. Однак, нерідко відхиляється від авторського досвіду, який нібито так точно відображає. Його зосередженість на особистому робить його цілком модерною формою, водночас він є продуктом автохтонної інтелектуальної традиції, суттєво відмінної від західного індивідуалізму» [Fowler 1988, с. 16].

Іншим «чистим» японським еґо-белетристичним жанром вважається шінкьо-шьосецу (від яп. 心境小説, «роман душевного стану»). На початку ші-шьосецу та шінкьо-шьосецу ототожнювали як синонімічні позначення одного і того ж жанру, але згодом другий почали розглядати як підвид першого, або ж зовсім розмежовувати їх. Класичною працею, що допомагає зрозуміти різницю між цими двома автобіографічними жанрами є есей «Ші-шьосецу та Шінкьо-

шьосецу», написаний М. Куме у 1925 році. Автор зазначив, що на відміну від творів ші-шьосецу, які часто зосереджені довкола скандального викриття автором самого себе, шінкьо-шьосецу акцентує увагу на суб'єктивному сприйнятті повсякденного життя автором. Саме орієнтація на психологічний стан, заглиблений у саморефлексію – часто меланхолійний та спокійний – вирізняє шінкьо-шьосецу [久米 1925].

Сповідальні романи мали найрізноманітніші назви та прояви, які так і не змогли закріпитися в активному вжитку на правах жанрів. Серед них зокрема, Ю. Осадча-Феррейра виділяє: «розповіді про себе» (*мі-но дзова*), «розповіді про власне життя» (*шінрен-заккі шьосецу*), «примхливу прозу» (*ватамама шьосецу*), «прозу з гримерки актора» (*такуя-шьосецу*), «записи знайомого літератора» (*бундан-кою-кі*), «автобіографічну художню прозу» (*джіджьо-шьосецу*), «я/сам-прозу» (*джі-ко/джібун-шьосецу*), «прозу прототипу» (*модеру-шьосецу*) тощо [Осадча 2013, с. 219].

Якщо ж говорити про настрої, характерні для японської его-белетристики, то можна сказати, що її формування на перетині європейських традицій модернізму, романтизму та натуралізму зумовило її естетичний портрет. Від перших вона успадкувала увагу до ірраціональних аспектів свідомості та суперечливого сприйняття реальності, де життя індивіда постає як конгломерат страхів, емоцій та вражень. Натуралістичний вплив проявився у відмові від жорстких морально-етичних оцінок на користь безпосереднього відтворення життєвого досвіду. Попри позірний психологічний ізоляціонізм, цей жанр артикулює гострі соціальні проблеми, висвітлюючи драму «модерної людини» – тривожної та самотньої особистості, зануреної у власні внутрішні конфлікти [Осадча 2013, с. 215].

Аналізуючи природу ватакуші-шьосецу, Акутагава Рюноске виокремлював категорію авторської щирості – *макото* (від яп. 誠), проте переосмислював її в художньому ключі. На його переконання, поняття «правдивості» чи «відсутності брехні» є категоріями етики та права, а не естетики. Письменник стверджував, що вимога безумовної щирості не є

визначальною для художньої якості тексту, адже мистецтво слова функціонує за власними законами. Водночас межі творчого вираження завжди детерміновані глибиною внутрішнього світу автора, за межі якого він не здатний вийти [Осадча 2013, с. 228]. Таким чином, Акутагава стверджував, що відповідальність за рівень достовірності роману лежить не на вимогах жанру, а на совісті самого автора.

До авторів, чий творчий доробок мав значну частку автобіографізму, належать Нацуме Сосекі, Акутагава Рюноске, Шімадзакі Тосон, Шіґа Наоя, Дадзай Осаму, Токуда Шюсей та інші.

Отже, самоусвідомлення та психологізм у японській літературі пройшли шлях розвитку від прозових форм доби Хейан, які заклали підвалини індивідуального самовираження, до повноцінного оформлення на межі XIX–XX ст. у жанр ші-шьосецу, у якому белетризований особистий досвід автора став головним предметом художнього зображення.

1.3. Прийом потоку свідомості як засіб відтворення глибинних переживань у літературі

Намагання якомога краще відобразити глибинні переживання у автобіографічній прозі призвело до формування переліку поширених художніх особливостей та наративних прийомів, які передавали внутрішнє мовлення персонажів. Серед різновидів втілення внутрішнього мовлення, які найчастіше використовуються у модерній та постмодерній літературі, можна назвати внутрішній монолог, аутодіалог та прийом «потоку свідомості» [Кондратенко 2009, с. 164]. Саме про останній з них йтиметься далі.

Відомий теоретик прийому «потоку свідомості» Р. Гамфрі називає його одним із засобів відображення психологічних граней персонажа у художній літературі [Humphrey 1954, с. 1]. Інше визначення, яке більш відоме у вітчизняному літературознавстві, описує його як техніку подання інформації «безпосередньо у вигляді окремих ланок в асоціативному ланцюгу розумового процесу, що становить внутрішнє мовлення персонажа» [Кондратенко 2009, с.

163].

Існує помилкове уявлення, що сам термін був вигаданий В. Джеймсом у 1890 році, коли він використав його у своїй науковій праці «Принципи психології», де визначив місце існування спогадів, думок та почуттів поза межами первинної свідомості і описав їх не як ланцюг, а як певний потік чи течію [Humphrey 1954, с. 5]. Однак вперше цей термін з'явився за посередництва філософа О. Бейна у 1855 році, у першому виданні «Відчуттів та інтелекту», де він писав про «... збіг відчуттів в одному спільному потоці свідомості...» [Omer 2021, с. 42–43].

Саме в літературному ключі термін «потік свідомості» був вперше вжитий англійською письменницею Мей Сінклер при обговоренні робіт Д. Річардсон. Хоча перший роман із її серії «Пілігримаж» – «Гострі дахи» (1915) – вважається першим англomовним зразком літератури «потoku свідомості», сама авторка визнавала, що вона, М. Пруст, Дж. Джойс та В. Вульф розробляли цю техніку паралельно [Rashidova 2025, с. 121].

Поява цієї техніки нерозривно пов'язана з епохою модернізму початку ХХ ст. Розчарування тими рамками, у які заганяв класичний реалізм, спонукало письменників-модерністів віднайти спосіб глибшого і природнішого відтворення людської свідомості. За допомогою цього методу суха послідовність реальних подій була замінена новаторським зображенням суб'єктивного сприйняття світу та хаотичності думок [там само].

Хрестоматійними прикладами використання техніки «потoku свідомості» вважаються твори Дж. Джойса та В. Вульф. У романі Джойса «Улісс» (1922) домінує деструкція традиційної сюжетно-нарративної структури, яку замінено фіксацією на дискретному мисленні та випадковими асоціаціями. У свою чергу, у романах Вульф «Місіс Делловей» (1925) та «До маяка» (1927) пріоритет надається ментальному буттю особистості з її переживаннями та індивідуальному сприйняттю темпоральності – феномену «внутрішнього часу» [Rashidova 2025, с. 122].

За визначенням Р. Гамфрі, роман «потoku свідомості» – це твір, який

визначається радше самою суб'єктною суттю, ніж тематичною складовою, метою чи художніми особливостями [Humphrey 1954, с. 1–2]. Свідомість, зображена у таких творах, охоплює широкий діапазон ментальної уваги від «передсвідомості» до найвищих рівнів раціональної когнітивної діяльності, що включає мовлення. Белетристика «потoku свідомості» відрізняється від інших психологічних жанрів якраз таки активним відтворенням тих рівнів, які передують осмисленій вербалізації думок, тобто зачіпає «передмовний» рівень свідомості. Саме «передмовний» рівень є примітним відсутністю цензури, логічного порядку та розумового контролю [Humphrey 1954, с. 2–4].

Філософські основи літератури «потoku свідомості» заклав французький філософ А. Бергсон. Його концепція включає три елементи, довкола яких формуються твори цього напрямку, а саме – плинність часу, інтуїтивний підхід та концепція пам'яті. Перший з них розглядає тривалість думки; другий – безсвідоме пізнання себе, яке має призвести до осяяння; третій – втілення довільної (штучної, такої, яка уможливорює повернення у спогади) та мимовільної (істинної, пробудженої раптово) пам'ятей [Лукін 2022, с. 41–43].

Сфера життя, якою займається література «потoku свідомості», – це ментальний і духовний досвід: як його зміст, так і спосіб його перебігу. Зміст охоплює категорії психічного досвіду: відчуття, спогади, уяву, поняття та інтуїцію. Спосіб перебігу включає символізацію, почуття та асоціативні процеси [Humphrey 1954, с. 7].

Серед основних принципів, які простежуються у творах «потoku свідомості», виділяють: зосередження на суб'єктивному та ірреальному зображенні світу, в основі якого лежить сприйняття самим персонажем; панування відносності та неможливість істинності; орієнтація на новизну та відкидання усталених літературних канонів і класиків; культ індивідуальності; непередбачуваність фабули; безсюжетність та знищення героя у класичному розумінні; мінливість зображуваного світу; поетизація тексту, що полягає у викривленні ритміки, темпу і мелодики; наявність проблематики осягнення іншого; занурення у підсвідомість та спроба досягти несвідомого [Лукін 2022, с.

4–5].

У японське літературознавство термін був перекладений та імплементований як *išiki-no-nagare* (від яп. 意識の流れ). Незважаючи на своє зародження далеко за межами Японії, цей художній метод викликав неабияке зацікавлення японських письменників та критиків. Особливу увагу японців привернув «Улісс» Дж. Джойса, посприявши появі низки японських літературних праць, зокрема «Улісс Джойса» (1929) К. Дої, у якій автор високо оцінив «безмежність форми роману» та відмітив наявність рис футуризму, реалізму, екзистенціалізму, експресіонізму, дадаїзму, внутрішнього реалізму та психоаналітизму [茂呂 1980, с. 83].

Серед послідовників творчого методу Джойса з використання «потіку свідомості» можна виокремити Іто Сея, Кавабату Ясунарі, Йокоміцу Ріічі та інших. Проте, значна кількість критиків доби Шьова (1926–1989 рр.) схилилася до того, що прихильники Джойса через посередництво перекладеної літератури, радше за все, не зовсім розуміли оригінальної суті написаного ним, а отже і не зазнали його впливу в повному розумінні цього слова [茂呂 1980, с. 85].

З іншого боку, не всі дослідники підтримують думку безпосереднього запозичення японськими письменниками цього творчого методу від європейських авторів. Зокрема, професор університету Рюкю, Ш. Мебед зазначає, що, оскільки Кавабата Ясунарі був письменником-модерністом і, подібно до авангардних митців ХХ століття, зменшував роль оповідача та через «вільні асоціації», демонструючи модерністську літературну тенденцію, а також зазнав значного впливу ідей Фрейда, так само як і Джойс, – це могло послугувати одним із чинників, що породили подібність їхніх стилів [シェリフ 2002, с. 277].

Важливо також зазначити, що у японській традиції «потік свідомості» часто розглядається не як рух стилю чи самого методу, а як рух письменників, які прагнули реалістично зображати несвідоме головного героя. Для досягнення цієї мети вони використовували не лише внутрішній монолог чи опис асоціацій оповідача, як це можна побачити у творах Джойса, а й різноманітні способи вираження та стилістичні форми [там само].

Отже, прийом «потіку свідомості» став одним із найвиразніших засобів модерністського зображення досвідомих та ірраціональних шарів людської психіки; потрапивши до Японії, він зазнав самотньої трансформації, при цьому питання про те, чи було це прямим запозиченням від західних зразків, чи радше паралельним і самостійним пошуком способів реалістичного відтворення несвідомого, й досі залишається дискусійним серед дослідників.

Висновки до першого розділу

У цьому розділі було розглянуто історичний розвиток сповідального жанру у світі. Було з'ясовано, що его-белетристика пройшла еволюцію від релігійного каяття до світської психоаналітичної прози з центральним конфліктом протиставлення себе «Іншому», а її поетика базується на глибокому самоаналізі та фрагментарності, що уможливлює використання таких наративних прийомів, як «потік свідомості».

Особливу увагу було приділено генезі та специфіці японського сповідального дискурсу, коріння якого сягає доби Хейан, аж до його остаточного оформлення під впливом вестернізації та трансформації європейського натуралізму у XX столітті в такі жанри, як *ші-шьосецу* та *шінкьо-шьосецу*. Визначено, що ці жанри базуються на художній категорії щирості (*макото*), проте почасти межують між документалізмом та вигадкою.

Також було досліджено модерністський прийом «потіку свідомості», зосереджений довкола відтворення асоціативних та передмовних рівнів людської психіки, та його рецепцію у японській літературі.

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ ДАДЗАЯ ОСАМУ «УЧЕНИЦЯ» ТА ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ПІДХОДИ ДО ВІДТВОРЕННЯ «ПОТОКУ СВІДОМОСТІ»

2.1 Твір «Учениця» як приклад нестандартного акту сповіді

Дадзай Осаму (справжнє ім'я Цушіма Шюджі, 1909–1948) – відомий японський автор періоду Шьова (1926–1989 рр.), чия літературна діяльність значною мірою сформувала естетико-філософську думку повоєнної доби, означивши її ідеями натуралізму, нігілізму, та декадансу. Його художній метод тісно пов'язаний із традицією его-белетристики та жанром ші-шьосецу, де автор свідомо трансформував власні душевні травми, залежності та екзистенційний відчай у площину мистецтва [Осадча 2012, с. 314].

Художній доробок Дадзая Осаму містить більше ніж 200 різножанрових творів, доволі значну частину з яких складають ті, де оповідь ведеться від особи жінки. За словами японського літературознавця Того Кацумі, до них належать «Лампа», «Учениця», «Вишневе листя та чарівна флейта», «Шкіра і серце», «Ніхто не знає», «Цвіркун», «Чійоджьо», «Сором», «Восьме грудня», «Чекати», «Розповідь про сніжну ніч», «Гроші», «Дружина Війона», «Надзахідне сонце», «Осан», а також «Господиня-частувальниця» [坪井 2004, с. 22–23].

Хідето Цубої та деякі інші дослідники творчості Дадзая застосовують термін «жіноче оповідання-сповідь» (від яп. 女性独白体小説) для виокремлення їх з-поміж загального доробку та акцентування уваги на наявності в них відображення жіночого суб'єктивного досвіду [там само].

Довкола причин звернення Дадзаєм до наратора відмінної від нього статі досі точаться дискусії. Серед найпопулярніших теорій можемо виділити такі:

- 1) біографічна теорія (виховання у переважно жіночому оточенні; подальший досвід інтенсивних і суперечливих стосунків із жінками) [Сох 2012, с. 3–6];
- 2) теорія прихованих бажань (використання образу жінки задля

- літературного втілення прихованих еротичних імпульсів) [Сох 2012, с. 32];
- 3) теорія маски (автор використовував жіночі образи як інструмент зображення власних переживань та слабкостей) [Сох 2012, с. 33–34];
 - 4) історико-соціальна теорія (використання нестабільності жіночого голосу як засобу відображення суспільної дезорганізації та кризи гендерної ідентичності в умовах війни та повоєнного стану) [北川 2002, с. 49–50].

Безумовно, зараз важко визначити, яка з причин відіграла вирішальну роль при виборі Дадзая статі свого оповідача і чи наявна вона серед вищезазначеного переліку. З огляду на комплексність питання, за мотивацією автора цілком ймовірно можуть стояти і кілька з них, у тому числі вибрані позасвідомо для самого автора.

У цій роботі ми зупинимося на аналізі одного з таких оповідань, а саме «Учениці» (від яп. 女生徒), опублікованій у 1939 році в журналі «Бунгакукай» (від яп. 文學界 «Світ літератури»). Твір розповідає нам про день із життя дівчини-підлітка, починаючи від пробудження, відвідування школи, повернення додому і аж до засинання. У героїні, ім'я якої автор вирішує не називати, нещодавно помер батько, а сестра, з якою вона була доволі близька, вийшла заміж на Хоккайдо [Сох 2012, с. 41].

Вся історія написана крізь призму внутрішнього мовлення у формі оповіді від першої особи. Упродовж усього твору героїня майже не взаємодіє з іншими людьми зі свого оточення, тому переважна частина нарації зосереджена довкола відображення її потоку свідомості: вона ділиться своїми думками, враженнями, відкидає їх, критикує себе і людей довкола себе – і все це просякнуте відчуттям емоційної нестабільності, або як його ще називають «наративом безумства» [Сох 2012, с. 42; 坪井 2004, с. 28].

Поштовхом до написання твору стало те, що у Дадзая була віддана читачка – дев'ятнадцятирічна Аріаке Шідзу, яка надіслала йому свій щоденник, записи з якого і лягли в основу «Учениці». Спочатку ця інформація сприймалася просто як один із цікавих фактів про особливості створення твору, однак після оприлюднення самого щоденника у 2000 році в Музеї сучасної японської

літератури префектури Аоморі, сприйняття твору значно змінилося. Зіставивши зміст щоденника Аріаке Шідзу та «Учениці», дослідники дійшли висновку про доволі високий рівень подібності не лише на рівні описаних епізодів, а й у наявності ідентичних художніх засобів та перекопійованих фраз. Такий рівень запозичень уже натякав не про використання передтексту як джерела натхнення, а про цілком ймовірний випадок плагіату [坪井 2004, с. 25].

Цей факт значно ускладнює жанрову класифікацію твору та аналіз сповідальної складової у ньому, оскільки виникає запитання про те, кому ж ця сповідь насправді належить. Доволі багато праць було присвячено дослідженню запозичень з передтексту та оригінальним вставкам автора, однак остаточно поставити крапку у дискусії ще не наважився жоден з дослідників.

Якщо звернутися до коментаря дослідника біографії та літературної спадщини Дадзая – Сомі Шьоїчі, який додавався до друкованого видання «Щоденника Аріаке Шідзу», то там ми на натрапляємо на інформацію про те, що навіть з урахуванням часткового використання матеріалу, близько дев'яноста відсотків твору «Учениця» ґрунтується на щоденнику [坪井 2004, с. 26–27]. У разі сприйняття такої оцінки як істинної, твір «Учениця» уже не можна сприймати як самостійний продукт творчості Дадзая, а радше як паразитування на першотворі, який є зразком щоденникової прози. Проте, таку радикальну оцінку відсотка запозичень поділяє не так багато дослідників.

Зокрема, Хідето Цубої вважає попереднє твердження перебільшеним. На його думку, Дадзай Осаму у творі «Учениця» виступає у ролі редактора першотвору – «Щоденника Аріаке Шідзу». Він зумів літературно довершити матеріал, який надіслала Аріаке, створивши унікальний зразок модерного сповідального твору. Дослідник порівнює цей приклад корегування з педагогічною практикою, яка свого часу вивела у світ Тойоду Масако – авторку відомого на той час «Класу письма» [坪井 2004, с. 30]. Дадзай зумів звести окремі, часто відірвані та непослідовні записи Аріаке (занотовані у період з 30 квітня по 8 червня 1838 року) до одного дня, дібравши лише ті епізоди з передтексту, які найповніше відображали психоемоційний стан на перехідному етапі до

дорослішання, а також доповнив оповідь шістьма оригінальними епізодами, яких не було в щоденнику. На користь цього тлумачення ролі Дадзая виступає і той факт, що надсилаючи йому свого щоденника, Аріакє писала у листі, що хотіла, щоб він колись був опублікований [金 2009, с. 83–84]. Однак, в такому разі не зрозуміло, чому про існування передтексту публіка вперше дізналася не від самого Дадзая при публікації «Учениці», а від його дружини – Цушіми Мічіко, вже після кількох років від першого оприлюднення твору [金 2009, с. 82].

Це змушує розглянути ще один з варіантів тлумачення ролі Дадзая Осаму у написання твору – безпосередньо авторської. У своєму дослідженні «Жінки Дадзая: Дадзай Осаму та його оповідачки» Джеймі Кокс класифікує твір «Учениця» як зразок ші-шьосецу, підкріплюючи свої погляди посиланнями на статтю Філіса Ліонса [Lyons 1981, с. 95], у якій він наполягає, що у разі прагнення зобразити занадто сильну емоцію, яку переживає автор, правдивість написаного має піддаватися сумніву [Cox 2012, с. 9]. На думку Кокс, Дадзай не був зосереджений на своєму власному минулому, пишучи оповідання-сповідь з оптики жіночої оповіді – він прагнув зобразити самознецінення через мовлення тих персонажок, на яких він вважав себе схожим [Cox 2012, с. 33]. За цією логікою, можна сказати, що один его-белетристичний матеріал став основою для іншого.

Найпомітнішою спільною рисою між Дадзаєм та нараторкою «Учениці» Джеймі Кокс називає песимістичний погляд на буденність, пригадуючи відомий вислів автора: «Мені шкода, що я народився» [Cox 2012, с. 42]. Так само як і дівчина у творі, він вважав себе слабкою особистістю та був відомий ненавистю, спрямованою на себе [Cox 2012, с. 43]. І «Учениця», і її автор були заручниками постійної самокритики, які втрачали об'єктивність в оцінці себе. Вони обоє прагнули до визнання з боку інших [Cox 2012, с. 44]. Ймовірно, Дадзай підібрав саме ті епізоди, у яких найбільше вбачав потенціал розкриття власної прихованої історії.

Підсилює теорію Кокс і той факт, що, змальовуючи свою нараторку, Дадзай максимально гіперболізував її негативні емоції, адже в щоденнику-

передтексті Аріаке ділилася звичайними підлітковими справами: зустрічами з друзями, походами за покупками, прослуховуванням музики – тим, чого в тексті «Учениці» ми не зустрічаємо [金 2009, с. 89]. Крім того, у «Щоденнику...» Аріаке ділиться своїми соціально-політичними поглядами на кшталт: «Скільки ж серед людей, які нібито мають абсолютну владу керувати країною, брудних і потворних» або «Коли я згадую про людей, які вигукують “Нехай живе Його Величність Імператор!”», мене проймає нестерпне відчуття» – однак нічого з цього у тексті Дадзая ми не знаходимо [坪井 2004, с. 31]. Чи був цей акт аполітизації своєї нараторки спричинений побоювання негативної реакції з боку тогочасної влади, чи може простим бажанням позбавити свою «ідеальну героїню» соціальної позиції – зараз визначити складно.

Підкріплює попередні висновки і той факт, що у статті «Наслідування та індивідуальність в “Учениці”» літературознавців університету Хоккайдо, робиться припущення, що при написанні твір орієнтувався переважно на чоловічу аудиторію, а сам образ нараторки не є якоюсь конкретно дівчиною, а радше збірним образом, який існував у масовій культурі того часу [田中 2022, с. 17–18].

Отже, питання ступеня оригінальності твору «Учениця», як і визначення суб’єкта сповіді в ньому, усе ще потребують ґрунтовного дослідження. Допоки таких досліджень бракує, судження щодо твору значною мірою залишаються інтерпретаціями окремих літературознавців.

2.2 Зображення внутрішнього мовлення в «Учениці»

На тлі усіх «жіночих оповідань-сповідей» Дадзая Осаму композиційна побудова твору «Учениця» є доволі унікальною з погляду того, що абсолютно вся нарація в ній ведеться від першої особи. Такі твори, як «Надзахідне сонце» та «Дружина Війона», містять у собі діалоги та уривки листів, а отже не можуть повністю вважатися зразками монологічної оповіді, на відміну від «Учениці», у якій ця манера зберігається від початку й до кінця [坪井 2004, с. 27].

Часто згадується, що після першої публікації цього твору відомий письменник Кавабата Ясунарі присвятив йому схвальний відгук у літературному журналі «Бунгей Шюнджю». Оскільки Кавабата тоді ще не здогадувався, що в основі тексту лежить реальний щоденник, його щире захоплення «Ученицею» ґрунтувалося виключно на сприйнятті її як абсолютно оригінального художнього вимислу автора [坪井 2004, с. 26]:

«Це художня вигадка юності пана Дадзая і водночас втілення його замилювання жінками. “Отож, якщо вже відверто зізнатися, все це – моя фікція. І мотивом цієї фікції є любов автора” («Лінива гра в карти» Дадзай Осаму). Таким чином, це є ніщо інше, як проєкція внутрішнього світу самого автора.

Дадзай застосовує в «Учениці» художній прийом, подібний до так званого «потoku свідомості», використаного у помірному ступені. При цьому, він створює радше не психологічний, а музикальний за характером, ліричний ефект. У цьому виявляється одна із граней по-дадаїстськи забарвленого “дадзаїзму” [там само].

Як можемо побачити з цього коментаря, Кавабата високо оцінив модерний тип нарації у творі, підкреслюючи його непересічну поетику.

У випадку тих творів Дадзая, де оповідь ведеться від імені чоловіка, як правило, помітне тяжіння до структурованості та прозаїчності, а також провідною є установка на рефлексивне або самозневажливе почуття свідомості, у той час, як твори, де оповідачами виступають жінки, містять нарацію, що виходить за межі свідомості або повністю відкидає її. Відповідно, якщо концептуальною опорою чоловічої оповіді є смислове наповнення, у жіночій семантична площа ніби стирається, а об’єктом оцінки стає інтонаційна структура або ж гармонія самої мови [坪井 2004, с. 27].

Раптові сюжетні повороти та порушення причинно-наслідкових зв’язків, де між минулим і теперішнім зникає видимий місток – перегукуються з тим, що Кавабата називав «жіночим мовленням». Схоже, саме цей прийом Дадзай вважав новаторським елементом своєї модерністської прози. Водночас образ героїні «Учениці» відрізняється від психології дорослих жінок, змальованих Дадзаєм:

якщо поведінка останніх сприймається як свідоме відхилення від усталених суспільних норм (крадіжка скоєна 24-річною героїнею твору «Ліхтар», надмірна зацикленість на шкірному висипі 28-річної героїні «Шкіри та серця»), то для дівчини-підлітки ці норми ще не є сформованими. Вона перебуває у стані, що передуює усвідомленому «наративу безумства» [坪井 2004, с. 28].

Дадзай зобразив стереотипну «нестабільну дівочу свідомість», яка намагається усвідомити свою сексуальність, але вступає в протест проти дорослішання [田中 2022, с. 14]. Цей факт пояснює причину спрямування негативних емоцій, породжених кризовим станом проти тих, хто вже пройшов цей етап – інших жінок. Вона використовує відверто мізогінні фрази, називаючи вагітну пані у потязі «куркою», порівнює дорослішання у тілі жінки з «нестерпним сирим смородом, який можна відчутти після доторку до золотої рибки» і вважає, що краще вже «померти дівчиною», ніж стати дорослою жінкою [坪井 2004, с. 29–30].

Хоч її увага і зосереджена на жінках довкола, оскільки, як уже згадувалося раніше, Дадзай, ймовірно, писав цей твір для чоловічої аудиторії, справжній фокус нараторки зосереджений саме на них. «Жіноче» у творі виокремлюється через взаємодію з «чоловічим». У такій конфігурації двочленна опозиція «чоловік-жінка» є постійно відтворюваним елементом [田中 2022, с. 28].

Того Кацумі зазначав, що оповідачка «впадає в самоутвердження та саморозщеплення», описуючи цей процес як «пізнання світу і людей наївною дівчиною через розчарування» [金 2009, с. 88].

Її нарації характерні такі риси, як спонтанність та імпульсивність. Хоч, на перший погляд, вони є синонімічними поняттями, у психології спонтанність характеризується як прояв внутрішньої свободи та миттєвої адаптації до ситуації із підсвідомим чи свідомим розумінням контексту та наслідків; а імпульсивність – як своєрідний брак самоконтролю під впливом емоційного подразника, з характерною хаотичністю та неусвідомленням ймовірного результату [Yanush 2024, с.194–195].

Зокрема, спонтанність ми можемо спостерігати в епізоді, де незважаючи

на відсутність дощу, через замилювання парасолею оповідачка вирішує взяти її до школи; а імпульсивність, породжена нестабільним підлітковим психоемоційним станом, простежується в епізоді, де спочатку дівчина милується своїм зовнішнім виглядом у люстерку, а в наступному абзаці йде на кухню, де її огортає раптовий сум.

2.3 Проблема відтворення «потoku свідомості» при перекладі

Переклад художньої літератури часто вважається одним із найскладніших різновидів письмового перекладу. Відтворення авторського стилю, дотримання рівня образності, підбір еквівалентів, вдале застосування перекладацьких трансформацій та багато іншого – є базовим мінімумом для перекладача художніх текстів. Проте, навіть досвідчені фахівці цієї сфери часто стикаються зі специфічними викликами. Одним з таких є переклад літератури з елементами «потoku свідомості».

Основна специфіка роботи з такими текстами полягає у відтворенні унікальної форми, що може значно відрізнятися від автора до автора, але загалом може бути охарактеризована наявністю конструкцій, що суперечать граматичним нормам, незв'язних та перехресних речень, різких переходів від одного потoku думки до іншого, а також частою відсутністю належної пунктуації [Talebinezhad 2012, с. 2168]. Прикметною є також наявність «синтаксично надмірних, наддовгих конструкцій...поєднання великої кількості предикативних одиниць», які хоч і можуть записуватися з повним дотриманням правил пунктуації та орфографії, покликані відображати недискретність внутрішнього мовлення [Кондратенко 2009, с. 163–164].

Саме відтворення «потoku свідомості» у літературі викликає певну дилему, оскільки природа цих безперервних асоціацій, що її зображує письменник, включає унікальний приватний досвід та картину цінностей. Це призводить до неминучої долі криптичності у таких текстах [Behtash 2021, с. 819].

Таким чином, доволі закономірним є той факт, що композиційна

складність текстів, написаних за допомогою техніки «потoku свідомості», може викликати труднощі зі сприйняттям послідовності подій та сюжетних особливостей під час прочитання навіть у читача, який володіє мовою оригіналу [Talebinezhad 2012, с. 2168]. Це наштовхує на думку про надзвичайну важливість етапу перекладацького аналізу при роботі з подібними творами та посередницької ролі перекладача, який має не лише знайти засоби створення художньо-естетичного впливу, подібного до оригіналу – що є найважливішим завданням при перекладі художньої літератури [Комарницька 2021, с. 370] – а й за можливості наблизити його розуміння до читача.

З погляду на проблему сприйняття реципієнтами такого перекладеного тексту, Й. Као та Й. Ву у своїй науковій праці, присвяченій аналізу образу Квентіна Компсона в романі В. Фолкнера «Шум і лють», значну увагу приділили специфіці відтворення техніки «потoku свідомості». Автори наголошують, що складний фолкнерівський стиль, покликаний передати емоційне та ментальне збентеження персонажа, за умови дослівного перекладу без додаткових коментарів ризикує залишитися незрозумілим для читачів. Як розв'язання цієї проблеми вони пропонують застосовувати стратегію адаптації, зокрема «методи експлікації та розширення», що дозволяє реконструювати авторський задум [Као 2011].

М. Талєбінежад та П. Алїрезазадех у аналізі двох перських перекладів все того ж «Шуму і люті», позитивно оцінили прагнення перекладачів надати довідкову інформацію про сам роман, його літературну критику, біографію автора, та характеристику самого «потoku свідомості» як наративного інструменту. Відмічено було також і наявність пояснень про оповідачів, які змінювалися залежно від розділу, а також особливості використання шрифтів, які автор застосовував заради зображення черг думок, які перекривають одна одну [Talebinezhad 2012, с. 2176].

Як уже було зазначено у попередньому розділі, фокус літератури «потoku свідомості» зосереджується не так на сюжетній канві, як на зображенні самої роботи свідомості. Проте, це не означає, що відображення сюжету повністю

залишається поза оптикою автора, – воно радше набуває певних «формальних патернів». У своєму дослідженні Е. Бехташ та Х. Галхані сформулювали їх таким чином:

1. патерн єдностей (часу, місця, персонажа і дії);
2. патерн лейтмотивів (зображувана тема чи мотив, покликані презентувати героя чи його ментальність);
3. попередньо встановлений літературний патерн (до прикладу, бурлеск);
4. символічні структури;
5. формальні сценічні композиції;
6. природні циклічні схеми (сезони, припливи, свята тощо);
7. теоретичні циклічні схеми (музичні структури, історичні цикли тощо) [Behtash 2021, с. 823].

Перекладач повинен вміти розпізнати ці патерни та не втратити їхні маркуючі елементи у вихідному тексті.

Серед інших проблем, які привертають увагу перекладознавців у дискурсі літератури «потoku свідомості», можемо також виділити проблему відображення персонажа [Behtash 2021, с. 816]. Саме такий вид нарації дозволяє автору якомога глибше розкрити внутрішній світ свого персонажа, що у свою чергу накладає на перекладача більшу відповідальність при підборі засобів перекодування оригінального змісту.

Проблеми також можуть виникнути й у роботі з посиланнями на певні культурні алюзії та релігійні символи, оскільки подібні тексти характеризуються семантичною багатошаровістю, яка відіграє дуже важливу роль у прочитанні тексту [Behtash 2021, с. 826]. Перекладач повинен вміти декодувати їх, а також наблизити їх до реципієнта, оскільки спільність певних конотацій якогось поняття у різних культурах не є поширеним явищем.

Робота з перекладом таких комплексних наративних технік, які глибоко залучають культурний контекст, викликає необхідність інтеграції двох різних мовних і культурних просторів [Põldmaa 2024, с. 9]. Е. Гентцлер описує цей

процес як синтез мов і культур [Gentzler 2001, с. 73-74, с. 177-178], а Г. Бгабга концептуалізував це явище як «третій простір», також відомий у перекладознавстві як «перехідний простір» або «гібридний» [Bhabha 1990, с. 207]. Л. Венуті наголошує, що для досягнення балансу між точністю відтворення оригіналу, окрім залучення додавання, перекладач має активно залучати стратегії одомашнення та відчуження [Venuti 2000, с.12, 341]. Крім того, не зважаючи на поширене прагнення до консеквентності (послідовне використання якоїсь одної зі стратегій), дослідник зазначає, що при перекладі перекладачеві іноді доводиться залишати певні концепти в оригінальному вигляді, а в інших випадках – повністю трансформувати. Він піддає критиці надмірне звернення до стратегії одомашнення, закликає перекладачів до використання різноманітних перекладацьких технік і вважає етичним підходом забезпечення «видимості» самого перекладача [Venuti 1986, с. 208–209].

Наостанок, як зазначає А. Ланге, мовні варіації та культурні розбіжності часто призводять до того, що переклади набувають абсолютно нових смислових відтінків, а їхнє поєднання сприяє формуванню «лінгвокультурологічного гібрида» [Lange 2015, с.70].

На жаль, досліджень особливостей перекладу наративного інструменту «потіку свідомості» з японської на англійську, а тим паче українську мову поки немає. Відсутність теоретичних напрацювань суттєво обмежує глибину розуміння специфіки відтворення японського модерністського тексту. Отже, системний аналіз зазначеного інструменту в межах цього дослідження дозволить частково компенсувати цей дефіцит та окреслити вектори для подальших практичних пошуків.

Висновки до другого розділу

У межах цього розділу було розглянуто жанр «жіночого оповідання-сповіді» у творчості Дадзая Осаму та систематизовано ймовірні причини звернення автора до оповідачок жіночої статі. Було проаналізовано специфіку

наративної організації оповідання «Учениця» та проблему автентичності суб'єкта сповіді у ньому. Крім того, схарактеризовано ключові особливості внутрішнього мовлення героїні, серед яких провідне місце посідають спонтанність, імпульсивність та нестабільність.

Також ми розглянули ключові проблеми відтворення техніки «потoku свідомості» у перекладацькій практиці, де основними викликами постають нестандартні синтаксичні структури, збереження формальних патернів твору, передача культурних алюзій і забезпечення адекватного розкриття образу персонажа. Спираючись на аналіз перекладознавчих праць, було визначено, що відтворення цієї наративної техніки вимагає гнучкого застосування перекладацьких стратегій та ретельного аналізу оригінального твору.

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ РІШЕНЬ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ ТВОРУ ДАДЗАЯ ОСАМУ «УЧЕНИЦЯ»

3.1 Особливості відтворення синтаксичних конструкцій оригіналу

Перш за все, варто зазначити, що в «Учениці» Дадзая Осаму простежується один із «формальних патернів» зображення сюжету у літературі «потoku свідомості», про які йшлося у попередньому розділі – а саме «патерн єдностей»: дія, зображена у творі, відбувається впродовж одного дня, висвітлюється з оптики однієї нараторки та відбувається в межах одного міста. На прикладі окремих уривків через фрагментарність мовлення та асоціативний потік цю характеристику простежити доволі складно, проте на макротекстуальному рівні вся множинність думок героїні є хронологічно обрамленою.

Якщо ж перейти безпосередньо до розгляду епізодів, які є складовими цієї єдності, то можемо побачити, що приклад звернення до інструменту «потoku свідомості» зустрічає нас ще з перших сторінок у епізоді після пробудження героїні. У ньому за допомогою використання методу вільних асоціацій вона порівнює свої ранкові відчуття спочатку з грою в хованки, а потім з враженнями від відкриття багатьох коробок:

«かくれんぼのとき、押入れの真っ暗い中に、じっと、しゃがんで隠れていて、突然、でこちゃんに、がらっと襖をあけられ、日の光がどっと来て、でこちゃんに、「見つけた！」と大声で言われて、まぶしさ、それから、へんな間の悪さ、それから、胸がどきどきして、着物のまえを合せたりして、ちょっと、てれくさく、押入れから出て来て、急にむかむか腹立たしく、あの感じ、いや、ちがう、あの感じでもない、なんだから、もっとやりきれない。箱をあけると、その中に、また小さい箱があって、その小さい箱をあけると、またその中に、もっと小さい箱があって、そいつをあけると、また、また、小さい箱があって、その小さい箱をあけると、また箱があって、そうして、七つも、八つも、あけていって、とうとうおしまいに、さいころくらいの小さい箱が出て来て、そいつをそっとあけてみて、何もない、からっぽ、あの感じ、少し近い。」 [太宰 2009, с. 17]

«Я неначе граю в хованки: затаївшись навпочіпки у темній шафі ошіїре, зосереджено вичікую – аж тут зненацька залітає Деко, вмить відсовує двері-ставні – в очі вдаряють промені денного світла та чується пронизливий крик “Піймалася!” – запаморочлива яскравість, ніяковість моменту, калатання власного серця; ось я вже поправляю перед свого кімоно, незграбно вилажу з шафи, проймаюся нудотним роздратуванням – так, це саме таке відчуття. А хоча ні, не таке, інше – більш нестерпне. Ніби коли відкриваєш коробку, а всередині ще одна маленька коробка, і коли відкриваєш цю маленьку коробку, то всередині знаходиться ще менша коробка, – ти до неї, а всередині ще одна, і ще, і ще. І так сім, вісім разів. Знову і знову. І ось, нарешті, остання коробка завбільшки з гральний кубик, відкриваєш її, а там нічогісінько, лиш пустота – ось на що трошки схоже це відчуття».

У першу чергу, при зіставленні двох текстів доволі помітною є різниця у пунктуації японського оригіналу та запропонованого нами перекладу. Використання розділових знаків у цьому фрагменті «Учениці» переважно зосереджується довкола ком. Причиною цього можна назвати як особливості японської пунктуаційної системи, де кома виконує значно ширші функції, ніж в українській мові, так і прагнення автора відобразити безперервний, асоціативний рух свідомості оповідачки. Нанизування фрагментів через коми створює ефект спонтанного внутрішнього мовлення, у якому думки, спогади та емоційні реакції виникають майже одночасно й не мають чітко окреслених меж.

Натомість в українському перекладі спостерігається тенденція до інтонаційного та синтаксичного впорядкування тексту: окрім ком, ми використали тире, дві крапки, а також звернулися до синтаксичних трансформацій – зовнішнього членування речень та опущення «...あの感じ、いや、ちがう、あの感じでもない、なんだか、もっとやりきれない» (/ано канджі, ія, чігау, ано канджі деванай, нандака, мотто ярікіренай/) «...так, це саме таке відчуття. А хоча ні, не таке, інше – більш нестерпне»). Така сегментація частково послаблює відчуття хаотичності й безперервності потоку свідомості, що є притаманним оригіналу, однак водночас дозволяє зберегти зрозумілість тексту в межах норм

української художньої традиції, наближаючи текст до читача.

Можемо виділити наявність номінативних конструкцій, які створюють ефект обірваності мовлення: «まぶしさ、それから、へんな間の悪さ、それから、胸がどきどきして...» (/мабушіса, сорекара, хенна ма-но-варуса, сорекара, муне га докі-докішіте/). Лексичні одиниці «まぶしさ» (/мабушіса/) та «へんな間の悪さ» (/хенна ма-но-варуса/) важко передати стислими односкладовими відповідниками без втрати емоційного відтінку. Унаслідок цього наш переклад набуває більш розгорнутої та симетричної синтаксичної структури порівняно з фрагментарним оригіналом, використовується ампліфікація задля конкретизації значення та компресія повторюваного сполучного прислівника それから (/сорекара/) : «запаморочлива яскравість, ніяковість моменту, калатання власного серця».

Серед інших особливостей цього уривку наявний лексико-семантичний повтор слова また (/мата/), який надає тексту ритмічності та утворює стилістичну фігуру наростання (клімаксу): «...箱をあけると、その中に、また小さい箱があって、その小さい箱をあけると、またその中に、もっと小さい箱があって、そいつをあけると、また、また、小さい箱があって、その小さい箱をあけると、また箱があって...» Ми змогли передати цю особливість оригіналу за допомогою повторення прислівника «ще»: «Ніби коли відкриваєш коробку, а всередині ще одна маленька коробка, і коли відкриваєш цю маленьку коробку, то всередині знаходиться ще менша коробка, – ти до неї, а всередині ще одна, і ще, і ще...»

Наявний в уривку асиндетон – брак службових граматичних елементів [Букрієнко, Комісаров 2015, с. 167], який поєднується з еліптичністю синтаксису, можемо простежити на прикладі фрагмента: «...何もない、からっぽ、あの感じ、少し近い». У розгорнутому вигляді, ця конструкція могла б виглядати так «何もなくて、からっぽで、(その感じは) あの感じにに少し近い». Завдяки такій фрагментації мовлення автор відтворює спонтанний перебіг думок героїні, яка ніби фіксує окремі враження, не вибудовуючи між ними чітких логічних зв'язків. У перекладі ця особливість частково нівелюється внаслідок експлікації зв'язків між компонентами та відновлення синтаксичної цілісності «...а там нічогоісінько,

лиш пустота – ось на що трошки схоже це відчуття».

Одним з уривків, який добре репрезентує комплексність синтаксичних конструкцій у «потоці свідомості», є епізод, де героїня розмірковує над природою почуття дежавю, сидячи на кухні і дивлячись на чагарниковий ліс:

«おみおつけの温まるまで、台所口に腰掛けて、前の雑木林を、ぼんやり見ていた。そしたら、昔にも、これから先にも、こうやって、台所の口に腰かけて、このとおりの姿勢でもって、しかもそっくり同じことを考えながら前の雑木林を見ていた、見ている、ような気がして、過去、現在、未来、それが一瞬間のうちに感じられるような、変な気持ちした。こんな事は、時々ある。誰かと部屋に坐って話をしている。目が、テーブルのすみに行くとコトンと停まって動かない。口だけが動いている。こんな時に、変な錯覚を起すのだ。いつだったか、こんな同じ状態で、同じ事を話しながら、やはり、テーブルのすみを見ていた、また、これからさきも、いまのことが、そっくりそのままに自分にやって来るのだ、と信じちゃう気持ちになるのだ。どんな遠くの田舎の野道を歩いていても、きっと、この道は、いつか来た道、と思う。歩きながら道傍の豆の葉を、さっと筆りとっても、やはり、この道のここのところで、この葉を筆り取ったことがある、と思う。そうして、また、これからも、何度も何度も、この道を歩いて、ここのところで豆の葉を筆るのだ、と信じるのである。また、こんなこともある。あるときお湯につかっていて、ふと手を見た。そしたら、これからさき、何年かたって、お湯にはいったとき、この、いまの何げなく、手を見た事を、そして見ながら、コトンと感じたことをきっと思い出すに違いない、と思ってしまった。そう思ったら、なんだか、暗い気がした。また、ある夕方、御飯をおひつに移している時、インスピレーション、と言っては大袈裟だけれど、何か身内にピュウッと走り去ってゆくものを感じて、なんと言おうか、哲学のシッポと言いたいものだけれど、そいつにやられて、頭も胸も、すみずみまで透明になって、何か、生きて行くことにふわっと落ちついたような、黙って、音も立てずに、トコロテンがそろっと押し出される時のような柔軟性でもって、このまま浪のまにまに、美しく軽く生きとおせるような感じがしたのだ。このときは、哲学どころのさわぎではない。盗み猫のように、音も立てずに生きて行く予感なんて、ろくなことはない、むしろ、おそろしかった。あんな気持ちの状態が、永くつづくと、人は、神がかりみたいになっちゃうのではないかしら。キリスト。でも、女のキリストなんてのは、いやらしい。」 [太宰 2009, с. 22–23].

«Поки місо-суп розігрівався, я присіла при вході на кухню й бездумно дивилася на чагарниковий ліс переді мною. Тоді мені здалося, ніби я вже сиділа

у минулому, як і зараз, в цій же позі, у цьому ж місці, гадаючи про все ті ж думи і дивлячись на чагарниковий ліс попереду – таке відчуття, ніби минуле, теперішнє і майбутнє злилися воєдино. Дивина. Таке трапляється. Ось так сидиш з кимось в кімнаті, говориш. А очі самі собою плывуть по столу до його кута, а потім “туп!” – і вони закликають. Лиш рот продовжує рухатися. В такі моменти постає дивна ілюзія. Колиш, за таких же обставин, розмовляючи про ті самі речі, і, авжеж, так само задивившись на кут столу, – я відчула як у мені закрадається переконання, що все, що відбувається зараз, повернеться до мене, точно так, як було, знову і знову. Коли я прямую якоюсь сільською стежиною – як далеко вона не була б від мого дому – я переконана, що я вже по ній йшла. І коли я йду, то швиденько зриваю листок з бобів, що ростуть обабіч стежки, певна річ, я думаю, що на цьому ж місці, цієї ж стежини, я вже зривала цей листок раніше. Поза тим, знову ж, відтепер і надалі, раз за разом, йдучи цією стежиною, я вірю, що на цьому ж місці я зриватиму бобовий листок. Таке теж трапляється. Колиш, коли я приймала ванну, я зненацька подивилася на свою руку. Відтоді, скільки б уже не пройшло років, коли я приймаю ванну – і це, уже теперішнє несвідоме споглядання руки – поки я дивлюся на неї, я безперечно згадую той “туп!”. І коли я думаю про це, я відчуваю якусь пітьму. Знову ж таки, якось одного вечора, коли я накладала рис у діжечку охіцу – назвати це осяянням певно буде перебільшенням, але – я відчула як щось блискавично промайнуло крізь моє тіло, мов би, такий собі філософський пробліск, але коли це сталося, моя голова, груди, кожен куточок мого тіла – стали прозорими, так ніби, ніби саме моє життя стало легким і спокійним; мовчки, без жодного звуку, я відчувала, що можу продовжувати жити своїм життям: красиво та легко, далі плывучи на хвилях, неначе драглиста локшина токоротен, яку ніжно вичавлюють. Той філософський пробліск не був надокучливим. Він був як безшумне передчуття, що крадеться, наче кіт, і не лишає надії на краще – радше, моторошним. Мабуть, якщо такий емоційний стан триває задовго, людина стає одержимою?.. Христос. Але жінка в ролі Месії – це огидно».

Серед особливостей цього уривка яскраво простежується наявність

розлогих означальних конструкцій в оригіналі, зокрема «何か身内にピューッと走り去ってゆくもの» (/наніка міучі ні пю:тто хашірісатте юку моно/), «このまま浪のまにまに、美しく軽く生きとおせるような感じ» (/коно мама намі но мані-мані, уцукушіку каруку ікітоосеру йо:на канжі/) тощо. При перекладі таких одиниць насамперед було застосовано такі трансформації, як транспозицію, внутрішнє членування речень та перестановку – зміну порядку слів, оскільки збереження оригінальної структури призводило б до перевантаження українського речення. Характерні для японської мови препозитивні означальні конструкції були перетворені на самостійні предикативні одиниці або інтегровані до структури головного речення. Так, означальна конструкція «何か身内にピューッと走り去ってゆくもの» була трансформована в самостійне предикативне висловлювання «щось блискавично промайнуло крізь моє тіло». Подібним чином конструкція «このまま浪のまにまに、美しく軽く生きとおせるような感じ» була трансформована у підрядну з'ясувальну конструкцію «я відчувала, що можу продовжувати жити своїм життям: красиво та легко, далі пливучи на хвилях».

Ще однією особливістю зазначеного уривка є нанизування обставинних компонентів через повторювані сполучники та серединну форму ~て, без встановлення чіткої ієрархії між ними: «昔にも、これから先にも、こうやって、台所の口に腰かけて、このとおりの姿勢でもって、しかもそっくり同じことを考えながら前の雑木林を見ていた». Така синтаксична будова речення покликана справляти враження процесу пригадування. Українська синтаксична система значно гірше сприймає настільки довгі ланцюги залежних компонентів, тому частину елементів було перегруповано за допомогою внутрішнього членування речення: «...ніби я вже сиділа у минулому, як і зараз, в цій же позі, у цьому ж місці, гадаючи про все ті ж думи і дивлячись на чагарниковий ліс попереду...».

Можемо також виділити такі синтаксичні особливості вихідного тексту, як наявність номінативних речень. У поданому уривку таке речення зустрічається майже у самому кінці: «キリスト» (/кірісуто/) «Христос». Воно також може розглядатися як парцельований компонент попереднього висловлювання, оскільки семантично воно уточнює припущення про можливий

стан богоодержимості та фактично імпліфікує порівняння з образом Христа. Переклад таких відокремлених одиниць українською мовою зазвичай не викликає труднощів.

Більш помітною є наявність парцеляції на прикладі цього фрагменту: «誰かと部屋に坐って話をしている。目が、テーブルのすみに行ってコトンと停まって動かない。口だけが動いている。」 Формально це три окремі речення, але семантично вони описують одну ситуацію, яку можна було б об'єднати в один синтаксичний комплекс. У перекладі нам вдалося зберегти цю особливість таким чином: «Ось так сидиш з кимось в кімнаті, говориш. А очі самі собою пливають по столу до його кута, а потім “туп!” – і вони закликають. Лиш рот продовжує рухатися». Однак, через наявність протиставного сполучника «а» на початку другого речення, вони частково об'єднуються з першим, що призводить до часткової втрати фрагментарності оригіналу.

Отже, переклад комплексного синтаксису «потoku свідомості» вимагає постійного балансування між збереженням формальних особливостей оригіналу та забезпечення зрозумілості для цільового читача. Водночас наближення тексту до норм української мовної традиції неминуче супроводжується частковою втратою тих синтаксичних рис, які формують унікальну стилістичну своєрідність вихідного тексту.

3.2 Лексичні особливості твору «Учениця» та їх адаптація при перекладі

Під час роботи зі сповідальними текстами, що використовують наративний інструмент «потoku свідомості», складно уникнути перекладу безеквівалентної лексики, до якої належать слова-реалії, слова-символи, соціолекти та власні назви [Плетенецька 2016, с.301–302]. Їхня наявність є майже неминучою, враховуючи те, що, як уже було зазначено в пункті 1.3, потік думок, зображений автором при використанні цієї техніки, переважно не проходить жодної фільтрації, а отже згадки породжених культурними кодами асоціацій, які

лежать на поверхні відтвореної свідомості є доволі закономірним.

У підручнику «Переклад різностильових текстів (японська мова)» Т. Комарницька пропонує такі способи перекладу цієї «лінгвоспецифічної лексики»:

- 1) транслітерація – передавання графічної форми слова;
- 2) транскрипція – передавання звучання слова;
- 3) калькування – буквальний переклад елементів запозиченої синтагми;
- 4) описовий переклад – деталізований опис, що є розгорнутішим за вихідну одиницю;
- 5) наближений переклад – пошук аналогів у мові, на яку перекладають;
- 6) трансформаційний переклад – застосування перекладацьких трансформацій при перекладі реалій [Комарницька 2021, с. 379].

Якщо звернутися до типологічної сторони питання, то за Р. Зорівчак, реалії поділяються на:

- 1) побутові (назви пов'язані із житлом, побутовими знаряддями праці, одягом, стравами, професіями тощо);
- 2) етнографічні та міфологічні (назви пов'язані з певними соціальними групами, народним обрядами та звичаями; діалектні форми, що мають відповідники у літературній мові, міфоніми, теоніми тощо);
- 3) реалії світу природи (лексика на позначення тварин, рослин, природних ландшафтів тощо);
- 4) реалії державно-адміністративного устрою та суспільного життя (назви адміністративних одиниць, організацій, партій, громадських закладів, підрозділів у війську та поліції, посад і громадських професій тощо);
- 5) ономастичні реалії (назви з національним колоритом, до яких входять загальні та індивідуальні антропоніми, звичайні та меморативні топоніми, імена літературних персонажів, назви стадіонів та аеропортів тощо);
- 6) асоціативні (алюзії та символи, які зосереджені довкола світу

природи, кольорів, фразеологізмів, літератури, фольклору, історії тощо) [Кияк 2008, с. 142–143].

При перекладі реалій твору «Учениця» ми не зупинялися виключно на одній перекладацькій стратегії, а орієнтувалися на контекст появи у творі та рівень ознайомленості українського читача з тією чи іншою лінгвоспецифічною одиницею. Переважна більшість з них стосувалася саме побутової тематики.

Так зокрема, у творі неодноразово згадується слово 着物 (/кімоно/), яке ми лише транскрибуємо без додаткових виносок чи пояснень, спираючись на поширеність цієї культурної реалії та високий рівень обізнаності з нею на наших теренах.

У згаданому в підпункті 3.1 уривку, де героїня описує своє відчуття дежавю, нам зустрічаються одразу дві реалії: おみおつけ (/оміоцуке/) та トコロテン (/токоротен/). Обидві лексеми стосуються назв японських страв, але виконують у тексті дещо відмінні функції. Перша назва – оміоцуке – це ввічлива форма назви 味噌汁 (/місо-шіру/) – японської юшки з бобової пастки місо. У текст перекладу ми імплементували її як місо-суп, застосувавши трансформаційний спосіб перекладу (лексико-граматичний): змінили рівень ввічливості, взявши за основу нейтральний варіант і вже переклали його за допомогою транскрипції та наближеного перекладу, спираючись на поширеність цього варіанта в українському гастрономічному просторі. Зовсім іншого підходу вимагав переклад лексеми токоротен – прозорої желеподібної локшини з агар-агару, оскільки якісна сторона цієї реалії мала створювати асоціацію легкості та плавності руху у тексті. З огляду на невідомість цієї реалії у культурному полі пересічного українського читача, ми вирішили застосувати метод описового перекладу зі збереженням звукової форми оригіналу: «драглиста локшина токоротен», що дозволило зберегти баланс між наближенням семантики оригіналу до читача, але й не вдатися до надмірної доместикації.

За основну мету під час перекладу реалій та інших лексем, які можуть потребувати додаткового роз'яснення у моментах з наявним «потокм свідомості», ми ставили забезпечення їхнього відтворення таким чином, який би

мінімізував розпорошення уваги читача на якісь додаткові виноски і дозволив би слідкувати за відтворенням думок оповідачки без відволікання на довідкову інформацію. У тих моментах, де це з певних причин виявилось неможливим, ми прагнули якомога лаконічніше пояснити лексему у вигляді примітки внизу тієї ж сторінки, де реалія з'являється.

До прикладу, в уривку «自分の顔の中で一ばん眼鏡が厭なのだけれど、他の人には、わからない眼鏡のよさも、ある。眼鏡をとって、遠くを見るのが好きだ。全体がかすんで、夢のように、覗き絵みたいに、すばらしい。」 [40] «Серед всього, що є на моєму обличчі – найбільше я ненавиджу свої окуляри, але відносно інших людей в окулярах є беззаперечний плюс. Я люблю знімати їх і дивитися в далечінь. Все затуманене, неначе у сні, такий собі зоотроп – чарівно» наявне слово 覗き絵 (/нодзокіє/) – зоотроп, яке використовується на позначення специфічного приладу, що створює ілюзію руху завдяки швидкій послідовній зміні нерухомих зображень [ВУЕ 2021]. Оскільки переклад цієї лексики описово значно змінить оригінальний ритм речення та виглядатиме інвазивно, було прийнято рішення перекласти її еквівалентною назвою цього приладу з доданим поясненням внизу сторінки.

У творі також були наявні асоціативні реалії, зокрема алюзії на відомі літературні та музичні твори. Під час їхнього перекладу ми так само намагалися балансувати між збереженням плавності оригінальної думки та доступністю для читача. Зокрема, назву японської народної балади «唐人お吉» (/тōджін окічі/) ми переклали за допомогою калькування як «Чужоземка Окічі» та імплементували в текст без прямого пояснення таким чином: «お掃除しながら、ふと「唐人お吉」を唄う。ちょっとあたりを見廻したような感じ。普段、モオツアルトだの、バッハだのに熱中しているはずの自分が、無意識に、「唐人お吉」を唄ったのが、面白い。蒲団を持ち上げるとき、よいしょ、と言ったり、お掃除しながら、唐人お吉を唄うようでは、自分も、もう、だめかと思う。」 [太宰 2009, с. 21] «У процесі я ненароком почала наспівувати “Чужоземку Окічі”. Озирнулася довкола. Я, яка зазвичай ревно присвячую свій час Моцарту та Баху, несвідомо заходилася наспівувати “Чужоземку Окічі” – ото дивина! Підіймаючи футон – вигукую “Топ-па”,

прибираючи – співаю народні балади, – певно, я вже безнадійна». Таким чином, замінивши одну зі згадок назви пісні за допомогою парафразу на «народну баладу», ми змогли логічно включити реалію в текст перекладу і передати снобічне ставлення героїні через антитезу народних балад та імен всесвітньо відомих композиторів.

Можемо навести ще один уривок, у якому Дадзай активно посилається на культурні надбання, але цього разу західні: «急に音楽、薔薇のワルツ。ああ、おかしい、おかしい。現実には、この古ぼけた奇態な、柄のひよろ長い雨傘一本。自分が、みじめで可哀想。マッチ売りの娘さん。」 «Зненацька залунає музика, "Rosen aus dem Süden" Штрауса. Ах, дивина, просто дивина. А це ж всього лиш пошарпаний дивакуватий парасоль із видовженою ручкою. Я і справді жалюгідна. Як та дівчинка з сірниками». Як можна побачити у запропонованому нами перекладі, першу реалію «薔薇のワルツ» (/бара-но-варуцу/, «Трояндовий вальс») було вирішено перекласти оригінальною німецькою назвою твору з додаванням імені автора та приміткою, спираючись на маловідомість твору на українських теренах. Такий майже не адаптований переклад підкреслює «витонченість» смаку нараторки, яку, радше, і прагнув зобразити Дадзай.

Ще однією реалією цього уривку є «マッチ売りの娘さん» (/маччіурі-номусумесан/), яка є алюзією на однойменну казку Ганса Крістіана Андерсена «Дівчинка з сірниками», що відома в Японії під назвою «マッチ売りの少女» (/маччіурі-но-шьо:джьо/). Було прийнято рішення використати український переклад назви, під якою вона відома українському читачеві, без лапок для збереження непрямого посилання оригіналу, з короткою приміткою внизу сторінки про автора та сам твір.

Серед інших лексичних особливостей, тексту «Учениці» можна виокремити значну кількість ономатопоетичної лексики, а особливо слів, які відображають раптову зміну чи швидкий рух. Це може бути пов'язаним з прагненням автора якомога краще зобразити динамічний світ думок молодій дівчині, не полишаючи його акустичного тла навколишнього середовища. До прикладу, можемо навести такі лексеми, що зустрічалися нам під час роботи з

твором, як がらっと (/гаратто/), どっと (/дотто/), はっと (/хатто/), パチっと (/пачітто/), ピュウッと (/пю:тто/) – кожна з яких відображає швидкий і неочікуваний рух і може перекладатися як різко, навстіж, раптово, враз, зненацька, миттєво залежно від контексту. Оскільки ці лексеми передавали переважно не скільки образність, а радше динамічність внутрішнього мовлення героїні та того, що вона описувала, при їхньому перекладі ми переважно використовували означальні прислівники способу дії, які ми перерахували вище.

Якщо ж говорити про переклад тих оноματοпоетизмів, які створюють більш вагомий стилістичний вплив, то у підручнику «Переклад різностильових текстів (японська мова)» згадуються такі способи перекладу звуконаслідувальної лексики, як:

- 1) пошук еквівалента в мові перекладу;
- 2) використання просторіч;
- 3) звернення до авторського новотвору;
- 4) відтворення за допомогою образних засобів мови – фразеологізмів, епітетів, метафор та порівнянь [Комарницька 2021, с. 399–400].

Серед цікавих прикладів таких лексем можемо виділити むかむか腹立つ (/мука-мука харадацу/), при перекладі якої ми звернулися до створення авторського новотвору «пройнятися нудотним роздратуванням»; ポカンと (/поканто/), яка траплялася двічі в одному абзаці: перший раз ми її переклали як «зачудовано дивитися» (авторський новотвір), а другий раз «заціпеніло» (просторіччя); うんうん唸る (/ун-ун унару/) вдалося імплементувати за допомогою порівняння: «...слово за слово вичавлюється так, неначе стогін».

У деяких прикладах оноματοпоетизми виконували підсилюючу функцію. Зокрема, в епізоді з описом ранку оповідачка описує свої ноги, як «...くたくたに疲れて...» І оноματοпоетизм くたくたに (/кута-кута ні/), і дієслово 疲れる (/цукаеру/) означають стан втоми і змученості, тому при їхньому перекладі, задля уникнення тавтології, ми використали такий варіант «...геть змучені...»

Аналізуючи лексичні особливості «Учениці» Дадзая, не можна оминати специфіку перекладу фразеологізмів, які з'являються на сторінках твору в доволі

великій кількості. Загалом, існує доволі багато нюансів при перекладі ідіоматичних висловів, але А. Букрієнко та К. Комісаров у першому томі підручника «Теорія і практика перекладу. Японська мова» пропонують зосередитися довкола методів фразеологічного перекладу або перекладу за допомогою інших засобів, коли фразеологічний переклад не є можливим через відсутність еквівалентів [Букрієнко, Комісаров 2014, с. 194].

Фразеологічні еквіваленти бувають:

- повними (фразеологізми в обох мовах мають однакове денотативне та сигніфікативне значення, спільні стилістичні відтінки, лексичний компонентний склад та граматичні характеристики; у випадку української та японської мов такі співпадіння можливі лише за умови запозичення якогось прислів'я з одного й того ж джерела);
- відносними (мають однакову семантику та стилістичні особливості, але відмінні за лексико-граматичними характеристиками) [Букрієнко, Комісаров 2014, с. 195].

Якщо знаходження еквівалентів викликає значні труднощі, дослідники пропонують такі способи перекладу фразеологічних одиниць, як:

- лексичний переклад (у такому разі прагнемо компенсувати ідіоматичний вираз хоча б стилістично забарвленим елементом);
- калькування;
- описовий переклад (рекомендують вдаватися лише у крайньому випадку) [Букрієнко, Комісаров 2014, с.196].

Під час перекладу фразеологічного матеріалу «Учениці» у більшості випадків ми вдавалися до відтворення через відносний еквівалент та лексичний метод. Віднайти приблизний аналог в українській мові вдалося для таких одиниць, які ми переклали відповідно: 息をつめる (/ікі о цумеру/) перехопило подих, 胸をふさぐ (/муне о фусагу/) тверднути у грудях, 胸に浮かぶ (/муне ні укабу/) зринати у пам'яті, 腑に落ちない (/фу ні очінай/) не вкладатися в голову.

Цікавою рисою є те, що значна кількість фразеологічних одиниць твору несе у собі соматичний код – є дотичною до символічних функцій частин тіла –

це може свідчити про бажання автора зобразити нерозривність емоційних криз дівчини з її суто фізичним, тілесним сприйняттям світу довкола, що лише підкреслює глибокий психологізм твору.

Прикладом ситуації, коли довелося звернутися до нефразеологічного перекладу стала робота з чотирьохкомпонентними фразеологічними одиницями – йоджіджюкуго (від яп. 四字熟語). Сама специфіка таких одиниць та їх форма вираження значно ускладнює пошук еквівалента в українській мові, тому, до прикладу, перекладаючи вираз 一字一句 (/ічіджі-ікку/) ми вдалися до калькування, відтворивши його як «кожна літера, кожен рядок»; а в моменті, де оповідачка іронізує над своєю допомогою матері, називаючи її 勤勞奉仕 (/кінро:хо:ші/) ми застосували лексичний переклад, відтворивши його як «трудова повинність».

Таким чином, робимо висновок, що застосування різних підходів до перекладу лексики у літературі «потoku свідомості» краще розкриває оригінальний потенціал твору, ніж зосередження виключно на стратегії доместикації чи форенізації.

3.3 Стилiстичні засоби формування образу нараторки та їх переклад

У пункті 2.3, спираючись на праці перекладознавців, ми вже згадували про важливість відтворення героя у літературі «потoku свідомості». У творі, де все зосереджується довкола внутрішнього мовлення, читач не має можливості дізнатися про героя за допомогою слів автора, оскільки все зображене так чи інакше розчинене у образі самого героя, його спогадах, асоціаціях, думках, тому, як він говорить сам про себе. Саме тому перекладачеві потрібно звернути особливу увагу на те, чиї слова він перекладає та які стилістичні засоби доречно використати під час перекладу. На етапі першого прочитання твору та перекладацького аналізу, у перекладача має сформуватися певний образ-орієнтир, відносно якого він повинен відштовхуватися у підборі засобів передачі особливостей мовлення та вибору рівня експресивності.

Зокрема, у творі «Учениця» образ-орієнтир ми можемо сформулювати так: дівчина-підліток доби Шьоова (1926–1989), яка нещодавно втратила батька, не є близькою зі своєю матір'ю; перебуває в кризовому періоді переходу від дитинства до дорослого життя; добре ерудована та начитана, прагне до суспільного визнання; схильна до перебування у пригніченому настрої та впадання у тяжку самокритику; спрямовує свою емоційну нестабільність та гнів породжений нею на інших жінок; її мовлення є частково андрогінним – у ньому майже відсутні виключно жіночі чи чоловічі рольові маркери (за винятком кількох моментів, де героїня використовує жіночий маркер вираження зацікавленості/питання ~かしら (/кашіра/)), вона використовує нейтральний займенник 私 (/ваташі/), яким послуговуються представники обох статей.

Виокремивши ці риси нараторки, ми краще розуміємо, як працювати з мовленнєвою структурою її внутрішнього монологу та які саме лінгвостилістичні маркери оригінального тексту вимагають від перекладача підвищеної уваги. Оскільки психологічний портрет героїні є багатограним та суперечливим, у структурі її «потoku свідомості» переплітаються різні лексико-семантичні та синтаксичні пласти, що виконують важливі смислотворчі функції.

До них можемо віднести засилля емоційно забарвленої лексики, яка покликана передавати сум та відчай оповідачки. До прикладу в уривку, де героїня описує свій ранковий настрій, ми можемо спостерігати таку динаміку песимістичних думок: «朝は、なんだか、しらじらしい。悲しいことが、たくさんたくさん胸に浮かんで、やりきれない。いやだ。いやだ。朝の私は一ばん醜い。両方の脚が、くたくたに疲れて、そうして、もう、何もしたくない。熟睡していないせいかしら。朝は健康だなんて、あれは嘘。朝は灰色。いつもいつも同じ。一ばん虚無だ。朝の寢床の中で、私はいつも厭世的だ。いやになる。いろいろ醜い後悔ばかり、いちどに、どっとかたまって胸をふさぎ、身悶みもだえしちゃう。」 [太宰 2009, с.17–18]. «Для опису ранку найкраще підходить слово облудний. Безліч жалів зринають у пам'яті й від цього стає нестерпно. Остогидло. Осоружно. Ранкова я найбільш нікчемна. Обидві мої ноги геть змучені, а бажання щось робити відсутнє. Хтозна, можливо це через поверхневий сон. Ті, хто говорять, що ранок приносить бадьорість – теж брехуни.

Ранок сірий. І завжди-завжди однаковий. Найбільша пуста. Лежачи в ліжку зранку, я завжди відчуваю втому від цього світу. Мене верне. Я корчуся в муках від цього ничого ремства, що враз твердне у грудях та гнітить душу». На прикладі підкреслених елементів можна простежити те, як нам вдалося передати розвиток негативних емоцій, що має вигляд синусоїди: від підкресленого пригнічення до апатії, а потім знову до промовистішого відчаю.

Задля органічного відтворення настільки сильних емоцій на перекладі, ми звернулися до стилістичної трансформації експресивації, яка простежується на рівні повторюваних в оригіналі лексем: «...いやだ。いやだ/.../いやになる» (/ія да. ія да/.../ія ні нару/) відповідно «Остогидло. Осоружно/.../Мене верне». Для японської літературної традиції повторення однієї і тієї ж кореневої морфеми декілька разів впродовж абзацу виглядає цілком природно, однак при адаптації українською мовою, такий переклад виглядав би занадто механічно. Крім того, з огляду на окреслений попередньо образ-орієнтир нараторки та її розумові здібності, використання книжної лексики задля висвітлення її психоемоційного стану не видається чимось, що виходить за рамки персонажа.

Варто також зазначити, що героїня використовує доволі розмовні граматичні конструкції у своєму мовленні. Окрім очевидного використання простого стилю японської мови, на прикладі цього уривка, можемо виділити такі риси, як наявність вигука *なんだか* (/нандака/) «якось», а також розмовні варіанти частки *ばかり* (/бакарі/) «тільки» – *ばっかり* (/баккарі/) та конструкції доконаного виду, що також може передавати модальність небажаного результату *～てしまう* (/тешімау/) – *～ちゃう* (/чяу:/).

З огляду на юний вік оповідачки та такі колоквиальні особливості її мовлення, на перший погляд, вдалою адаптацією в українському перекладі може здатися використання молодіжної лексики та сленгу, проте враховуючи сеттинг твору, таке рішення призвело б до стилістичного анахронізму. Відтак, було застосовано стратегію стилістичної нейтралізації (логізації) граматичного розмовного пласту.

Ще одним прикладом епізоду з високим емоційним градусом можна

назвати уривок у автобусі, де дівчина подумки засуджує жінок довкола себе та намагається відділити себе від них: «バスの中で、いやな女のひとを見た。襟のよごれた着物を着て、もじゃもじゃの赤い髪を櫛一本に巻きつけている。手も足もきたない。それに男か女か、わからないような、むっとした赤黒い顔をしている。それに、ああ、胸がむかむかする。その女は、大きいおなかをしているのだ。ときどき、ひとりで、にやにや笑っている。雌鶏。こっそり、髪をつくり、ハリウッドなんかへ行く私だって、ちっとも、この女のひとと変らないのだ。」 [太宰 2009, с. 40]

«Всередині автобуса я побачила огидну жінку. Комір її кімоно був засмальцьований, гребінець заколював розпатлане червоне волосся, руки й ноги покриті брудом, а бурякове лице, ніби перекошене від смороду, мало такий вигляд, що по ньому і не скажеш жіноче воно чи чоловіче. А іще, ох, мене зараз знудить. Ця жінка мала величезне пузо. Час від часу вона сиділа і хихотіла сама до себе. Курка. Потайки я розуміла, що між мною, яка чкурнула до “Голлівуду”, щоб зробити зачіску, та нею – різниці насправді й не було.»

На прикладі перекладу цього уривку, можемо простежити ще один зразок стилістичної експресивації, але цього разу зосередженої довкола відтворення пейоративної лексики. Зокрема, словосполучення 大きいおなか (/ooki: онака/ букв. великий живіт) ми імплементували як «величезне пузо», що дозволило краще відтворити зневажливий тон оповідачки. Крім того, експресивнішого забарвлення набув і опис むっとした赤黒い顔 (/муттошіта ака-курой као/, букв. похмуре червоно-чорне обличчя). Спираючись на одне зі словникових значень прислівника むっと («різко відчувати неприємний запах; відчувати задуху»), а також загальний контекст фізичної відрази, актуалізований у подальшій репліці 胸がむかむかする (/муне га мука-мука суру/), перекладену нами як «мене верне» – цей елемент було адаптовано як «бурякове лице, ніби перекошене від смороду». Таке рішення дозволило краще передати різко негативне суб’єктивне сприйняття жінки оповідачкою, експлікувавши додаткові відтінки оригінального уривку.

Можемо зробити висновок, що через імпліцитність зовнішнього погляду на героя у творах з елементами «потoku свідомості», перекладач сам повинен сформувати для себе його архетип для подальшого балансування між

стилістичними засобами адаптації оригінального образу.

Висновки до третього розділу

У цьому розділі було проаналізовано синтаксичні, лексичні та стилістичні засоби відтворення наративного інструменту «потoku свідомості» в оповіданні «Учениця» шляхом зіставлення оригінальних уривків твору із запропонованим нами перекладом. Було встановлено, що задля відтворення безперервної структури хаотичного мислення героїні та наближення перекладу до української художньої традиції, доцільно адаптувати пунктуацію та застосувати такі перекладацькі трансформації, як членування речень, перестановку та транспозицію. Виявлено, що подібна логізація, хоч і наближає текст до читача, проте неминуче призводить до втрати оригінальної фрагментарності мовлення. Під час аналізу лексичного пласту твору ми зосередилися на особливостях перекладу реалій, ониматопоетизмів та фразеологізмів й окреслили прийняті у вітчизняному перекладознавстві способи їх перекладу. Лінгвостилістичні маркери були розглянуті з погляду їхнього впливу на формування образу нараторки, для адекватного передавання якого ми застосували стратегії експресивації та логізації, залежно від контексту.

ВИСНОВКИ

У цій роботі ми проаналізували специфіку перекладу япономовної еґо-прози з елементами «потокґу свідомості» українською мовою. Задля цього ми спочатку окреслили розвиток сповідальних жанрів у світовій літературі: від середньовічної релігійної практики самопокаяння до сформованого пласту автобіографічної літератури ХХ ст. – автофікшн. Ми навели характеристику функціональної сторони цих творів, яка полягає у емоційній розрядці через саморефлексію. Було виявлено, що термінологічно сповідальна література не оформлена єдиною жанровою назвою, а також має різні погляди на необхідний ступінь автобіографічності в ній. Встановлено центральну проблематику сповідальних творів, яка полягає у протиставленні головного героя «Іншому» та їхню естетико-філософську тональність, у центрі якої лежить ескапізм від зовнішнього світу.

Крім того, у теоретичному розділі ми простежили еволюцію індивідуалізації думки у японському літературному дискурсі від традиційних пісенних жанрів до модерних ші-шьосецу. Було з'ясовано, що через високу регламентованість японської лірики, кращим інструментом для прояву свого «Я» в добу Середньовіччя стали саме прозові жанри – моноґатарі, ніккі та дзуйхіцу. Ми навели історичні передумови появи жанру ші-шьосецу, на формування якого вплинула вестернізація доби Мейджі (1868–1889 рр.), що принесла до Японії роман європейського зразка, ідеї протестантизму та натуралізм (який у японському переосмисленні мав більше спільних рис із реалізмом). Було з'ясовано ідейно-художні особливості жанру, який характеризується висвітленням гострих соціальних проблем ізольованої модерної особистості, а також художньою категорією щирості макото – рівень прояву якої кожен автор визначав самостійно.

Після цього ми охарактеризували наративний інструмент «потокґу свідомості», функціональний потенціал якого полягає у здатності зображати глибинні мисленнєві процеси персонажа через нецензуроване відтворення

почуттів, асоціацій та думок. Його появі спонукало бажання модерністів віднайти новий спосіб точнішого передавання людської свідомості на письмі, що зумовило такі характерні риси, як суб'єктивізм, панування відносності, відкидання класичних літературних канонів, нестандартну ритміку тексту, відсутність чіткого сюжету та нестійкість фабули тощо. Ми з'ясували, що рецепція цієї техніки у літературних колах Японії XX ст. хоч і була позитивною, проте з великою вірогідністю через посередництво перекладених творів, її ідейна складова не була розкритою до кінця.

У другому розділі ми зосередилися на характеристиці практичного матеріалу – творі Дадзая Осаму «Учениця», а також проаналізували перекладознавчий аспект роботи з «потокм свідомості». Спочатку ми узагальнили ймовірні причини звернення автора до нараторок жіночої статі у його «жіночих оповіданнях-сповідях», що в подальшому допомогло окреслити неоднозначні погляди літературознавців на жанрову природу та роль Дадзая Осаму у творі «Учениця», зумовлену існуванням щоденника-передтексту. Нам вдалося виокремити три патерни сприйняття твору критиками: зразок плагіату через високий ступінь подібності, приклад літературного редагування щоденникового першоджерела, авторський его-белетристичний твір, який використовує чуже сповідальне тло задля розповіді своєї історії.

Далі ми окреслили особливості внутрішнього мовлення твору «Учениця», композиційна унікальність якого полягає у збереженні форми першоособової оповіді від початку й до кінця. Було з'ясовано, що задля зображення нестабільної підліткової свідомості Дадзай Осаму вдався до так званого «наративу безумства», який полягає у зверненні до раптових сюжетних поворотів, порушенні причинно-наслідкових зв'язків, спонтанності та імпульсивності.

Потім ми проаналізували наявні перекладознавчі дослідження, у яких висвітлювалася проблематика роботи з «потокм свідомості», та виокремили основні труднощі, які полягають у відтворенні нестандартних синтаксичних конструкцій, частій відсутності належної пунктуації, наявності імпліцитної інформації, формальних сюжетних патернів, складнощів розкриття персонажа,

великій кількості алюзій на культурні реалії та символи, семантичній багатшаровості. Було систематизовано основні рекомендації, які зосереджувалися довкола важливості етапу доперекладацького аналізу, наближенні твору до читача за допомогою довідкової інформації, відмову від консеквентності у застосуванні виключно однієї стратегії. Ми зафіксували нестачу перекладознавчих праць про відтворення «потoku свідомості» з японської мови.

У практичному розділі ми проаналізували запропонований нами переклад уривків з твору «Учениця» на синтаксичному, лексичному та стилістичному рівнях. Було виявлено пунктуаційну відмінність, яка полягала у винятковому використанні коми в оригіналі, та нашарування обставинних компонентів через повторювані сполучники і серединну форму. Це створювало ефект нанизування думок у вихідному тексті. Ми прийняли рішення урізноманітнити пунктуаційну систему оригіналу, щоб наблизити його до читача, та синтаксично впорядкувати текст в межах норм української художньої традиції за допомогою таких трансформацій, як зовнішнє і внутрішнє членування речень та опущення. Такі перекладацькі підходи дещо послабили хаотичність вихідного тексту, проте дозволили зберегти його зрозумілість. Лексичні повтори та номінативні речення нам вдалося імплементувати без втрати оригінальної фрагментарності за допомогою еквівалентної лексики, а от асиндетон та парцельовані одиниці були відтворені частково. Розлогі означальні конструкції було адаптовано за допомогою транспозиції, внутрішнього членування речень та перестановки, що призвело до їх перетворення на самостійні предикативні одиниці або інтегрування їх у структуру головного речення.

При аналізі перекладу лексичного пласту твору ми зосередилися на безеквівалентних одиницях, оноματοпоетизмах та фразеологізмах, спочатку окресливши прийняті в українському перекладознавстві стратегії їхнього перекладу. Під час перекладу «лінгвоспецифічної лексики» ми орієнтувалися на контекст появи одиниці у творі та на ступінь обізнаності українського читача – реалії, які були відомі в українському культурному полі ми перекладали

транскрибуючи, а ті, які потребували пояснення, ми перекладали переважно за допомогою описового перекладу та збереження звукової форми оригіналу без виноски. Нашою метою під час адаптації цих одиниць була мінімізація розпорошення уваги читача на додаткову інформацію, що заважало б слідуванню за потоком думки оповідачки. Ономатопоезизми були імплементовані за допомогою прислівників способу дії, авторського новотвору, просторіччя та образних засобів мови. Фразеологізми, значна кількість з яких містила у собі соматичний код, у більшості випадків вдалося адаптувати за допомогою відносних еквівалентів та лексичного методу.

Стилістичний аспект перекладу зосереджувався довкола адекватної передачі образу нараторки. Самознецінюючу та пейоративну лексику було вирішено відтворити з використанням стилістичної трансформації експресивації, що унаочнило психоемоційну нестабільність героїні; водночас колоквіальний граматичний пласт оригіналу зазнав логізації задля уникнення анахронізму.

Результати цього дослідження можуть бути використані для подальших праць з порівняльного перекладознавства. Окреслені нами стратегії відтворення синтаксичного, лексичного та стилістичного рівнів можуть слугувати методологічним підґрунтям для комплексного аналізу «потoku свідомості» у японсько-українському перекладі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко І.П. Розкоші і злидні японської поезії: японська класична поезія в контексті світової та української літератури. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 555 с.
2. Бондаренко І.П., Осадча Ю.В. Японська література: Хрестоматія. Том III (XIX-XXст.). Упоряд.: Бондаренко І.П., Осадча Ю.В. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 536 с.
3. Бондаренко І. П., Осадча Феррейра Ю.В. Японська література. Курс лекцій. підручник Частина друга: період шьогунатів. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 440 с.
4. Бондаренко І.П., Осадча Феррейра Ю.В. Японська література. Курс лекцій. Частина третя: література новітнього періоду. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. 488 с.
5. Букрієнко А.О., Комісаров К.Ю. Теорія і практика перекладу. Японська мова Т.1.: підручник. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. 316 с.
6. Букрієнко А.О., Комісаров К.Ю. Стилїстика японської мови. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 320 с.
7. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму / пер. з нім. О. Погорілий. Київ : Основи, 1994. URL: <https://litopys.org.ua/weber/wbr.htm>
8. Гаврилів Т. І. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі: монографія. Львів: ВНТЛ-Класика, 2009. 480 с.
9. Гілевич А. В. Розвиток японської літератури епохи Хейан у першій половині IX ст.: суспільно-політичні та історико-культурологічні аспекти. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 2016. Вип. 4. С. 135–139. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/download/266/260>
10. Зоотроп. Електронна версія “Великої української енциклопедії” URL:

<https://vue.gov.ua/Зоотроп>.

11. Кияк Т. Р., Науменко А. М., Огуй О. Д. Перекладознавство (німецько-український напрям) : підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 543 с.
12. Комарницька Т.К. Переклад різностильових текстів (японська мова): підручник. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 672 с.
13. Кондратенко Н. В. Внутрішнє мовлення у постмодерністському тексті. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство): збірник наукових праць*. 2009. Вип. 3. С. 160–165.
14. Лукін А. Ю. Потік свідомості в літературі модернізму I пол. XX ст.: М. Пруст, Дж. Джойс, В. Вулф, В. Фолкнер : кваліфікаційна робота освітнього ступеня «магістр» : 035.01 Філологія (українська мова та література) / наук. кер. Р. Семків. Київ, 2022. 62 с. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/23608>.
15. Осадча Ю. В. Японська его-проза ватакуші-шьосецу: теорія, генеза, сучасний контекст: монографія. Київ : Наукова думка, 2013. 299 с.
16. Плетенецька Ю., Пантюшенко О. Відтворення антропонімів у системі безеквівалентної лексики роману Дж. Селінджера «Над прірвою в житті». *Фаховий та художній переклад: Теорія, методологія, практика: зб.наук.пр.* Київ: Аграр Медіа Груп, 2016. С. 301–305
17. The Autofictional. Palgrave Studies in Life Writing. / eds. Effe A., Lawlor H. Switzerland: Palgrave Macmillan, Cham, 2022. с.338 URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9_1
18. Behtash E. Z., Ghalkhani H. Comprehension and Translation Problems of Stream-of-consciousness Texts: A Case Study: William Faulkner's The Sound and the Fury. *Journal of Foreign Language Research*. 2021. Vol. 10, № 4. P. 814–841. DOI: 10.22059/jflr.2021.317369.799
19. Bhabha H. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. *Identity: Community, Culture, Difference*. / ed. Rutherford J. London: Lawrence &

- Wishart, 1990. P. 207-221.
20. Cox J. W. Dazai's Women: Dazai Osamu and his Female Narrators : Master's thesis : Master of Arts (M.A.) in Japanese / First advisor: J. Holt. Portland, 2012. 68 pp. DOI: <https://doi.org/10.15760/etd.132>
 21. Ferreira-Meyers K. Autofictional Themes, Practices and Strategies in view of the Construction of Intercultural Values at the University of Swaziland. *Lwati: A Journal of Contemporary Research*, 2009. Vol. 6. P. 161-170.
 22. Fowler E. The Rhetoric of Confession Shishōsetsu in Early Twentieth-century Japanese Fiction. California: University of California Press, 1988. 364 pp.
 23. Gentzler E. C. Contemporary Translation Theories. 2nd Edition, revised. Clevedon: Multilingual Matters LTD, 2001. 232 pp.
 24. Hijiya-Kirshner I. Shizenshugi—Japanese naturalism. *Rituals of Self-Revelation*. The USA: Harvard University Asia Center, 1996. P. 21–30.
 25. Humphrey R. Stream of consciousness in the modern novel. California: University of California Press, 1954. 138 pp.
 26. Hunt C. Autofiction as a Reflexive Mode of Thought: Implications for Personal Development. *Autofiction in English*. Cham, 2018. P. 179–196.
 27. Kao, Y. & Wu, Y. Translating stream of consciousness in the light of adaptation: A case study of Faulkner's Quentin, 2011. URL: http://www.google.co.uk/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=OCFEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.tran.hkbu.edu.hk%2Fhktransym2011%2Fhktransym2011_abstractenglish.pdf&ei=8S_vT5CHLcza4QSVpr35DQ&usg=AFQjCNGiZKpPM5Ob5X8qPCrgcHMOV9nIfIQ&sig2=3ViSHo-0K7_9V9_9gQQfg
 28. Keene D. Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era: Fiction. 1st ed. The USA: Holt, Rinehart, and Winston, 1984. 1327 pp.
 29. Lange A. On the Relevance of Research to Translation. *Studia Metrica et Poetica*. 2015. 2:2. P. 58–72.
 30. Lyons P. I. 'Art Is Me': Dazai Osamu's Narrative Voice as a Permeable Self.

- Harvard Journal of Asiatic Studies*. Beijing, 1981. Vol. 41.1. P. 93-110.
31. Omer M. A. O. Examining the stream of consciousness/interior monologue as a method of narration for developing students' thought and insight. *European Journal of English Language and Literature Studies (EJELLS)*, 2021. Vol. 9, No. 5, P. 42-54. URL: <https://ejournals.org/ejells/vol-9-issue-5-2021/examining-the-stream-of-consciousness-interior-monologue-as-a-method-of-narration-for-developing-students-thought-and-insight/>.
32. Põldmaa K. A Study on the Translation of Stream of Consciousness in Mrs. Dalloway by Virginia Woolf : Bachelor of Arts' Thesis / Supervisor: K. Gielen. Tartu, 2024. 30 pp.
33. Rashidova F. The Evolution of the "Stream of Consciousness" Technique in English Literature. *European Journal of Literature Language and Linguistics Studies*. 2025. №3. P. 121-123. DOI: 10.47689/2181-3701-vol2-iss3/S-pp169-178.
34. Talebinezhad M. R., Alirezazadeh P. An analytical study of translation of stream of consciousness in the novel the sound and the fury and its two persian translations by sholevar and hosseini: a hallidayan perspective. *Theory and practice in language studies*. 2012. Vol. 2, № 10. P. 2168–2177. DOI: <https://doi.org/10.4304/tpls.2.10.2168-2177>
35. Venuti L. The Translator's Invisibility. *Criticism*. 1986. Vol. 28: Iss. 2. P. 179-212.
36. Venuti L. The Translation Studies Reader. London: Routledge, 2000. 524 pp.
37. Yanush O. Common features of spontaneity and stream of consciousness in prose, poetry and song lyrics // *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. Kyiv, 2024. № 49. P. 188–200. DOI: 10.17721/apultp.2024.49.188-200.
38. Zola E. The Experimental Novel and Other Essays / transl. Sherman B. M., The USA: Haskell House, 1964. 432 pp. URL: <https://www.marxists.org/archive/zola/1893/experimental-novel.htm>.
39. 北川透. 〈女性〉一人語りと戦争 : 太宰治「皮膚と心」を中心に. 日本文学研

- 究：梅光学院大学. 2002. 第 37 号.
40. 金奈炅. 太宰治の「女生徒」考. *Journal of Japanese Culture*. 2009. No. 41. 81-96 頁. DOI: 10.21481/jbunka..41.200905.81
41. 久米正雄. 「私」小説と「心境」小説. 文藝講座. 1925. No. 7, 14. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/001151/files/59165_74429.html
42. シェリフ メベッド. 川端文学における「意識の流れ」：『ユリシーズ』の発表以前の二作品を巡って. 言葉と文化. 2002. No. 3. 263-280 頁. DOI: 10.18999/isslc.3.263.
43. 田中ほなみ. 太宰治「女生徒」における模倣と個性. 人文学報. 2022. No. 425. 71-92 頁.
44. 坪井秀人. 女の声を盗む：太宰治の女性告白体小説について. 国際日本文学研究集会会議録. 2004. 第 27 回. URL: kokubunken.repo.nii.ac.jp
45. 太宰 治. 女生徒：本. 角川文庫, 2009. 288 頁
46. 茂呂公一. ジェイムズ・ジョイスの手法について (II) — 我国におけるジョイス評価の推移. 城西人文研究. 1980. No. 7. 83-97 頁.

ДОДАТКИ

Дадзай Осаму «Учениця»

(Уривки)

Відчуття, коли прокидаєшся зранку, справді цікаве. Я неначе граю в хованки: затаївшись навпочіпки у темній шафі ошіїре, зосереджено вичікую – аж тут зненацька залітає Деко, вмить відсовує двері-ставні – в очі вдаряють промені денного світла та чується пронизливий крик “Піймалася!” – запаморочлива яскравість, ніяковість моменту, калатання власного серця; ось я вже поправляю перед свого кімоно, незграбно вилажу з шафи, проймаюся нудотним роздратуванням – так, це саме таке відчуття. А хоча ні, не таке, інше – більш нестерпне. Ніби коли відкриваєш коробку, а всередині ще одна маленька коробка, і коли відкриваєш цю маленьку коробку, то всередині знаходиться ще менша коробка, – ти до неї, а всередині ще одна, і ще, і ще. І так сім, вісім разів. Знову і знову. І ось, нарешті, остання коробка завбільшки з гральний кубик, відкриваєш її, а там нічогісінько, лиш пустота – ось на що трошки схоже це відчуття. Ті, хто кажуть, що можна прокинутися вмить – брехуни. Як потьмарена суміш крохмалю з водою мало-помалу розділяється на верхній шар та осад, так і мої очі, врешті здавшись, розплющуються. Для опису ранку найкраще підходить слово облудний. Безліч жалів зринають у пам’яті й від цього стає нестерпно. Остогидло, осоружно. Ранкова я найбільш нікчемна. Обидві мої ноги геть змучені, а бажання щось робити відсутнє. Хтозна, можливо це через поверхневий сон. Ті, хто говорять, що ранок приносить бадьорість – теж брехуни. Ранок сірий. І завжди-завжди однаковий. Найбільша пустка. Лежачи в ліжку зранку, я завжди відчуваю втому від цього світу. Мене верне. Я корчуся в муках від цього нищого ремства, що враз твердне у грудях та гнітить душу.

Ранок – це насмішка.

“Батьку”, – гукаю я ледь чутним голосом. Відчуваю дивне сум’яття, радість, прокидаюся і вмить згортаю футон. Коли я підіймаю його, щоб покласти

до шафи, з подивом для самої себе з моїх уст зривається “Гоп-па”. До цього моменту я не думала про себе як про жінку, що може дозволити собі вигукнути щось настільки простацьке. “Гоп-па” – звучить ніби вигук якоїсь бабці, мерзенно. Чому я це вигукнула? Невже десь всередині мене сидить якась стара – який жах! Надалі треба бути обережнішою. Як того разу, коли я подумки засуджувала зухвалу ходу іншої людини, а потім з жахом усвідомила, що йду так само.

Зранку я завжди відчуваю зневіру. Все ще в сорочці, я сідаю за туалетний столик. Не одягаючи окулярів, дивлюся на своє розмите, злегка вологе від сну обличчя. Серед всього, що є на моєму обличчі – найбільше я ненавиджу свої окуляри, але відносно інших людей в окулярах є беззаперечний плюс. Я люблю знімати їх і дивитися в далечінь. Все затуманене, неначе у сні, такий собі зоотроп – чарівно. Я не бачу бруду, я не бачу нічого. Лише великі об’єкти, яскраві, насичені кольори та світло потрапляють в мої очі. Так само я люблю знімати окуляри й дивитися на людей. Обличчя співрозмовників здаються привітними, гарними, усміхненими. Коли я без окулярів, у мене зовсім не виникає бажання починати суперечки або лаятися. Просто мовчки споглядати із зачудованим виглядом. Ба більше, якщо подумати, то в такі моменти я і сама, мабуть, здаюся доброзичливішою для інших – заціпеніло умиротвореною, наївною, з абсолютно чистим серцем.

Проте, я ненавиджу окуляри. Коли я надягаю їх, складається таке враження, що моє лице геть зникає. Все, що можна прочитати на обличчі, найрізноманітніші емоції, закоханість, красу, лють, слабкість, невинність, смуток – все це затьмарюють окуляри. До того ж, спілкування одним лише поглядом стає до абсурду неможливим.

Окуляри, як перевертні.

Здається саме тому, що я так сильно не люблю їх, краса очей для мене важить найбільше. Навіть якби не було носа чи рот був би захований – очі, якщо лиш погляд у їх глибину може надихнути когось жити красивіше – мене це тішить. Мої очі доволі великі, але нічого більше про них не скажеш. Коли я придивляюся до них, мене охоплює розчарування. Навіть моя мати говорить, що

вони нецікаві. Про такі очі кажуть, що вони позбавлені блиску. “Як дві грудки вугілля”, – пригнічено подумала я. І це – жахливо. Коли я наближаюся до дзеркала, щоразу, я мрію, щоб вони ожили та засяяли. Очі з синню озера...очі, які, коли лежиш на зеленому лузі, дивляться на широке небо й відбивають плинні хмари. У них чітко відобразиться навіть тінь птаха. Я хочу зустріти багатьох людей з прекрасними очима.

Сьогодні починається травень і, якщо подумати, це навіть трішки гріє мою душу. Все ж, радію. Здається, вже ось буде літо. Коли я виходжу в сад, мій погляд падає на цвіт суниці. Факт того, що батько помер, такий дивний. Померти, зникнути...такі речі складно зрозуміти. Вони не вкладаються в голову. Я сумую за старшою сестрою, за людьми, яких втратила, за тими, кого давно не бачила. Саме зранку я не можу стримати спогади про час, що промайнув, людей, яких він забрав з собою – вони, як прісний аромат маринованої редьки дайкон – близькі й невідворотні.

Джяпі та Біда (яку так кличуть через жалюгідний вигляд) прибігли удвох до мене, махаючи хвостами. Обоє вони сіли в ряд переді мною, але погладила я лише Джяпі. Його блискуча білосніжна шерсть милує око. А Біда – брудна. Я знаю, що, коли я пестила Джяпі, Біда дивилася збоку зі сльозливим поглядом. Я знаю, що вона скалічена. Біда похнюплена і це мене дратує. Вона жалюгідна і саме через свою жалюгідність нестерпна – через це я роблю їй зле навмисно. Біда виглядає як дворняга, тому це лише питання часу, коли її вб'ють живодери. Зі своєю лапкою вона далеко не втече, навіть якщо намагатиметься. Бідо, іди в гори, якнайшвидше. Тебе ніхто ніколи не полюбить, тому чим раніше ти здохнеш, тим буде краще. Я роблю життя нестерпним не лише для Біди, а й для людей. Створення проблем для інших збуджує мене. Я справді нестерпна. Коли я сиділа на ганку, погладжуючи голову Джяпі, мої очі увібрали в себе барви соковитої зелені, подарувавши мені нікчемне бажання сісти прямо на сиру землю.

Захотілося плакати. Подих перехопило, очі налилися кров'ю – мені здалося, що ось я уже на межі того, щоб пустити сльозу, але спроба виявилася марною. Мабуть, я стала тою, хто вже не має сліз.

Облишивши цю справу, я почала прибирати свою кімнату. У процесі я ненароком почала наспівувати “Чужоземку Окічі”. Озирнулася довкола. Я, яка зазвичай ревно присвячую свій час Моцарту та Баху, несвідомо заходилася наспівувати “Чужоземку Окічі” – ото дивина! Підіймаючи футон – вигукую “Гоп-па”, прибираючи – співаю народні балади, – певно, я вже безнадійна. А якщо я вигукую щось таке ж непристойне й уві сні? Тепер ще й через це перейматися. Втім, як би це дивно не було, моя мітла відпочиває на руці, а посмішка на губах.

Я вдягаю кімоно, яке вчора закінчила оздоблювати. На грудях я вишила маленьку білу троянду. Надягаю плащ і її більше не видно. Ніхто про неї не знає. Це втішає.

Мати пішла ще зрання, щоб допомогти комусь зі сватанням. Ще відтоді як я була малою, мати завжди працювала по людях. Я вже звикла до цього, проте, іноді все ще щиро дивуюся тому, як вона без упину трудиться. Я захоплююся нею. Були часи, коли батько тільки те й робив, що нескінченно вчився, тому мати працювала за них двох. Він був доволі далекий від світського життя, в той час, як вона збирала довкола себе дійсно гарних людей. В них було багато відмінностей, але не зважаючи на це, вони справляли враження людей, що поважають одне одного. Мабуть, їх можна було б назвати гармонійним та бездоганним подружжям? Ах, як зухвало, як же зухвало.

Поки місо-суп розігрівався, я присіла при вході на кухню й бездумно дивилася на чагарниковий ліс переді мною. Тоді мені здалося, ніби я вже сиділа у минулому, як і зараз, в цій же позі, у цьому ж місці, гадаючи про все ті ж думи і дивлячись на чагарниковий ліс попереду – таке відчуття, ніби минуле, теперішнє і майбутнє злилися воєдино. Дивина. Таке трапляється. Ось так сидиш з кимось в кімнаті, говориш. А очі самі собою пливуть по столу до його кута, а потім “туп!” – і вони закликають. Лиш рот продовжує рухатися. В такі моменти постає дивна ілюзія. Колись, за таких же обставин, розмовляючи про ті самі речі, і, авжеж, так само задивившись на кут столу, – я відчула як у мені закрадається переконання, що все, що відбувається зараз, повернеться до мене, точно так, як

було, знову і знову. Коли я прямую якоюсь сільською стежиною – як далеко вона не була б від мого дому – я переконана, що я вже по ній йшла. І коли я йду, то швиденько зриваю листок з бобів, що ростуть обабіч стежки, певна річ, я думаю, що на цьому ж місці, цієї ж стежини, я вже зривала цей листок раніше. Поза тим, знову ж, відтепер і надалі, раз за разом, йдучи цією стежиною, я вірю, що на цьому ж місці я зриватиму бобовий листок. Таке теж трапляється. Колись, коли я приймала ванну, я зненацька подивилася на свою руку. Відтоді, скільки б уже не пройшло років, коли я приймаю ванну – і це, уже теперішнє несвідоме споглядання руки – поки я дивлюся на неї, я безперечно згадую той “туп!”. І коли я думаю про це, я відчуваю якусь пітьму. Знову ж таки, якось одного вечора, коли я накладала рис у діжечку охіцу – назвати це осяянням певно буде перебільшенням, але – я відчула як щось блискавично промайнуло крізь моє тіло, мов би, такий собі філософський проблеск, але коли це сталося, моя голова, груди, кожен куточок мого тіла – стали прозорими, так ніби, ніби саме моє життя стало легким і спокійним; мовчки, без жодного звуку, я відчувала, що можу продовжувати жити своїм життям: красиво та легко, далі пливучи на хвилях, неначе драглиста локшина токоротен, яку ніжно вичавлюють. Той філософський проблеск не був надокучливим. Він був як безшумне передчуття, що крадеться, наче кіт, і не лишає надії на краще – радше, моторошним. Мабуть, якщо такий емоційний стан триває задовго, людина стає одержимою?.. Христос. Але жінка в ролі Месії – це огидно.

Зрештою, оскільки я вільна і моє життя позбавлене турбот, все, що я чую і бачу щодня – не може бути перетравлене мною до кінця, і поки в моїй голові порожньо, воно приходиться до мене у вигляді примарних облич, що, мабуть, спливатимуть знову і знову.

Сиджу одна в їдальні. Я скуштувала перші цьогорічні огірки. З їхньої свіжості починається літо. Соковитість травневого огірка має в собі такий сум, що виймає душу з грудей, щемко торкає і лоскоче. Коли я їм у їдальні сама, мені до нестями хочеться поїхати у подорож. Сісти на потяг. Я розгорнула газету. Зсередини на мене визирнув актор Джюшіро Коноє. Можливо, він і непоганий.

Але мені не подобаються такі обличчя. Не такі лоби. Найцікавішою в газеті є колонка з анотаціями до книг. Оскільки кожна літера, кожен рядок коштують сотні єн – всі стараються стрибнути вище голови. Це відшліфовані тексти, де слово за словом вичавлюється так, неначе стогін, для справляння максимального ефекту на читача. Певно, у світі мало рядків, за які платять так само багато. Щось в цьому є. Щось тріпотливе.

Закінчивши їсти та зачинивши за собою двері, я попрямувала до школи. Хоч я і думала, що дощу сьогодні не буде, я усе-таки дуже хотіла взяти з собою гарненький парасоль, який вчора отримала від мами. Цей зонтик ще з часів її молодості, тоді й вона його носила. Я навіть трошки пишаюся, що змогла відкопати його. З таким парасолем я б хотіла прогулюватися вуличками старого Парижа. Мабуть, коли закінчиться війна, такі казкові старомодні зонтики будуть у моді. До такого парасоля дуже пасуватиме капелюшок-бонет. А ще кімоно з довгим рожевим подолом та великим відкритим коміром, до якого можна вдягнути рукавички, сплетені з чорного шовкового мережива, капелюшок з широкими крисами і чарівною припасованою фіалкою... І ось так, поки Париж буває у зелені, піти пообідати в ресторан. Я сидітиму підперши обличчя руками у легкому меланхолійному зачудуванні, споглядатиму потік людей, що проходять повз, і хтось доторкнеться до мого плеча. Зненацька залунає музика, *"Rosen aus dem Süden"* Штрауса. Ах, дивина, просто дивина. А це ж всього лиш пошарпаний дивакуватий парасоль із видовженою ручкою. Я і справді жалюгідна. Як та дівчинка з сірниками. Піду прополю бур'ян, якщо є.

На виході вирішую трошки прорвати траву перед ворітьми – така собі трудова повинність перед матір'ю. Можливо сьогодні трапиться щось хороше...

Всередині автобуса я побачила огидну жінку. Комір її кімоно був засмальцьований, гребінець заколював розпатлане червоне волосся, руки й ноги покриті брудом, а бурякове лице, ніби перекошене від смороду, мало такий вигляд, що по ньому і не скажеш жіноче воно чи чоловіче. А іще, ох, мене зараз знудить. Ця жінка мала величезне пузо. Час від часу вона сиділа і хихотіла сама

до себе. Курка. Потайки я розуміла, що між мною, яка чкурнула до «Голлівуду», щоб зробити зачіску, та нею – різниці насправді й не було.

Це нагадало мені про стару з яскравим макіяжем, що сиділа поруч мене в потязі зранку. Ах, брудні, брудні жінки, ненавиджу вас. Тільки будиши жінкою розумієш весь бруд жіночого єства. Огидного до скреготу зубів. Це ніби той нестерпний сирий сморід, який можна відчути після доторку до золотої рибки, прикипає до всього твого тіла, і скільки б ти не мила його – він нікуди не подінеться. І так день за днем, поки ти не задумаєшся, чи не виходить цей сморід самки від самого твого тіла? І якщо я вже усвідомила це, краще померти так, поки я ще дівчина.

Напевно, завтра знову прийде такий самий день. Щастя ж, не прийде упродовж усього життя. Це зрозуміло. Але все ж таки, мабуть, краще засинати вірячи, що воно прийде, що завтра – прийде

На добраніч. Я – Попелюшка без принца. Чи знаєте Ви, де саме я знаходжуся в Токіо? Більше ми з Вами не зустрінемося.