

**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 ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЯПОНІЇ
ПОЧАТКУ–СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «Магістр»
студентки II курсу магістратури,
освітньої програми
**«Східна філологія,
західноєвропейська мова та
переклад: японська мова і
література»,**
*спеціальність — 035.069 «Східні
мови та літератури (переклад
включно), перша — японська)»*
Аліна Павлівна ХАРАБЕРІУШ
Науковий керівник:
к. філол. н., доц. Юлія
КУЗЬМЕНКО

«Допущено до захисту»
Протокол засідання
кафедри мов і літератур
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії
протокол №14 від «30» квітня 2025 року
завідувач кафедри ____
д.філол.н, доц. Наталя ІСАЄВА

КИЇВ
2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1: РОЗВАЖАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА	6
1.1. Дитяча література в Японії та у світі.....	9
1.2. Зародження та розвиток розважальної літератури.....	10
1.3. Дитяча література періоду Едо: акахон.....	15
Висновки до першого розділу	22
РОЗДІЛ 2: ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА ЯПОНІЇ ХХ СТОЛІТТЯ	24
2.1. Зародження та розвиток японської дитячої літератури.....	24
2.2. Літературні журнали та їх вплив на формування дитячої літератури в Японії.....	33
2.3. Дитяча література в період після Другої світової війни.....	43
Висновки до другого розділу	50
РОЗДІЛ 3: АНАЛІЗ ТА КЛАСИФІКАЦІЯ ТВОРІВ СУЧАСНОЇ ЯПОНСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ	52
3.1. Івая Садзанами «Коганемару».....	52
3.2. Огава Мімей «Червоний корабель» та «Хлопчик з моря».....	54
3.3. Міядзава Кенджі «Ресторан багатьох замовлень» та «Яманеко та жолуді»	57
3.4. Ніімі Нанкічі «Лис на ім'я Гон» та «Дідусева лампа».....	60
3.5. Кітахара Хакушю «Єретики» та «Очі бабки».....	64
3.6. Судзукі Мієкічі «Щоденник Поппо».....	70
Висновки до третього розділу	71
ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77
ДОДАТКИ	81

ВСТУП

На сьогодні нам доступне велике розмаїття літературних течій та жанрів — від контрастного бароко та реалізму до неоромантизму та футуризму. Крім жанрової класифікації, що притаманна будь-якому твору, важливе значення має цільова аудиторія, що є ще одним фактором впливу на формування та остаточний варіант подачі твору.

Дитяча література як окремий жанр почала формуватися лише наприкінці XVI століття у Європі та остаточно затвердилась лише у середині XIX століття. Чи не найбільшим чинником формування власне дитячої літератури було визнання психології як окремої науки та початок її активного розвитку, проведення психологічних досліджень тощо. Саме у той час з'явилося розуміння відмінностей дитячої та дорослої психіки, особливостей її формування та, що найважливіше, вплив навколишніх факторів на її розвиток. До цього діти вважались рівнею дорослим та особливості їх розуму не розглядались як щось особливе, тендітне чи несформоване. Проте, після підтвердження психологією цих теорій, з'явилась необхідність у кардинальній зміні ставлення до дітей та створення власне дитячих умов існування та розвитку. Тут можна відзначити стан літератури, коли не існувало причин для поділу на дорослу та дитячу аудиторію. Дитяча література в Японії пройшла довгий та унікальний шлях, що спершу був частиною розважальної літератури для міського та сільського населення. Після революції Мейджі, під час успішного опрацювання історичних монографій та біографій авторитетних діячів, японські перекладачі також мали змогу почати переклад художніх творів, серед яких і була художня дитяча література. Саме це дало поштовх наступному поколінню письменників взяти на себе відповідальність за формування окремого жанру автентичної дитячої літератури в Японії, щоб дати змогу японським читачам молодшого покоління повністю осягнути глибину та мораль дитячих творів, що по-особливому відображала

японський менталітет та поєднувала у собі традиціоналізм та європейську культуру.

Серед вітчизняних науковців до дитячої літератури звертались Огар Емілія Ігорівна, Демська-Будзуляк Леся, Марченко Наталя, Баран Уляна, Качак Тетяна, Луцевська Оксана, Наумовська Олеся та інші. Незначна кількість дослідників вивчала феномен дитячої літератури в англomовному літературознавстві: професор Дональд Кін та Крістін Вільямс у контексті Азійських досліджень та Лідія Коккола у вивченні дитячої літератури світу.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю простежити генезу розвитку та запропонувати класифікацію дитячої літератури як окремого жанру.

Об'єктом дослідження виступає художній внесок активних соціально-культурних діячів Японії першої половини ХХ століття як основа для формування окремих літературних жанрів, зокрема дитячої літератури.

Предметом дослідження є творча спадщина японських письменників початку ХХ століття, в яких відображено формування та розвиток дитячої літератури в Японії.

Метою роботи є диференціація жанру дитячої літератури в Японії на тлі соціально-культурних змін кінця ХІХ — початку ХХ століття.

Основними завданнями дослідження є:

1. Простежити зародження та розвиток дитячої літератури у світі, зокрема в Японії;
2. Ознайомитись із першоджерелами дитячої літератури в Японії;
3. Проаналізувати біографії літературних діячів Японії ХХ століття, що посприяли розвитку дитячої літератури;
4. Ознайомитись із діяльністю літературних спілок та журналів;
5. Проаналізувати визначні твори сучасної дитячої літератури;
6. Надати класифікацію жанрів дитячої літератури.

У процесі написання роботи було використано біографічний, історико-культурний, порівняльно-історичний, інтерпретаційний, аналітичний, класифікаційний та етимологічний **методи** для аналізу та дослідження формування дитячої літератури та її класифікації.

Новизна роботи полягає у пропозиції першого для українського літературознавства комплексного дослідження генези розвитку дитячої літератури, зокрема на теренах Японії.

Практичне значення роботи полягає у розширенні жанрової класифікації японської літератури ХХ століття. Результати дослідження можуть бути використані для проведення семінарських та лекційних занять із японської літератури та написання і укладання підручників із сучасної японської літератури. Перспективи дослідження вбачаємо у подальшому детальному вивченні життєвого та творчого шляху провідних представників дитячої літератури в Японії.

Робота складається із трьох розділів, перший присвячений теоретичному аналізу, другий та третій описують процес та результати практичного дослідження. Робота включає 80 сторінок та 77 позицій у списку використаних джерел, із них 71 — іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1. РОЗВАЖАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА

Перший, теоретичний, розділ складається із трьох підрозділів: у першому розглянуто визначення поняття дитячої літератури та історію її формування у світі; в другому — розважальні літературні жанри на теренах Японії протягом XIV-XVII століть, серед яких оповідання отогідзоші та їх ілюстративні версії нара е-хон; у третьому — популярну літературу періоду Едо у вигляді кусадзоші, їх жанрові різновиди та відмінності, а також відродження жанру акахон у першій половині XX століття.

1.1. Дитяча література в Японії та світі

Що містить у собі поняття дитячої літератури? За визначенням професора Ю.І. Коваліва, дитяча література — це сукупність творів, написаних дітьми або дорослими письменниками для дітей. Вони відповідають рівню образного та аналітичного мислення, життєвого досвіду, психологічного розвитку, світосприйняття та іншим особливостям розвитку дітей від дошкільного до старшого шкільного віку. Особливістю цих творів є значна кількість метафор, що є характерним для художньої літератури, що набувають естетично-виражального сенсу, поступово переростаючи у художньо-наукові та художньо-публіцистичні стилі [3]. Першими проявами дитячої літератури вважаються перекази, пісні та оповідання в усній формі, основною метою яких було забавляння та виховання молодшого покоління у повчально-нарративній формі. Згодом, у XVIII столітті, разом зі становленням інституту дитинства, починають з'являтися безпосередньо дитячі твори у друкованому форматі. Так, одними із перших авторів, батьком дитячої літератури вважають британця Джона Ньюбері із його букварем «Маленька гарненька кишенькова книжечка», опублікованого 1744 року, що вирізнявся яскравою обкладинкою та привертав увагу дітей своїми веселими віршиками та ілюстраціями [31]. Чи не найбільший внесок у формування та

розвиток дитячої літератури в Європі був здійснений Шарлем Перро, братами Грімм та Гансом Крістіаном Андерсенем. Ім'я останнього отримала назва Міжнародної премії, яка із 1965 року вручається за видатний внесок у дитячу літературу художникам-ілюстраторам та письменникам цього жанру щороку 2 квітня, у день народження данського казкаря. Брати Грімм, зі свого боку, займались колекціонуванням та упорядкуванням уже наявних казок, зокрема, вищезгаданого Шарля Перро та наративних історій у вигляді оповідань та легенд у письмовий формат для їх подальшої популяризації та поширення. Варто зазначити, що оригінальні твори значно відрізняються від сучасних версій за рівнем жорстокості сюжету, що слугує підтвердженням факту, що тогочасна література не розмежовувалась за віковими категоріями та не враховувала особливості формування та розвитку дитячої психіки. Згодом з'являється все більше примірників дитячої літератури — розвиток друкарства, поширення грамотності серед населення, поява нових читачів та зниження цін на друковані видання, призводять до підвищення попиту на літературу в цілому, у тому ж числі дитячу. Уже 1865 року почали з'являтися не лише повчальні оповідання та казки, але і розвиватися нові, суто розважальні жанри, зокрема, нову епоху у сфері дитячої літератури 1865 року відкрила фентезійна історія Льюїса Керролла «Аліса в Країні Чудес» [34].

До періоду реставрації Мейджі (1868–1912 рр.) у Японії, як і у більшості країн світу, переважали міфи та легенди на користь дитячим історіям та книгам. На той час чи не єдиними представниками розважальної літератури для дітей були середньовічні оповідання отогідзоші (御伽草子), їх ілюстровані версії книжки Нарі (奈良絵本, *нара е хон*) та червоні буклети (赤本, *акахон*) [5]. Проте, генеза розвитку дитячої літератури порівняно із її історією в Європі, дещо відрізнялася. Келлер Кімборг у вступі до свого аналізу книжок для хлопчиків XVII століття в Японії наводить цікаві факти та думки стосовно появи та походження терміну «дитини» в цілому. Одні дослідники стверджують, що це

поняття походить із західноєвропейської філософії та такі явища, як література та розваги «для дітей» з'явилися на теренах Японії лише з приходом вестернізації культури та суспільства. Він також наводить цитати Джоан Еріксон, що «дитяча література має історію, вкорінену в державотворенні, націєтворенні та приході модерну» та стартовою точкою відліку в японській дитячій літературі прив'язують до оповідання «Коганемару» (こがね丸, 1891) авторства Іваї Садзанамі, опублікованого в 1891 році видавництвом Хакубункан (博文館) [15]. З іншого боку, Крістін Вільямс стверджує, що «дитяча література з'явилася в Японії ще наприкінці 1670-х років», попри те, що вона згасла наприкінці XIX століття, витіснена сучасною дитячою літературою рухомого типу, дитяча література періоду Едо проіснувала понад двісті років, запозичуючи і трансформуючи літературні та театральні джерела, впливаючи на візуальну уяву дорослої популярної літератури та допомагаючи у формуванні як концепції дитинства періоду Едо, так і молодшого покоління [26]. Сам Кімборг стверджує свою прихильність до теорії простеження японської дитячої літератури від раннього періоду Едо. На його думку, значна кількість суперечок походить від браку інформації, особливо в іншомовних джерелах, а також від тенденції деяких сучасних дослідників умисно чи несвідомо повторювати те, що стало усталеним «загальновідомим фактом» про історію японської дитячої літератури [15].

Насправді, говорячи про передумови виникнення літератури для дітей, важливо зазначити, що в період Середньовіччя на теренах тогочасної Японії процвітала низка шкіл при буддійських храмах під назвою *теракоя* (寺子屋). Незалежно від соціального статусу чи статі усі діти мали змогу отримати базову початкову освіту. Крім того, деякі з учнів при винятковому таланті могли навіть отримати місце у вищих буддійських школах, на кшталт семінарій, та продовжити навчання. Власне, найбільшим темпом, як серед селян, так і серед міщанського населення розвивалася насамперед початкова освіта. Протягом

XVII–XVIII століть в межах Японії налічувалося майже 300 шкіл-теракоя, загальна кількість яких до кінця XVIII століття сягала 400 закладів початкової освіти. Напередодні революції Мейджі в країні їх кількість стрімко зрослась, досягнувши за пів століття позначки близько 10 тисяч. З поширенням друковидання та зниженням цін на книги попит на літературу значно збільшився, особливо у зв'язку із покращенням середнього рівня грамотності серед населення. Такі жанри, як поезія та поетична творчість в цілому привертали увагу окремих та порівняно нечисельних соціальних верств, зокрема аристократів, чиновників та представників духовенства чи військової справи [3]. Саме це могло стати причиною стрімкого розповсюдження примірників широкого кола художньої літератури, серед яких, певна річ, була представлена і дитяча творчість. Таким чином, зародження та поширення розважальної літератури в Японії відбувалося своїм природнім соціально зумовленим шляхом, та налічувало численні примірники, зібрані із уже відомих на той час легенд, історій та казкових оповідань. Деякі жанри, зароджені ще у середині XIV століття, продовжили своє існування до появи їх друкованих варіантів та дали поштовх у розвитку інших форматів розважальної літератури, яка згодом зіштовхнеться із наслідками вестернізації японського суспільства та перетвориться у повноцінний формат дитячої літератури із представниками, їх спілками та публікаціями у японських журналах.

1.2. Зародження та розвиток розважальної літератури

Говорячи про зародження розважальної літератури, варто звернутися до так званих середньовічних оповідань, отогідзоші (御伽草子). Ці твори є одними із представників літературних жанрів періоду Муромачі (1333–1600 рр.) разом із такими жанрами, як *кьоґен* (狂言) — різновид традиційного комічного японського театру та ланцюговий вірш *ренга* (連歌), що спершу слугував розвагою для аристократичних верств населення та досягнув найбільшого розквіту як

мистецтво складання вірша у XIV–XVI ст. серед самураїв [3]. Думки науковців щодо цільової аудиторії отогідзоші відрізняються, зокрема деякі з них вважають цей жанр орієнтованим на середні та нижчі соціальні верстви населення, оскільки значна більшість творів передається простою мовою у прозовому форматі.

У статті для журналу «Monumenta Nipponica» про отогідзоші як жанр періоду Муромачі Чієко Іріє Мюльхерн розглядає позицію дослідників, зокрема таких, як Сасано Кен, що дотримуються теорії про те, що переважною аудиторією серед читачів цього жанру були жінки та діти, оскільки отогідзоші відрізнялися простою мовою написання, що робило їх легкими для сприйняття малоосвіченими верствами населення. Кондо Тадайоші визначав їх як «менш освічених жінок та дітей, які були членами сімей або слуги придворних вельмож та самураїв-аристократів, а не простолюдин в цілому, оскільки ні освіта, ні книгодрукування в той час не були достатньо популяризованими, щоб охопити великий сегмент простолюду» [21]. Доповнення критики зібрав у статті для того ж журналу Джеймс Т. Аракі. У своїй роботі він наводить цитати дослідників кінця XIX – першої половини XX століття на тему призначення отогідзоші, як жанру. Зокрема, Секіне Масанао характеризує їх як «оповідання, позбавлені вибірковості щодо сюжету та прозового стилю, мають невелику художню цінність і не мають іншого значення, окрім як казки для жінок та дітей». Згодом, його думку доповнили Фуджія Ото у 1915 та Шімадзу Хісамото у 1936 роках: «Їх читали жінкам та дітям для розваги та повчання. В цілому вони демонструють характеристики дитячої казки». Натомість сам Джеймс Аракі наполягає на тому, що в отогідзоші була широка читацька аудиторія, яка, за його описом, включає не лише придворну знать, а й буддійських ченців, учених відлюдників, самураїв та простолюдинів. У більш сучасних хроніках заперечується орієнтація цього жанру виключно на плебейську аудиторію, включно із малоосвіченими верствами населення та дітьми [5]. Враховуючи їх змістову варіативність та чисельність

публікацій, важко прив'язати оповідання до конкретної категорії читачів. Вони відрізняються широким розмаїттям авторів, читачів, тематикою від надприродніх істот до людей, місць дії від епохи богів до сучасності, персонажів з усіх соціальних верств, сюжетів усіх можливих видів та літературних особливостей, асимільованих з усіх існуючих на той час літературних джерел. У певному сенсі отогідзоші значною мірою передає манери, звичаї та дух того часу, а також зародки більш сучасної та плебейської культури. Цей жанр включає в себе практично всі вигадані оповідання, зібрані японцями протягом більш ніж двох століть, роблячи значний внесок у традицію оповідної літератури.

Визначення «отогідзоші» з роками набувало ще більш комплексних значень. Як літературний жанр його вперше визначив у 1931 році Шімадзу Хісамото, заявивши, що отогідзоші варто вважати назвою сукупності всіх коротких оповідань періоду Муромачі. Вони характеризуються невеликим обсягом (в середньому, від 16 до 30 сторінок), та простою мовою написання. Їх визначною рисою залишається анонімність, оскільки доволі тривалий період вони існували виключно в усній формі. Попри це, деякі, порівняно кращі, оповідання приписують тогочасним відомим письменникам, хоча в збережених щоденниках того часу немає жодних посилань на авторів. отогідзоші в сучасному практичному вжитку стосується тих невеликих книжок як представників популярної літератури, написаних з метою розваги та морального повчання [6].

Етимологія назви походить від слова «御伽衆» (*отогі-шю*) що має значення «людина-компаньйон». Це був створений сім'ями шьогунів та даймьо вид зайнятості у період Сенгоку та Едо, який передбачав собою обслуговування, розважання та соціально-культурне наставництво цими слугами своїх даймьо. Згодом значення терміну розширилось до «предмета, що створює відчуття комфорту» або «допомагає у вільний час» [5]. Це визначення чудово описує та доповнює основну мету отогідзоші як жанру, а саме, його розважальний компонент. Важливо зазначити, що, як уже згадувалося раніше, завдання власне

дитячої літератури полягає не тільки у навчанні та вихованні дітей, але і тому, щоб забавляти їх. Таким чином, окремі твори цього жанру могли бути сформовані власне із цією метою та належатимуть до цієї літератури.

Основними складовими отогідзоші є міфи, легенди, фольклор, релігійні вірування та інші квазіісторичні факти та історії. Не будучи породженням творчої уяви, ці казки адаптували та прикрашали вже успішно розвинені жанри з акцентом на романтичну привабливість, повчальність та легендарний інтерес. Їх імітаційний характер зберігав відносну романтичність змісту, охоплюючи у своєму сюжеті період тривалого проміжку часу, як, наприклад переказ життя однієї людини. Позбавлений описів природи, психологічної глибини, атмосфери та поезії сюжет розвивався стрімко, події відбувалися одна за одною, уникаючи пауз для формування у читача певного настрою чи спонукання до філософських роздумів. Казки про провінційних воїнів часто тяжіють до наївності та умовності, оповідання про чужі землі принесли екзотику незнайомих місць японцям середньовічної епохи, які нічого не знали про Китай та Індію та могли сприйняти більший ступінь фантазії в цих історіях за реальність. Поширеність історій про дивних істот, наприклад, історія кохання між людиною ростом із траву та прекрасною пані — була співзвучна реаліям епохи, коли навіть освічені люди вірили в існування надприродних істот і цілком серйозно записували думки про такі вірування у свої щоденники.

Незалежно від теми оповідання, воно має лише одну головну мету, а саме, навчати конкретних чеснот, показуючи зразкові способи, як жити правильним життям та обіцяючи винагороду тим, хто вірно слідує цим настановам. Їх літературна цінність полягає у світі барвистих і багатих фантазій, спроектованих прагнень та емоцій, що притаманні людям того часу. При цьому, після перенесення отогідзоші у письмову форму, значну частину життєвості цього жанру було втрачено. Однак, крім письмової та наративної форми у цих оповідань існував ще один формат, а саме, ілюстративний.

На сьогодні, взаємозв'язок між історіями отогідзоші та їхніми ілюстраціями — це тема, що потребує подальших досліджень. Пенелопа Мейсон у своєму аналізі японського сувійного живопису припустила можливість виявлення цілеспрямованої репрезентації художником наративних елементів через символіку, яка подається мальовничо через відбір об'єктів для зображення та цілеспрямоване урізноманітнення способів відтворення композиції [17]. Таким чином можна вважати, що деякі художники цілеспрямовано створювали зображення до наративних історій для популяризації своєї творчості паралельно із поширенням фантастичних історій.

Термін «нара е-хон», походження якого невідоме, цілком можливо, був вигаданий книгопродавцями або бібліотекарями. Перша відома згадка про цей термін міститься в каталозі фондів Національної бібліотеки за 1899 рік, де він використовується для позначення ілюстрованих рукописів трьох середньовічних прозових оповідань [5]. Більшість стандартних довідників подають як факт припущення, що нара-ехон створювали буддійські монахи та художники Нарі. Достеменно невідомо, чи це припущення породило неологізм, чи, навпаки, неологізм породив припущення, однак, немає прямих підтверджень того що ці книги були якось пов'язаними з Нарою.

Томи мали розмір приблизно 30 см у висоту та 22 см у ширину, кожен з яких складався в середньому із двадцяти чотирьох складених аркушів, що являли собою сорок вісім сторінок із зображеними на них каліграфічними написами та живописом, скріплених між гнучкими обкладинками. Папір був гарної якості, крейдового відтінку, з твердою, блискучою поверхнею.

Загалом, буклети містили вісімнадцять ілюстрацій, виконаних з високим ступенем майстерності. П'ятнадцять з них були на всю сторінку, та ще три — подвійного розміру, що заповнювали дві сторінки у розгорнутому форматі. Судячи з великої кількості збережених примірників, яких нараховуються тисячі, існує теорія, що більшість нара-ехон були виготовлені художниками, каліграфами

та букмекерами, що працювали у співпраці один з одним. Мистецтвознавці на основі стилістичного аналізу припускають, що ілюстратори часто працювали в команді заради комерційної ефективності. Для прикладу, один художник спеціалізувався на фонових пейзажах, інший — на будівельних конструкціях, а третій — на людських постатях, формуючи суцільну зв'язну композицію малюнку. Найхарактернішою особливістю цих книжок є *суярі* — стилізовані утворення хмари або туману, що горизонтально розтікаються вздовж верхньої та нижньої границь, а також використання різноманітних яскравих кольорів у відтворенні ілюстрацій. Картини були виконані в традиційному японському стилі ямато-е, характерною рисою якого є акцент на оповідному змісті, точності деталей та декоративності, що досягався завдяки використанню плоскої фарби з широким розмаїттям глибоких тонів і блискучих відтінків. Завдяки цупким обкладинкам, захищені між томами сторінки зберігали свіжість кольорів та зашиляли золоті та срібні деталі малюнків насиченими та не потьмянілими [26].

Більшість збережених до наших днів нара-ехон — це твори середини XVII – початку XVIII століть. Серед них, як кажуть, найчисленнішими були невеликі брошури довгастого формату, приблизно 16 см у висоту та 24 см у ширину. Для них характерні обкладинки темно-синього кольору, використання паперу нижчого ґатунку, ілюстрації, виконані у виразно не хитрому стилі, що нагадує народну творчість, розфарбовані плоскою фарбою нижчої якості. Внутрішній бік обкладинки зазвичай був обклеєний аркушем фактурної сріблястої фольги, а в малюнках з метою декорацій були використані шматочки золота або срібла [17].

Оповідь була написана переважно хентай-ганою, традиційною складовою орфографією, що складається з багатьох варіантів графіки для позначення кожного з сорока семи складів. У більшості нара-ехон, каліграфи використали до 120 різновидів графіки, що забезпечувало легке сприйняття тексту, який міг бути прочитаний людьми з мінімальною освітою. Для зручності тих, хто читав

оповідання вголос, використання китайських ієрогліфів було мінімалізовано, та навіть власні імена та географічні назви, як правило, передавались складами [17].

Зміст більшості збережених нара-ехон являють собою історії отогідзоші, і навпаки, історії отогідзоші здебільшого були представлені читачам в ілюстрованому форматі. До того ж не ілюстроване видання вважалося б винятковим. Навіть друковані оповідання, які процвітали одночасно з їх версіями у форматі нара-ехон у XVII столітті, неодмінно були ілюстровані, а зображення в друкованих виданнях були створені за зразком малюнків у нара-ехон. Подеколи та сама казка була доступна як у формі буклета, так і у формі сувою, і обидві ілюстровані в тому самому стилі сімнадцятого століття.

1.3 Дитяча література періоду Едо: акахон

Наступний етап у жанрі розважальної літератури займають наративні історії кусадзоші (草双紙, досл. «книги трави»), які охоплюють різні жанри популярної друкованої ілюстрованої літератури в період Едо. Їх найбільша популярність як художньої літератури припадає на середину XVII – кінець XIX століття. Ці книги являли собою кілька скріплених між собою аркушів тонкого паперу, розміром приблизно 19 см завдовжки та 13 см завширшки, з дещо об'ємною обкладинкою із деревного паперу. Зазвичай вона була однотонною, із наклеєю на передній частині етикеткою е-дайсен¹ (絵題簽). Всередині використовувався недорогий, низькоякісний сіруватий папір виготовлений із вторинної сировини. Один том видання зазвичай був представлений у форматі п'яти складених навпіл та перев'язаних між собою ниткою аркушів [18].

Вважається, що перші кусадзоші з'явилися в Японії близько 1662 року. Загальним джерелом літературного натхнення для кусадзоші були отогідзоші XVII століття. Багато видавців адаптували та скорочували основні сюжетні ланки, зберігаючи суть оповіді та моралі, представляючи їх у власній

¹ аркуш невеликого розміру із назвою твору

інтерпретації. Вони були розраховані на читачів найнижчих соціальних рівнів та простолюдинів. З часом їх стиль змінювався з метою відображень різних тенденцій, але основний формат залишався популярним протягом більш ніж 200 років. За кількістю видань і обсягом продукції кусадзоші значно переважали всі інші форми літератури в цей період. Звичайним явищем було видання 5 000 примірників нового твору популярного автора для першого друку. Якщо книга ставала хітом і добре продавалася, то загалом випускалося 7 000 примірників. Жоден інший жанр в історії японського комерційного книговидавання не мав такий високий попит, що тривав би настільки довго [6]. Про їх популярність також згадувала у презентації своєї книги «Графічні оповідання ранньомодерної Японії» професорка Лаура Моретті. За її словами, ще однією причиною їх шаленої популярності була відносно невисока ціна. Деякі видання могли коштувати всього 6 монет, у той час як похід до онсену або тарілка локшини соба могли обходитись у 10–16 монет [37]. На превеликий жаль для колекціонерів давньої японської літератури та дослідників цього жанру, попри сотні тисяч публікацій у свій час, до сьогодні кількість примірників суттєво зменшилась. Більшість книг є повністю втраченими або знаходяться у критичному стані через недбале зберігання або пошкоджені та вирвані сторінки з метою збільшення обсягів продажу. Однак, деякі примірники все ще можна знайти на ринку, або ж їх скановані версії в електронному форматі.

Існує кілька пояснень походження назви цього жанру. Одним із них пропонується, що дешеве смердюче чорнило, яким друкувалися книги, призвело до назви «кусадзоші», яка, як вважають, мала значення «смердючі книги». Інше пояснення полягає в тому, що ієрогліф 草 (*куса*) має те саме значення, що й у слові *кусазумоу* (草相撲, місцевий борцівський поєдинок), оскільки книги були неформальними і контрастували з правильними і регулярними формами.

Ієрогліфи 双紙 (*soushi*), що також зображуються як 草子, означали книгу або буклет, як і у назві вищезгаданого жанру отогідзоші [6].

В історії японської літератури ми розрізняємо жанри кусадзоші за кольором їх обкладинок. Умовно вони поділяються на такі групи: «акахон» (赤本 — «червоні книжки»), «курохон» (赤本 — «чорні книжки»), «аохон» (青本 — «зелені книжки») та «кібьоші» (黄表紙 — «жовті книжки»). Першими серед них з'явилися акахон, приблизно в 1760–1770-х роках та випускалися в одному або двох томах. Найбільшої популярності вони досягли в першій половині XVIII століття. Акахон призначалися для дітей молодшого віку та містили у гарно ілюстровані історії, чарівні казки, давні міфи, народні легенди тощо. У середині XVIII століття ці книги стали відомі під назвою курохон, оскільки чорні (*куро*) обкладинки замінили червоні (*ака*). Їх формат також дещо збільшився, вони часто складалися з двох або трьох томів, їх зміст розширювався, включаючи перекази театральних п'єс, легенд, а також короткі виклади інших художніх творів. З часом з'явилися аохон з жовтуватозеленими обкладинками, які також призначалися для дітей, але вже середнього віку, і містили ілюстровані описи історичних, переважно військових, подій. Далі настала епоха кібьоші, які орієнтувалися на дорослу аудиторію, та головною тематикою яких були любовні пригоди з відповідними ілюстраціями, часто еротичного, та навіть, порнографічного характеру, в яких не було структурованого сюжету та переважно описувалися плітки, висміювання політиків тощо. Часто позбавлені чарівності та простоти інших японських книг з картинками, тонкої дотепності та гри слів, часом сильно ілюстрованих та абсурдних у своїх сюжетах, вони, проте, користувалися величезною плебейською популярністю, яка, як уже згадувалось вище, перевершувала всі інші жанри ілюстрованих книжок з картинками, свідченням чого є їх неймовірна кількість [3, 18].

Маюмі Цуда у своєму розгорнутому дослідженні та аналізі кусадзоші наводить цитату Тошіюкі Судзукі, що описує цю зміну так: «Кібьоші були легковажною версією жанру гесакука (戯作化) кусадзоші в аохоні». Слово *гесаку* дослівно означає «жартувати», тому головною метою цих творів було розсмішити читачів. Серед дорослих з певним рівнем освіти набуло популярності використання своїх наукових знань з метою створення нового, несерйозного погляду на класику та опублікувати свої міркування з цього приводу. Це може слугувати однією із причин того факту, що вчені в цій галузі, як правило, класифікують кусадзоші як «дешеву літературу, вироблену для простих людей» [30].

Повертаючись до дитячої літератури, публікації відрізнялися від інших кусадзоші своєю червоною обкладинкою та висвітленням менш зрілих тем, таких як дитячі казки, народні легенди та старі перекази, серед яких були і класичні оповідання, які діти все ще читають сьогодні. Прикладом можуть слугувати такі твори, як «Хлопчик-персик» (桃太郎, *Момотаро*), «Горобець з порізаним язиком» (舌切り雀, *Шітакірі сузуме*), «Принцеса Хачіказукі» (八香月姫, *Хачікадзукі хіме*), «Чайник Бунбуку» (文水区茶釜, *Бунбуку чагама*) та «Битва мавпи та краба» (猿蟹合戦, *Сарукані тассен*). Типовий аахон був зшитий брошурою з картковою обкладинкою, довжиною від шістнадцяти до тридцяти шести сторінок і з великою кількістю червоних і помаранчевих кольорів, надрукованих поверх чорного або фіолетового штрихового малюнка [23]. Графічні зображення на сторінках перебували в гармонії — картинки доповнювали текст та текст доповнював малюнки. Ця особливість жанру кусадзоші була втрачена при переході на машинний друк, оскільки розмір та формат тексту стандартизовано, значна його кількість виходить та перекриває зміст зображення та не вписується у плавні лінії навколо. Скорописний шрифт швидше пишеться, ніж інші стилі, але також важчий до прочитання. Більшість сучасних японців попри те, що

мають змогу прочитати стандартні або друковані форми китайських ієрогліфів, навряд чи зрозуміють сценарій та сенс написаного у такому форматі.

Методи, що використовувалися для виробництва книг у ті часи, були подібними до тих, що використовувалися для створення однолистих гравюр на дереві. Кожну сторінку було вирізано на дерев'яному блоці та надруковано наступним чином: блок змочували чорнилом та притискали до нього аркуш паперу. Для багатобарвного друку необхідно було вирізати декілька блоків, по одному для кожного кольору. Японці використовували рослинні відтінки для друку приблизно до 1860 року, що є однією з причин того, що до сьогодні кольори деяких книг залишаються яскравими. Інша полягає в тому, що ці книги були надруковані на японському папері, процес виготовлення якого є надзвичайно трудомістким. В результаті кропіткої роботи японських майстрів виходив папір, що перевершував формат західного паперу за міцністю та чистотою. У своєму складі він не містив кислоти, зберігаючи таким чином книги у відмінному стані протягом тривалого періоду [17].

Однією із визначних рис кусадзоші є те, що їх переважно читали вголос. Іноді після вечері вся родина збиралася разом та читали ці книги вслух. Кусадзоші насолоджувалися всією сім'єю, подібно до аніме, фільмів чи телесеріалів сьогодні. Бабусі та дідусі пояснювали й розшифровували складності сюжетів для своїх дітей та племінників. Своєю чергою, діти читали ці книги матерям для додаткової практики, а матері — дітям для задоволення. Акахон представляли більшу частину книжок у жанрі кусадзоші, в багатьох випадках це було перше спілкування зі світом літератури для більшості японських дітей, тому видавці використовували численні ілюстрації та прості розважальні сюжети як центри уваги, щоб привернути увагу молодій читацькій аудиторії. Їх традиційно дарували дітям на Новий рік, що визначало дату публікації кожної партії. Протягом року видавництво плідно працювало над книжками, у кожного видавця було по декілька майстрів на кожен етап виготовлення акахон. Серед них були

автор, ілюстратор, каліграф, різьбяр по дереву та друкар, від співпраці яких і народжувались ці твори. На ранніх етапах зображення в акахоні часто створювалися самими авторами, але згодом ксилографи почали працювати як книжкові ілюстратори [25].

Маюмі Цуда наводить приклади відчуттів, із якими зіштовхується читач, коли бере примірник до рук: *«Ці книги були зроблені для того, щоб їх підняти й торкалися, перегортали, тримали в руках, і щоб їх можна було розглядати з природної відстані, сидячи чи лежачи. (...) Коли ви відкриваєте книгу, те, що одразу впадатиме у вічі, — це важливість дизайну та зображення, на відміну від тексту, який часто існує лише як доповнення. Іноді його зовсім немає, — всередині книги суцільні сторінки із картинками. Зображення часто викликають особисту емоційну реакцію. Око слідує за образом, а розум намагається інтерпретувати»* [29]. На відміну від інших книг, які часто просто позичались у книгарів, на кшталт сучасних бібліотек, ці примірники друкувались із комерційною метою. Для видавців необхідним було встигнути закінчити роботу над новими томами до Нового року, щоб мати гроші на життя та почати роботу над наступними публікаціями. Зрештою, їх ціна була невисокою, а попит залишався на тому ж рівні. Оскільки сюжети ставали дедалі складнішими, дедалі довші історії видавали у багатотомних збірках. Вони публікувались аж до кінця ХІХ століття, зрештою втративши свою читацьку аудиторію через розвиток серійних романів у новостворених щоденних газетах.

Відроджена в період Мейджі манга акахон являла собою надруковані на дешевому папері червоно-коричневого кольору комікси, що продавались за низькими цінами та орієнтувались на молодь. Їх стиль малювання та вміст були найрізноманітнішим: від вестернів і самураїв до шкільних ляльок та хлопчачих детективних комедій. Невирівняний колір не був рідкістю, а сценарій місцями залишався майже нерозбірливим. Деякі речення були стиснуті з метою помістити їх у виноски зі словами. Більш сучасні акахон мали характерні червоні

обкладинки, але їх зміст відрізнявся через появу друкарського верстата та вплив іноземних ЗМІ. Ця манга мала яскраві кольори та добре відомих персонажів, оскільки нехтування законами про авторське право було визначальною рисою цього жанру. Часто автори відкрито базували свої романи на відомих американських персонажах, таких як «Троє поросят» Діснея та Бетті Буп. Серйозні занепокоєння почали висвітлювати в пресі 1949 року, коли видання акахону було на піку розквіту. Їх приклади наводить у своїй критичній статті Райан Холмберг. Зокрема, щотижнева газета «Ранкового Сонця» (朝日新聞, *Асахі Шінбун*) звернулася до провідних токійських карикатуристів із проханням висловити їхні думки щодо популяризації акахон. Довга стаття про «вульгарну мангу» за квітень того року починається так: *«Комікси, комікси, наші діти дошкуляють нам. Перевіривши свої гаманці, ми йдемо і купуємо їх, просто щоб побачити, як наші діти занурюються в читання, наче їх засмоктало в яму. Чи ми, дорослі, коли-небудь замислювалися, що за малюнки там намальовано або який вплив вони мають на наших дітей?»*. У відповідь на це, Йокояма Рюічі заявив, що *«Уся манга Акахон створена з копіювання. Це копії іноземних коміксів і японські комікси в популярних журналах»*. На його думку, *«Люди, які малюють акахон мангу, не більш талановиті, ніж діти початкової школи. Кожен міг їх намалювати»*. Його позицію підтримав Кондо Хідезо зі словами: *«Основа вульгарних дитячих коміксів — Осака. Люди з того міста взагалі такі. Найголовніше для них — гроші. Вони не мають сорому. Ця безсоромність створила акахон мангу. Вони дивляться на цей матеріал і радіють»*. На думку деяких дослідників, до їх виробництва були залучені не тільки бездарні дорослі, а й навіть діти. Зрештою, один з авторів, Кувада Джіро, писав акахон у тринадцять років. Автор статті підсумовує: *«Для невеликого видавця початківця, який бажав швидко заробити гроші, що могло бути дешевше, ніж найняти сусідських дітей або, навіть краще, найняти своїх?»* [33].

На протигагу середньовічним жанрам, відродження формату акахон у ХХ столітті не безпідставно зіткнулося із жорсткою критикою. Після Другої світової війни японське суспільство уникало акахону як вульгарного засобу масової інформації, який негативно впливав на японську молодь через теми насильства. Загальною критикою було те, що вона була розроблена з метою спонукати дітей платити за неї, попри відсутність суттєвої цінності. Однак, на підтримку та розвиток сучасної дитячої літератури в Японії виступила численна кількість дитячих авторів та ілюстраторів, культурний внесок та вплив яких ми детальніше розглянемо у наступному розділі нашого дослідження.

Висновки до першого розділу

Світові до ХVІІІ століття не було відомо про поняття «дитячої літератури» як такої. Лише із другої половини ХVІІІ століття, із формуванням інституту дитинства, почали з'являтися відповідні жанри в літературі. На відміну від західних культур, прозові та наративні жанри розважальної літератури в Японії дали поштовх для розвитку дитячої літератури у вигляді ілюстрованих книжок, орієнтованих на дитячу аудиторію. Вони являли собою короткі перекази та яскраво розмальовані сторінки із легко впізнаваною каліграфією та своєрідним специфічним стилем. Одним із представників таких жанрів є оповідання отогідзоші, популярна у період Муромачі література, орієнтована на широку аудиторію із багатогранним форматом текстів. Сам жанр не є дитячою літературою через надмірну різноманітність стилів оповіді та незліченну кількість творів та їх авторів, однак, його існування можна вважати передумовою формування дитячої літератури, а також, її майбутніх жанрів. Наступний період Едо характеризується дешевою літературою кусадзоші, більшу кількість яких представляє жанр акахон (дослівно, «червона книга»), що отримали свою назву від червоних обкладинок. Акахон були представлені для дітей та мали значну популярність серед читачів періоду Едо. Їх зміст відповідав рівню освіти та

розвитку тогочасних дітей, виконуючи не лише розважальну, але й виховну та навчальну функції, що дає змогу вважати їх одним із перших прикладів власне дитячої літератури в межах Японії, історія формування якої суттєво відрізняється від європейських та західних культур.

РОЗДІЛ 2. ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА ЯПОНІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

Другий розділ присвячено аналізу дитячої літератури в Японії ХХ століття. Складається із трьох підрозділів: у першому розглянуто життєвий та творчий шлях авторів перших дитячих оповідань Іваю Садзанамі та Огаву Мімея, а також самостійних авторів, таких як Ішіі Момоко, Міядзава Кенджі та їх вплив на формування стандартів дитячої літератури в Японії, у другому — дитячі літературні журнали та їх роль у формуванні сучасної дитячої літератури, а також життєвий та творчий шлях головних редакторів та діячів журналів, зокрема Судзукі Мієкічі, Кітахари Хакушю та Ніімі Нанкічі. Третій підрозділ присвячений дослідженню літератури в період після Другої світової війни, зокрема історичний вплив на стан літератури, а також життєвий та творчий шлях Танікави Шюнтаро та Насу Масамото.

2.1 Зародження та розвиток сучасної дитячої літератури

Між дослідниками розбігається думка з приводу того, кого варто вважати першим автором сучасної дитячої японської літератури. Тривалий час це звання належало Іваї Садзанамі (яп. 巖谷小波, 1870–1933) з його казковим оповіданням «Коганемару» (こがね丸), що увійшло до першого випуску «Юнацької літератури» (少年文学, *Шьонен бунгаку*), опублікованого видавництвом Хакубункан у 1891 році [40]. Твір швидко набув популярності серед читачів та зміцнив його репутацію як письменника дитячої літератури. У ньому йдеться про хороброго пса на ім'я Коганемару та його шлях помсти за смерть батька. Він має дидактичний характер та змушує читача замислитися про життєві цінності, воно нагадує про традиційне «добро», що завжди перемагає «зло». Однак, власне через наближення до стилю стародавніх легенд, посилення на застарілі суспільні норми та цінності, а також через використання класичного літературного стилю

письма *бунготай* (文語体), твір вважається дещо застарілим для того, щоб називатися «сучасною» літературою. Сам автор класифікував його як «юнацьку літературу», що не була досконалою, але представляла новий формат [66]. Таким чином, дане оповідання, як і інші твори письменника, можна вважати написаним у жанрі *отогібанаши* (お伽話, розважливої казки), що також переважно охоплює фантастичні казкові оповідання та іншу дитячу літературу, написану до середини ХХ століття.

Автор, Івая Садзанамі (справжнє ім'я Суею), народився в Токіо. Також публікувався під псевдонімом Конамі, та був надзвичайно талановитою особистістю: крім написання казок, Івая займався каліграфією, писав хайку, редагував та упорядковував дитячі казки світу. Його батько, Івая Ічіроку, був лікарем, одним із трьох великих каліграфів періоду Мейджі, який згодом став першим секретарем Дайокана та членом Палати Перів, що забезпечило родині заможний статус. Перш ніж обрати напрям письменницької діяльності, Івая пішов шляхом батька, вивчаючи та практикуючи китайську медицину. Однак, його душа все ще лежала до творчості: він часто ходив до театру на п'єси, та одного разу, непередбачуваний випадок змусив його визначити пріоритети: прямо перед початком вистави, його друг, що також працював лікарем, був вимушений терміново повернутися до пацієнта з невідкладною допомогою. Слова про те, що за професійним обов'язком лікар завжди приносить свій комфорт в жертву, та має вільного вибору, змусили Іваю усвідомити те, що він не готовий постійно йти на самопожертву. До того ж родина також спонукала його до вивчення літератури: бабуся, що була високоосвіченою та служила при імператорському дворі разом із його матір'ю, навчила Конамі писати пісні та усіх тонкощів китайської поезії. Зі свого боку, старший брат, Івая Рютаро, під час навчання в Німеччині надіслав йому книгу «Казкові Скарби» («*Märchenschatz*») Оттнера, що остаточно визначило майбутнє Садзанамі як літературного діяча та письменника [40].

В підлітковому віці, разом із близьким другом Одзакі Моміджі, Івая став членом літературної групи «Друзі чорнильниці» (硯友社, *Кен'юшя*) та почав публікуватися. Його історії були неймовірно захопливими, вони сильно сподобалися дитячій аудиторії, що вкрай потребувала відповідної літератури, та згодом набули популярності як «Казки Садзанами» (小波お伽噺, *Садзанами отогібанаши*) [41]. Крім оригінальних творів, як «Характер сучасної молоді» (當世少年氣質, *Тосей шьонен такагі*, 1892) та «Літні канікули» (暑中休暇, *Шьочю кюка*, 1892), він також опублікував власні перекази значної кількості традиційних народних казок, які увійшли до 24-томної серії «Японські народні казки» (日本昔噺, *Ніхон мукашібанаши*, 1894–96), через що його часто порівнюють із данським казкарем Гансом Крістіаном Андерсеном [40]. Обидва автори були піонерами дитячої літератури, займались упорядкуванням дитячих оповідань і казок, з юних років публікували чудові твори, а також любили подорожувати та були талановитими і в інших сферах. На додаток до своїх публікацій, Івая відродив стиль озвученої літератури, відомої як *коен-дова* (口演童話), що традиційно оповідалась людьми похилого віку у феодальних сільських громадах до поширення друку з метою соціальної освіти дітей [26]. Крім цього, він працював редактором у таких журналах, як «Юнацький світ» (少年世界, *Шьонен секай*), «Світ дитинства» (幼年世界, *Йоонен секай*), «Дівочий світ» (少女世界, *Шьоджьо секай*) та «Вісник дитячого мистецтва» (幼年画報, *Йоонен гахо*) [35].

Ще одним кандидатом на звання «батька дитячої літератури», зокрема, на думку літературознавця та дослідника Дональда Кіна, є Огава Мімей (яп.小川未明 1882–1961) із його дебютним оповіданням «Червоний корабель» (赤い船, *Акай фуне*), опублікованим 1910 року [13]. У творі йдеться про замріяну думками про музичні інструменти та іноземні країни дувчинку на ім'я Цуюко. На протипагу «Коганемару» Іваї Садзанами, «Червоний корабель» є більш сучасним через

пізніший рік видання твору, у тому числі здійсненого після впливу вестернізації на японську літературу, що робить його подібнішим до сучасних зразків дитячої літератури. Зокрема, у ньому напряду згадуються країни за межами Японії та привезені з них музичні інструменти. Таким чином, оповідання Садзанамі можна вважати першим зразком дитячої літератури зі збереженими у ньому традиційними мотивами наративних історій, орієнтованих на дитячу аудиторію, у той час як оповідання Мімея виводить дитячу літературу в Японії на новий рівень більш сучасного стилю.

Сам автор, Огава Мімей (справжнє прізвище Кенсаку) вважається класиком понад столітньої давнини, одним із видатних діячів, що створив сучасну японську дитячу літературу. У свій час він був надзвичайно плідним письменником, що опублікував декілька томів своїх праць протягом 50 років, від кінця періоду Мейджі до середини періоду Шьова. За своє життя він написав близько 1200 дитячих оповідань, сотні новел, багато глибоких есе та декілька віршів [42]. Його твори зберігають філософську глибину, торкаючись актуальних суспільних проблем, написані при цьому простою мовою за структурованим сюжетом.

Народився весною 1882 року у родині колишнього самурайського клану, що мала доволі престижний статус. Завдяки цьому, Мімей мав змогу отримати високий рівень освіти та ще до навчання у початковій школі вивчав китайську мову, конфуціанство, філософію та математику, а також складав китайські вірші. Як наслідок, ще у ранньому віці відчув потяг до літератури — у середніх класах школи він захопився поезією та навчався під керівництвом китайського класика Едзакі Кодо та відомого китайського літературознавця Кітадзави Кандо [20]. Мімей почав писати романи під час навчання в університеті Васеда. Після випуску він брав участь у редагуванні журналу «Молодіжна література» (少年文庫, *Шьонен бунко*), а також почав писати дитячі оповідання, опублікувавши свою першу збірку романів «Трагедія» (愁人, *Шьоонін*, 1907) та першу збірку дитячих

оповідань «Червоний корабель» (赤い船, *Акай фуне*, 1910), яка одразу ж відгукнулася читачам і згодом була визнана новаторською роботою в мистецькому русі. Приблизно через 10 років Мімей став одним із головних авторів для журналу «Червоний птах», разом із Цуботою Джорджі, Тойошімою Йошіо та Ніімі Нанкічі [38]. Попри те, що Мімей був прозаїком течії романтизму, у його творах інколи спостерігається наближення до соціалістичних ідей. Однак, у 1926 році, він відійшов від романтизму, повністю зосередившись на дитячих казках. Варто зазначити, що Мімей народився та почав відвідувати школу уже після впливу вестернізації на японське суспільство, завдяки чому він мав безпосередній досвід нещодавно впровадженої системи освіти. Цілком ймовірно, що саме під впливом цих змін він був зачинателем дитячої літературної прози.

Один з найвагоміших внесків у розвиток та популяризацію дитячої літератури в Японії був здійснений письменницею, редакторкою та перекладачкою західної літератури Ішіі Момоко (яп. 石井桃子, 1907–2008). Її соціально-культурна діяльність вивела японську дитячу книгу на новий рівень. Присвятивши своє життя забезпеченню юного покоління високоякісними історіями та казками, вона продовжувала шукати найкращі способи втілення свого задуму. Маючи великий вплив на дитячу літературу та книговидавництво, нею було визначено стандарт, за яким дитяча література мала бути цікавою, зрозумілою та легкою для сприйняття [44].

Ще студенткою вона почала свою кар'єру з узагальнення іноземних журналів та книг як підробіток під керівництвом відомого письменника та видавця Кікучі Кана, яким згодом було засновано літературні нагороди, включаючи премію Акутагави та премію Наокі з популярної літератури. За збігом обставин Ішіі була нагороджена премією Кікучі Кана у 1954 році за свій ранній внесок у дитячу літературу [43]. Закінчивши Японський жіночий університет у 1928 році, вона стала редакторкою, допомагаючи Юзо Ямамото в роботі над журналом «Література японської молоді» (日本少国民文庫, *Ніхон шьококумін*

бунко, 1934–36), а також у редагуванні та виданні книги «Доктора Дулітла» (перекладеної Масуджі Ібуші, видавництва Хакурін Шьоненкан, 1941). Сама Ішії працювала над локалізацією «Ведмедика Пуха» (熊のプーさん, *Кума но Пу-сан*, 1940), що і стало її першим перекладом. Згодом вона представила світові багато дитячих та ілюстрованих книжок. Під час Другої світової війни Ішії почала писати власні оригінальні дитячі оповідання, натхненні попередніми перекладами. Зокрема, її казка «Нон, що їздить на хмарах» (ノンちゃん雲に乗る, *Нон-чан кумо ні нору*), опублікована у 1947 році, стала бестселером та була екранізована у 1955 році режисером Куратою Фуміто [44].

Після війни, у 1950 році, вона працювала в «Юнацькій літературі Іванамі» (岩波少年文庫, *Іванамі Шьотен Бунко*), будучи головним редактором «Дитячих книг Іванамі» (岩波の子どもの本, *Іванамі но кодомо но хон*), водночас вивчаючи особливості редагування дитячої літератури. По закінченню роботи у компанії в 1954 році вона переїхала до США за стипендією Фонду Рокфеллера, щоб досліджувати дитячі книги та природу дитячих бібліотек. Повернувшись до Японії, вона відкрила у своєму будинку бібліотеку під назвою «Література Кацура» (かつら文庫, *Кацура бунко*), досвід управління якою пізніше буде описано в книзі «Дитяча бібліотека» (子どもの図書館, *Кодомо но тошьокан*), виданій Іванамі Шьотен в 1965 році. Поява бібліотеки Ішії, що відгукнулась відвідувачам, спонукала до поширення діяльності домашніх бібліотек по всій Японії. [42].

У 1951 році їй було вручено Премію заохочення мистецтва та Премію Японської академії мистецтва в 1993. В останні роки життя Момоко Ішії опублікувала автобіографічний роман «Примарні червоні плоди» (幻の朱い実, *Мабороші но акай мі*, 1994), а також упорядкувала семитомне видання «Колекція Ішії Момоко» (石井桃子集, *Ішії Момоко шю*, 1998-99) [43].

В інтерв'ю до 115-ї річниці з Дня народження письменниці, її колега, що працював над серією про «Кролика Пітера» у перекладі Ішії, редактор Фукуінкан

Шьотен, Сайто Ацуо (1940) згадував про творчість Момоко. За його словами, книги, над упорядкуванням яких він працював, не втрачають популярності й сьогодні саме тому, що пані Ішіі обирала шедеври, які залишаються цікавими незалежно від того, скільки разів ви їх перечитуєте, а також завдяки тому, що вона володіла красивою та виразною японською мовою. На його думку, ще однією причиною цього є те, що Ішіі, яка була знайома зі значною кількістю дитячої літератури у Британії та США, *«була людиною, що інстинктивно розуміла слова, які торкнулися б дітей та зворушити їхні душі»*, а її переклади *«показують найбільш гнучку красу японської мови»* [45].

Безсумнівно, діяльність Ішіі Момоко мала фундаментальний вплив на японську дитячу літературу та формування її стандартів. Бувши високоосвіченою людиною та експертом у своїй сфері, їй вдалося створити значну кількість літератури для молодшого покоління, втіливши свою мету із розширення кругозору та поповнення літературного надбання Японії своїми роботами та перекладами. Вона не лише присвятила своє життя дослідженню дитячої літератури, але і була своєрідним путівником у світ західної літератури: саме робота над англійськими дитячими оповіданнями та казками підштовхнули її на цей шлях, завдяки якому Японії відкрилася можливість подивитись на феномен дитинства очима європейського та американського суспільства.

Однією із найбільш відомих літературних постатей в Японії вважається Міядзава Кенджі (яп. 宮沢賢治, 1896–1933) — поет, дитячий казкар та агрохімік. Народився та виріс в Івате, сільській частині північної Японії, значною мірою відрізаною від сучасного світу. У дитинстві він захоплювався індустріалізацією, зокрема залізничними лініями та телеграфними стовпами, завдяки чому його оповідання часто містять фантастичні описи ландшафту поруч із технологіями. Він також цікавився народними казками Японії та релігією: як буддизмом, так і християнством [46]. Вважається, що мистецтво Міядзави ґрунтується на його відданості буддизму, з яким він познайомився ще в дитинстві. Зокрема, назва

його антології «Весна та Асура» (春と修羅, *Хару то шура*) є символічною: «весна» означає найкрасивішу пору року, натякає на останню і найвищу стадію, тоді як «асура» — на одну з нижчих фаз². У заголовному вірші збірки Кенджі описує себе як створіння, очі якого наповнені сльозами, що неспокійно блукає в ідилії сільської місцевості у променистий квітневий день. Ліричний герой вірша усвідомлює універсальність свідомості, але ще не досягнув її фінальної стадії. Притаманна Кенджі особлива та енергійна здатність до спілкування з природою надавала його роботам індивідуалізму та надзвичайної привабливості [9]. У передмові до своєї збірки дитячих оповідань «Ресторан багатьох замовлень» (注文の多い料理店, Чюмон но ооі рьорітен) Кенджі згадував: *«Всі ці історії я отримав від веселки та місячного світла, коли був у лісі, на полі чи йшов вздовж залізниці. Чесно кажучи, я не міг не відчувати цих речей, коли ввечері сам проходив повз зелений дубовий ліс, або коли стояв, тремтячи від гірського вітру, в листопаді»*.

Міядзава почав писати танка та поеми ще під час навчання у середній школі Моріюка, а дитячі оповідання почав писати близько 1918 року, коли навчався у коледжі. Після закінчення сільськогосподарського коледжу він переїхав до Токіо, щоб писати та працювати коректором. Однак, дізнавшись про хворобу сестри, він повернувся в Івате, щоб доглядати за нею, та залишився там до кінця свого життя. Міядзава присвятив себе освіті та захисту місцевої фермерської спільноти. Попри те, що він багато писав, за його життя було опубліковано лише дві його вищезгадані збірки у 1924 році [47]. Решта дитячих оповідань та віршів, які він залишив після себе, були відредаговані та опубліковані лише після його смерті. Опублікована ним збірка містила в назві «Казки з Іхатова» (イーハトヴ童話, *Іхатов дова*). В період публікації на рекламному флаєрі було написано пояснення: *«Іхатов — це назва місця»*, що

² У буддизмі Махаяни «асура» — це демоноподібна істота, що страждає від оманливих пристрастей, зарозумілості, та заздрості в одній з чотирьох сфер, що займають простір між небом і пеклом.

насправді є *«японською префектурою Івате, яка існує в уяві автора як омріяна країна»*. Попри те, що Івате в ті часи не було зразковим місцем, автор вбачав Іхатов як країну мрій, спроектовану із префектури Івате, Японія, в якій люди могли літати над хмарами та спілкуватись із тваринами [70]. *«Серед полів і гаїв я часто бачив, як жахливо подерті кімоно змінювалися на найкрасивішу оксамитову або вовняну тканину, прикрашену коштовностями»* — йдеться у передмові до збірки оповідань *«Ресторан багатьох замовлень»* [71]. Написані уявою Міядзави твори спонуають кожного читача замислитись над тим, якою людиною він хотів би бути у цьому житті.

Міядзава мав велике, щире серце, а його загострене почуття справедливості та співпереживання бідним говорить про те, якою доброзичливою людиною він був за свого життя. Сам автор відмовлявся класифікувати свої твори як поеми — для нього, це було щось більше. У своїй публікації *«Сучасні японські поети та природа літератури»* Уеда Макото наводить уривок із листа до друга Кенджі: *«Те, що я опублікував у «Весні та Асури», що написав відтоді й дотепер, — все це, безумовно, не є поезією. Це не більше, ніж грубі начерки образів, які я малював з різних приводів під час підготовки до певного проекту з психології, який я дуже хотів би завершити, хоча й не маю часу на повномасштабне дослідження»*. На думку автора, ключовим словосполученням для опису поезії Кенджі є *«образні замальовки»* — термін, який сам поет вважав відповідним його творам та вказав його у підзаголовку на обкладинці вищезгаданої збірки. Він був дуже задоволений публікацією та подарував примірники кільком своїм друзям і знайомим, однак, продовжував редагувати вірші після видання, так само як і до цього. Як зазначає Уеда, зокрема щонайменше у трьох примірниках *«Весни та Асури»*, що збереглися, внесені зміни були здійснені уже після публікації збірки. Він підсумовує: поезія Кенджі являє собою найвищу міру поетичності. Природничі науки, що надають об'єктивні докази, релігія, яка забезпечує людські випробування, та поезія, що забезпечує інтуїтивне осяяння, у поєднанні

сприяють прогресу на особистому, глобальному та космічному рівнях [24]. Метою життя і творчості Міядзави було наповнення життя та мистецтва духовним усвідомленням та прийняттям людиною своєї ролі у житті та Всесвіті. Його філософія, погляди на життя, думки та переконання глибоко закладені в його поезії та відображають щирі переживання та відданість своїй справі поета, який взяв за основу створення нової краси у мистецтві.

2.2 Дитячі літературні журнали та їх роль у формуванні сучасної дитячої літератури.

Перше десятиліття ХХ століття ознаменувало появу на теренах Японії ілюстрованих журналів із зображеннями більш художнього та освітнього характеру, наприклад «Ілюстровані казки для дітей» (お伽絵解こども, *Otogi etoki kodomo*, 1904) та «Дитячий ілюстрований журнал» (幼年画報, *Йонен гахо*, 1906). Якість примірників ставала кращою, поширення та вдосконалення друкарства спонукало до підвищення попиту на дитячу літературу, на меті якої стояли не лише розваги, але й виховання та просвіта дітей. Після реставрації Мейджі добробут молодшого покоління стало одним із пріоритетних завдань тогочасної Японії, оскільки від них залежало майбутнє усієї держави. У своїй історично-науковій статті «Японське дитинство, сучасне дитинство: Національна держава, школа і глобалізація ХІХ століття» дослідник Браян Платт зазначає: «Дитинство набуло особливого значення, як період життя, під час якого найефективніше проходить соціалізація, це період, який потрібно розуміти і яким потрібно керувати задля покращення всього суспільства» [22]. Акцент у догляді за дітьми молодшого віку змістився із матеріального забезпечення на всебічний підхід до розвитку дитини, включаючи гру, співи, розмови та ручні навички. Новою політикою популяризувалась ідея про важливість обговорення з дітьми різних цікавих історій та фактів для виховання моральних якостей, розвитку спостережливості та уваги, а також практикуванню правильної вимови. У своєму

дослідженні про ілюстровані журнали та їх вплив на навчальну програму в дитячих садках епохи Мейджі Муракава Кьоко зазначає, що у той час підкреслювалася важливість візуально привабливих зображень для розвитку мовлення, співу та інших навичок у дітей. Однак, наочні посібники, які дошкільнята могли б брати до рук та вільно розглядати, а вихователі могли б їм читати, ще не були передбачені в системі дошкільної освіти. Більшість історій являли собою або історії про зародження світу, казки про птахів і тварин тощо, або переклади. Попри це тогочасна система мала на меті показати національний характер і виховати дух хоробрості через японську історію. Таким чином зміст дитячої освіти почав містити лише зарубіжну дитячу літературу, а й історичні матеріали, які є унікальними для Японії. На цьому тлі розвиток засобів масової інформації та прогрес поліграфічних технологій у 1890-х роках призвели до створення кольорового ілюстрованого журналу «Діти» (こども, *Кодомо*), головними редакторами якого стали репортери газети «Ранкового Сонця» Кубота Кодзумі та Цуджімура Акіміне. Сторінки газет, журналів і публікацій в Японії того часу охоплювали не лише японські та західні техніки живопису, але й низку візуальних матеріалів, таких як фотографії та штампи, що, на думку Муракави, рекламували дитячий садок як веселе і пізнавальне місце, а в самому журналі «Діти» неодноразово рекламувався через привабливі зображення дитячий одяг, іграшки, побутові речі тощо [30]. Таким чином можна зробити висновок, що деякі із перших літературних журналів мали не лише розважально-навчальну мету, але й публіцистичну, заохочували громадян до ознайомлення із феноменом дитинства та виховували важливі соціальні якості у дошкільнят через ілюстративні журнали.

Крім вищезгаданих, на той час також існували такі журнали для дітей, як «Новітній журнал» (穎才新誌, *Ейсей шінші*) вперше опублікований у 1877 році та існування якого протривало до 1898 року та «Юнацький сад» (少年園, *Шьонен-ен*), що вважається першим повноцінним дитячим журналом, вперше

опублікований у 1888 році, який перебував під сильним впливом британських дитячих журналів. З Ямагатою Тейзабуро, як провідним автором, що відповідав за випуск підручників для Міністерства освіти, головною метою журналу були освіта та виховання дітей. Спочатку він виходив щомісячно, але з першого ювілейного випуску став двомісячним [35]. Разом із попередніми публікаціями «Юнацького саду» (1888–95), та «Японською молоддю» (日本の少年, *Ніхон но шьонен*, 1889–94), опублікованих видавництвом Хакубункан, а також пізнішою публікацією «Юнацької літератури» (少年文武, *Шьонен бунбу*, 1890–92), редагованим та виданим Накагавою Кашіро, це був один із провідних дитячих журналів 1880-х років. Він приваблював читацьку аудиторію учнів початкових шкіл своїми простими статтями та ілюстраціями на такі теми, як етика, історія, література та розваги. Загалом, до 1890-х років дитячі журнали не мали чіткої гендерної чи вікової приналежності. У своєму дослідженні японських журналів 1888–1949 років Нона Картер наводить наступні припущення: термін *шьодзььо* (少女, «молода дівчина») з'явився як категорія, відмінна від *шьонен* (少年 «молодь»), частково у відповідь на новий інтерес до освіти дівчат під керівництвом міністра освіти Морі Арінорі, який вірив у необхідність навчання жінок як «хороших дружин і мудрих матерів» [38]. Також вона класифікує найбільш популярні літературні журнали та їх течії: у дитячому видавництві з'являються дві тенденції: літературний рух, орієнтований на дітей, уособлений виданнями журналу «Червоний птах» та більш споживацький і популярний «Юнацький клуб» [38], детальний опис яких ми розглядаємо нижче.

Завдяки демократичному устрою епохи Тайшьо (1912–26 рр.), в Японії сформувався літературний напрям *доушін* (童心), що перекладається, як «чисте, наївне дитяче серце». Основним представником цієї течії вважається високохудожній дитячий журнал «Червоний птах». У цей період пролетарський літературний рух виступав як голос інакомислення проти урядової політики. Згодом, напередодні Другої світової війни, навіть дитячі книжки

використовувалися як інструменти для сприяння воєнним настроям [12]. Також в епоху Тайшю японські художники почали відходити від традиційного стилю, беручи до уваги західні журнали та почали активну роботу над новими літературними збірками, що згодом публікувались у найбільш популярних дитячих літературних журналах «Червоний птах», «Дитяча країна», «Дитячий компаньйон», «Ранкове Сонце для дітей», «Казки» та багатьох інших. В межах наряду *доушін* визначають два літературних роди: епічні твори *дова* (童話) та ліричні *дойо* (童謡), що є представниками нової, сучасної дитячої літератури, написаної з початку ХХ століття. На протипагу цьому, *отоїбанаші* (お伽話) являють собою усі старіші казки, легенди та оповідання для дітей, успадковані з давнини. Вони більш наближені до терміну *мукаші-банаші* (昔話), до яких входять стародавні народні оповіді. Говорячи про поняття *дова* та *дойо*, ними зазвичай розрізняють жанри прозової чи віршованої літератури, перекладаючи *дойо* як «казку», що насправді ближче до «оповідання», а *дова* як «пісню» або «вірш», без подальшого уточнення чи поділу на жанри. Таким чином, при адаптації сучасної японської дитячої літератури на українську мову важливо зазначити точний жанр твору, визначити який можна за ключовими характеристиками та особливостями стилю їх автора.

Головним осередком дитячої літератури був «Червоний птах» (赤い鳥, *Акай торі*), заснований та редагований Судзукі Мієкічі у 1918 році, який виходив з липня того ж року по жовтень 1936-го, за винятком перерви в 1929–1930 роках. Його загальний обсяг склав 196 томів. Він створив дитячу літературу, багату художнім колоритом та мав суттєвий вплив на початкову та середню освіту. Журнал розпочався як рух дитячої літератури за участю таких провідних літературних діячів того часу, як Ізумі Кьока, Кітахара Хакушю, Морі Огай, Акутагава Рюноске, Ніімі Нанкічі та Шімазакі Тосон, що прагнули створювати багаті на художні засоби оригінальні казки та пісні. Бувши написаним

провідними митцями та представниками творчості для маленьких дітей, він також став місцем для презентації визначних робіт, таких як «Павукова нитка» (蜘蛛の糸, *Кумо но ітто*, 1918) та «Тошішун» (杜子春, 1920) Акутагави Рюноске, «Виноградне гроно» (一房の葡萄, *Хітофуса но будоо*, 1920) Арішіми Такео, а також був наповнений дитячими піснями Кітахари, який, перш за все, відповідав за римовані та ритмічні тексти у стилі дитячих пісень. Їх ще називають авторськими дитячими піснями або художніми дитячими піснями, щоб відрізнити їх від традиційних дитячих пісень. Його сторінки та обкладинки містили ілюстрації Шімідзу Йошіо, чий модерний стиль чудово доповнював дитячі пісні Кітахари Хакушю та Сайджо Ясо. «Червоний птах» допоміг розвинутися багатьом авторам, зокрема таким, як Цубота Джьоджі та Ніімі Нанкічі, що згодом представляли свою літературу на світовому рівні [7, 38].

Засновник журналу, Судзукі Мієкічі (яп. 鈴木三重吉, 1882–1936) опублікував свій перший роман «Качкодзьоб» (千鳥, *Chidori*, 1906) за рекомендацією Нацуме Сосекі, що читав йому лекції в Токійському імператорському університеті, коли той навчався на факультеті англійської літератури. З дебютом в напрямі романтизму, він набув популярність, опублікувавши серію віршованих оповідань. Працюючи вчителем середньої школи, він писав романтичні твори, зокрема «Пташине гніздо» (小鳥の巣, *Которі но су*, 1910), після чого вирішив повністю присвятити своє життя письменницькій діяльності та організував у 1918 журнал для дітей [49]. Саме завдяки його заохочувальній культурній діяльності у дитячої літератури з'явилося майбутнє у вигляді плеяди письменників, поетів, казкарів та ілюстраторів, що працювали над створенням сучасних, якісних творів для молодшого покоління.

Коли почав виходити дитячий журнал Червоний птах, Мієкічі попросив поета, прозаїка та автора традиційних віршів танка, Кітахару Хакушю (яп. 北原白秋, 1885–1942), писати та відбирати тексти для *дойо* (童謡, дитячих пісень), що

надходили до журналу. Кітахара (справжнє ім'я Рюічі) вважається одним із найпопулярніших та найважливіших поетів сучасної японської літератури, що опублікував за своє життя понад 200 книг. Завдяки його естетичному та символічному стилю Кітахарі вдалося здійснити великий вплив на сучасну японську поезію. Після закінчення Університету Васеда він став одним із редакторів журналу Теккана Йосано «Ранкова зоря» (明星, *Мьоджю*). У 1909 році він дебютував зі збіркою віршів «Єретики» (邪宗門, *Джаішюмон*), в якій було зображено християнських місіонерів у Японії XVI століття. Вона отримала багато позитивних відгуків за свою екзотичність та чуттєву красу. За нею вийшла наступна збірка під назвою «Спогади» (思ひ出, *Омойде*) у 1911 році, що також була високо оцінена читачами [51]. Крім них, Кітахара також працював над модернізацією традиційних японських сміхотливих пісень (わらべ歌, *варабеута*) та опублікував багато власних дойо, таких як «Очі бабки» (とんぼの眼玉, *Томбо но маедама*, 1919). Він також здійснив та опублікував переклад «Матінки Гуски» (まぎあ・ぐうす, *Маза гусу*, 1921) та збірку есеїв про дойо під назвою «Відчуття зеленого» (緑の触覚, *Мідорі но шьоккаку*, 1929) [50]. Багато з його віршів залишаються популярними й досі, зокрема люди по сьогодні співають «Цей шлях» (この道, *Коно мічі*), «Цвіт цитруса» (からたちの花がさいたよ, *Каратачі но хана га саіта*) та «Заклопотаний перукар» (あわて床屋, *Авате токоя*) [52,53,54]. Кітахара був доволі активним соціально-культурним діячем та зразковим поетом свого часу. Крім роботи у «Червоному птасі» він також редагував інші журнали та створював власні спілки, наприклад осередок літератури естетичного напрямку «Товариство Пана» (パンの会, *Пан но кай*, 1098) на противагу тогочасним натуралістам. Його творчість надихала, відкриваючи світ літератури іншим письменникам, зокрема його другу та учню, поету Хагіварі Сакутаро [55].

Крім публікацій у журналі, Мієкічі та Кітахара навчали орфографії, вільному віршу та малюванню, створюючи дітям шлях до творчої діяльності.

Подібно до згуртованої роботи декількох майстрів над різнобарвними акахон у період Едо, так само співпрацюють між собою художники-ілюстратори, письменники, поети та видавництва для створення нового, уже більш сучасного продукту для дитячої аудиторії. Комерційні тенденції журналу поступово посилювалися, почали вводитися обмеження на редагування. Як уже зазначалось вище, у період Тайшю існувало дві тенденції: висококласні, художньо орієнтовані журнали про казки й дитячі пісні, та популярні дитячі журнали, що переважно публікувались видавництвом Коданша (講談社), що на сьогодні орієнтується на комікси та мангу, посідаючи перше місце по масштабах публікацій в Японії. «Червоний птах» уособлював ідеали Судзукі Мієкічі та його послідовників, що реалізувалися на тлі нового освітнього руху, метою якого було позбавлення тиску національної освіти, що існував з епохи Мейджі та вивільнення дитячої індивідуальності й творчості [10].

Одним із найвизначніших письменників журналу, чиє життя протривало недовго через хворобу, був Ніімі Нанкічі (яп. 新美南吉, 1913–1943), справжнє ім'я якого — Ніімі Шохачі. Він почав писати дитячі вірші та оповідання до «Червоного птаха» під псевдонімом Нанкічі, працюючи вчителем в початковій школі. Багато його дитячих віршів, таких як «Вікно» (窓, *Mado*), та дитячих оповідань, зокрема «Шьобо та Куро» (正坊とクロ) та «Лис на ім'я Гон» (狐ゴン, *Kitsune Gon*, 1932), були опубліковані в журналі. Також він приєднався до гуртка журналу «Чічінокі» (チチノキ, *Chichinoki*) — групи дитячих поетів-піснярів під керівництвом Кітахари Хакушю, які відбирали дитячі пісні, що надходили до «Червоного Птаха». Через співпрацю з журналом він познайомився з такими поетами, як Тацумі Сейко та Йода Джюнічі. Пізніше він переїхав до Токіо, де опублікував свою першу збірку дитячих оповідань «Дідусева лампа» (おじいさんのランプ, *Odjii-san no rampu*, 1942), однак помер від туберкульозу гортані наступного року у віці майже 30 років. Численні дитячі оповідання, романи,

вірші, дитячі пісні та п'єси, що він залишив у спадок, були опубліковані одна за одною вже після його смерті, зокрема «Камелія, до якої прив'язаний бик» (牛をつないだ椿の木, *Уші о цунайда цубакі но кі*) та «Злодії та селище Хананокі» (花のき村と盗人たち, *Хананокімура то нусубітотачі*). Твори Нанкічі, багаті на сюжет, сповнені гумору та риторики, передають вічні теми поєднання сердець посеред смутку та краси життя на тлі краєвидів його рідного міста Ханда. Його дитячі оповідання мали велику популярність після завершення війни, а твір «Лис на ім'я Гон» вже включений до списку програми сучасних підручників японської літератури для учнів молодшої школи [57]. Читаючи її складається враження, ніби слухаємо історію напряду із вуст письменника. З першого рядка ми отримуємо уявлення про що йдеться, «голос» оповідача лунає з тексту, а створений автором світ вимальовується цим самим «голосом» — ось у чому полягає чарівність казок Нанкічі.

Ще одним провідним журналом дитячої літератури епохи Тайшю вважається «Дитяча країна» (子供の国, *Кодомо-но-куні*), вперше опублікований в січні 1922 року. Його видання здійснювалося під редакцією Вади Коку, а пізніше Намачі Сабуро та тривало до березня 1944 року. На сторінках «Дитячої Країни» були представлені оповідання Хамади Хіроске, а також вірші та авторські пісні Мадо Мічіо та вищезгаданих Сайджо Ясо і Кітахари Хакушю. Журнал публікувався під час розквіту руху за дитячі пісні та казки, із головним редактором ілюстрацій Окамото Кіічі (1882–1961), він містив роботи провідних дитячих художників того часу, зокрема Хацуями Шігеру, Кавакамі Шіро, Хонди Шотаро, Шімізу Йошіо та Такея Такео, що значно підвищувало художній рівень ілюстрацій в журналах. Разом з ними помітно зростали такі художники, як Тай Ясу, Мацуяма Фуміо та Ясуї Коята. До того ж Такей Такео започаткував детально стилізований стиль живопису, який він та інші художники під його впливом почали називати «дитячим живописом», а у 1952 році під його керівництвом було засновано Японську асоціацію дитячого живопису. Завдяки жанровій

різноманітності публікацій журналу, у яку входили як оповідання, так і дитячі пісні, «Дитяча країна» відігравала центральну роль в орієнтованій на дітей культурі довоєнної та повоєнної Японії [27].

Ще одним вартим уваги журналом середини ХХ століття є «Дитячий компаньйон» (こどものとも, *Кодомо но томо*) заснований в 1914 році. Відібрані до нього твори мали більш освітній характер. Його особливістю є вікова різноманітність, що включала серії для дітей молодшого віку та старших читачів. Публікувався виданням Фукуінкан Шьотен (福音館書店), популярні твори якого видавалися книгами. Компанія випустила багато ілюстрованих бестселерів, серед яких серія «Гурі та Гура» (ぐりとぐら, *Гурі то гура*, 1963) сестер Накагави Ріеко та Ямавакі Юріко та серія «Дарума-чан» (だるまちゃん, 1967) Како Сатоші, що залишаються популярними й на сьогодні. Зокрема, у 2017 році «Дарума-чан» відсвяткувала свою 50-ту річницю з дати першого випуску, у той час як серії «Гурі та Гура» виповнилось 60 років у 2023 [48]. Над ілюстраціями у журналі працювали Шімізу Йошіо, Шонда Хотаро, а також подружжя художників Фуказави Шьозо та Фуказави Коко, чиї роботи також прикрашали сторінки «Червоного птаха» та «Дитячої країни». Крім цього, Шьозо створив ілюстрації для «Старости-детективу» (緞長の探偵, *Кюючо но тантей*, 1937) Кавабати Ясунарі та «Лиса на ім'я Гон» Нііммі Нанкічі, а також ілюстрував вищезгадані журнали «Червоний птах» та «Дитяча країна». Тим часом його дружина Коко працювала над дизайном «Магії» (魔法, *Махо*, 1935) Цуботи Джьоджі та антологією дитячих пісень дойо «Сніг та вісюк» (雪と驢馬, *Юкі то роба*, 1931) Тацумі Сейки [35].

Цікавим спостереженням є асоціація з червоним кольором при позначенні дитячої літератури. У той час, як більшість журналів мала прив'язку до визначення цільової аудиторії у своїй назві (こども, 少年, 幼年 тощо), назва «Червоного птаха» сильно вирізнялася. Загалом, червоний колір має символічне

значення у японській культурі: крім прив'язаності до релігії, зокрема буддизму, він також знаменує Сонце, мир, життєві сили та процвітання родини. Як вже зазначалось, популяризовані в період Едо акашон були книжками із червоною обкладинкою та створювались переважно для дітей. Достеменно невідомо, за яким принципом визначались кольори обкладинок кусадзоші та їх зв'язок із цільовою аудиторією. Однак, цілком ймовірно, що ця традиція збереглась до ХХ століття, поруч із колективною роботою над процесом виготовлення книжок та їх ілюстративним наповненням. Згадки червоного кольору є у численних назвах творів, що представлених переважно в оповіданнях Огави Мімея, таких як «Червоні свічки та русалка» (赤い蠟燭と人魚, *Акай росоку то нінгьо*), «Червоні рукавички» (赤い手袋, *Акай тебукуро*), «Чорна людина та червоні сани» (黒い人と赤いそり, *Курой хіто то акай сорі*), «Червона риба та дитя» (赤い魚と子供, *Акай сакана то кодомо*), «Маленька червона квітка» (小さな赤い花, *Чіісана акай хана*), «Червоний скляний палац» (赤いガラスの宮殿, *Акай гарасу но кююден*), а також інших авторів, зокрема «Червоний жук-носоріг» (赤いカブトムシ, *Акай кабутто муші*) Едогави Рампо, «Червона свічка» (赤い蠟燭, *Акай росоку*) та «Червона бабка» (赤とんぼ, *Акай томбо*) Ніімі Нанкічі. Крім цього, насиченими червоним кольором були малюнки на сторінках видань та тодішніх журналів для дітей, стиль яких базувався на роботах західноєвропейських художників, та попри це зберігав свою унікальність. Таким чином, можна зробити висновок, що червоний колір у дитячій літературі є історичним феноменом, який зберігався протягом тривалого часу в період Тайшю, поки остаточно не зник у наступні епохи із появою новітньої літератури.

Загалом, діяльність літературних журналів стала ключовою у розвитку та популяризації дитячих творів в Японії. На відміну від західноєвропейських культур, для яких більш характерні самостійні автори або збірки казок та

оповідань, японська дитяча література була представлена низкою письменників, поетів та ілюстраторів, співпраця яких сформувала окремий напрям в літературі, що орієнтувався на «чисті та наївні дитячі серця». З розвитком друкарства література ставала доступнішою для читачів будь-якого віку, даючи дітям можливість самостійно досліджувати світ та мораль крізь призму творчості авторів дитячої літератури.

2.3 Дитяча література в період після Другої світової війни

Друга світова мала надзвичайно травматичний вплив, у тому числі на населення Японії. Попри строгу цензуру та обмеження книговидавання автори продовжували збирати матеріал та публікувати зацензурені твори. Деякі з оригіналів сильно відрізнялись від прийнятих на видання примірників через урядові обмеження. Прикладом може слугувати текст оповідання «Лис на ім'я Гон» Ніімі Нанкічі, опублікованого в «Червоному Птасі». Згадка в тексті про воєнні дії призвела до того, що Канцелярія Верховного Головнокомандувача Союзних Держав (GHQ/SCAP) вимагала внести зміни до тексту, щоб він відповідав післявоєнній цензурі. Не виключено, що очільник журналу Судзукі Мієкічі, вносив зміни до тексту для їх реалізації. Над популяризацією творчості згодом працював Сейка Тацумі, якому довірили рукописи Ніікічі. Натхненні воєнним часом мотиви було повністю викреслено, та лише після публікації «Повного зібрання творів Нанкічі Ніімі» (校定新美南吉全集, *Komei Niimi Nankichi zenshu*), у 12 томах та двох додаткових серіях у 1980–1983 роках оповідання стало загальнодоступним у своєму оригінальному вигляді [35].

У повоєнні 1950-ті роки жорсткої критики також зазнала творчість Огави Мімея. Важко було продовжувати написання творів для дітей у новій реальності після тривалої війни. У казках Мімея описувалась загибель людей, рослин, міст — це все було визнано занадто негативним для дитячої літератури, а тексти вважалися заважкими для розуміння. Однак у 1980-х роках у дитячій літературі

все ж почали згадувати про ті теми, яких колись уникали, як про важливі для людини. Навіть зараз, через 60 років після його смерті, його твори все продовжують спонукати читачів до глибоких роздумів.

У вищезгаданому дослідженні японських журналів Нона Картер пов'язує інтелектуальний зсув до політичного милітаризму, який стався після придушення Комуністичної партії в 1933 році. Література «дитячого розуму» ліберальної епохи занепала з припиненням публікацій «Червоного птаха» в 1936 році, частково через посилення урядової цензури, а також через внутрішню самоцензуру з боку письменників та видавців. Натомість заохочувалися воєнні історії для молодшого покоління в тилу, таким чином на зміну фентезійним жанрам прийшов реалізм. Цікаво, що оповідання та ілюстрації журналів наголошували на бойових та мужніх якостях хлопців, водночас зображуючи дівчат як їхніх фізично-міцних помічниць [12]. Однак, у 1952 році набув чинності Сан-Франциський мирний договір, що ознаменував кінець окупації союзними військами, розпочатої у 1945 році. Японія була на шляху до відновлення після воєнних руйнувань за новою демократичною конституцією. Соціально-політичні зміни породжували надію та творчу енергію в суспільстві, що породило наступне покоління письменників та поетів уже нової літератури, у тому числі для дітей.

Відомий японський поет нової дитячої літератури та перекладач, Танікава Шюнтаро (яп. 谷川俊太郎, 1931–2024), чия активна діяльність припадає на другу половину ХХ століття, розпочав свою кар'єру як свіжий голос, відмінний від поетів, що публікувались після Другої світової війни, дух якого резонував з новим часом. У присвяченій його біографії статті на сайті Поетичного Фонду (Poetry Foundation) наводиться цитата Танікави з інтерв'ю, у якій він описав похмурий інтелектуальний та творчий стан повоєнної Японії: *«Для нас це був період своєрідного вакууму, і ніхто не знав, у що вірити, — каже він, — Багато хто з мого покоління долучився до різних політичних рухів, але я не ходив до коледжу і тому залишився досить ізольованим від політичної діяльності моїх*

*однолітків» [61]. Протягом десятиліть, що минули відтоді, Танікава утримує позицію найвидатнішого поета Японії, як з погляду його загальноновизнаної майстерності, так і з погляду його безпрецедентної популярності, що завоювала величезну кількість прихильників серед широкої публіки. Багаторічний претендент на Нобелівську премію з літератури, він був шанованою фігурою в Японії не лише в літературних колах, а й серед пересічних читачів. Танікава подорослішав у роки після війни: він був учнем середньої школи, коли вона закінчилась. Бувши доволі молодим, він зміг уникнути болю та відчаю, що пережили ті поети, які зіткнулися зі смертю, втратами та спустошенням під час війни. І все ж його думки ніколи не були надто далекими від смерті, яка безбарвно впліталася в його світогляд, надаючи його творчості філософської глибини. За словами перекладачки Ленто Такако (1941–2024), що присвятила своє життя популяризації японської літератури у світі завдяки її адаптаціям на англійську, Танікава став одним з найвидатніших японських поетів, опублікувавши понад 60 томів поезії, «що охоплюють ліричні, аналітичні вірші в прозі, оповідні, епічні, сатиричні та експериментальні вірші». На її думку, *«практично в кожній поетичній книзі він свідомо і майстерно використовує різноманітні способи та стилі, перебуваючи протягом усієї своєї кар'єри на вершині сучасної японської поезії. Його слова — зрозумілі, його рядки — легкі для сприйняття, а поезія — надзвичайно витончена» [63].* Вдаючись до складних тем та глибоких роздумів, він записує їх простою мовою, зберігаючи сутність, що і робить його творчість особливою та неповторною.*

Танікава присвятив багато часу світові дитячих книжок, включно з ілюстрованими книжками, дитячими оповіданнями і перекладами, та продовжував працювати над розкриттям, поглибленням та збагаченням дитячої поезії. Він почав писати під час навчання у Токійській міській середній школі Тойотама. Перша поетична збірка Танікави мала назву «Неро, та ще п'ятеро» (ネロ他五篇, Неро хока гохон, 1949). Представлені у ній вірші були оцінені його

батьком, філософом Танікавою Тецузо, і той, залучивши свої університетські зв'язки, надіслав їх поету Тацуджі Мійоші, що визнав збірку перспективною. Саме завдяки його рекомендації юний Танікава дебютував у 1949 році із публікацією в журналі «Літературний світ» (文学界, *Бунгакукай*). У деяких роботах першої збірки досить виразно описується самотність і смуток від народження маленького життя у цьому всесвіті. Наприклад, в одному з його дебютних віршів, «Неро» (ネロ), описується прощання з дитинством, в якому він кличе мертвого цуценя на ім'я Неро [59]. *«Я думаю, що в цьому і є основа його популярності»*, поділилась пані Ленто, що серед інших творів також працювала над перекладом книги «Мистецтво бути самотнім: Поезії 1952-2009». Вона вважає, що *«будь-хто, від маленької дитини, яка не має життєвого досвіду, до зрілого літературного критика, може побачити щось суттєве в його творчості»* [63].

Активну письменницьку діяльність він почав у 21 рік із поетичної збірки «Два мільярди світлових років самотності» (二十億光年の孤独, *Ніджюоку конен но кодоку*, 1952), проголосивши початок нового виду творчості, відмінного від традиційних японських віршів, що відгукнулось дитячій аудиторії та досі залишається однією із найпопулярніших поетичних книг в Японії. Танікава продовжував публікувати збірки віршів, одночасно видаючи дитячі книжки, зокрема оповідання «Незворушний Кен» (けんはへっちやら, *Кен ва хеччара*, 1965), ілюстровану книжку «Склянка» (こっぶ, *Коппу*, 1972) та поетичну збірку «Ігри в слова» (ことばあそびうた, *Котоба асобі ута*, 1973). З 1970-х років Танікава досліджував потенціал слів, приймаючи нові творчі виклики, з якими не стикалися попередні поети. Його поетична проза значно розширила потенціал дитячої літератури. З кінця XIX століття західні концепції наповнювали японську мову новими поняттями та часто відображались у форматі канджі, що ускладнювало їх сприйняття. Своїми віршами, такими як «Ігри в слова» (ことば

あそびうた, *Котоба асобі ута*, 1973), «Сміхотливі пісні» (わらべうた, *Варабе ута*, 1981) та «Нагостри вуха» (みみをすます, *Мімі о сумасу*, 1982), виданим у форматі ілюстрованої книги в 1973 році, він прагнув зробити поезію більш доступною. Їх текст був написаний хіраганою з метою полегшення читання тексту дітьми та їх самостійного аналізу, що привернуло увагу нових читачів [59]. В інтерв'ю 1988 року з австралійським літературним журналом «Southerly» Танікава поділився своїм баченням власної творчості: «Я почав писати вірші не тому, що мені подобалася поезія чи багато її читав, чи тому, що я хотів стати поетом. Мої стосунки з нею найкраще описати як шлюб за домовленістю, ніж любовний шлюб. Не знаючи точно, що таке поезія, я просто писав про свої почуття так само як молоді люди пишуть у щоденнику». Разом з тим він пояснює особливість своїх творів: «Моя поезія є вираженням моменту, а не історії. Я часто це повторюю: Якщо роман фіксує події в певному часовому проміжку, то поезія, на мою думку, пронизує життя, щоб розкрити широкий спектр досвіду» [58].

Танікава активно просував та підтримував творчість його сучасників, часто перекладаючи їх роботи з метою популяризації японської поезії за межами країни. Він також здійснив переклад багатьох творів на японську, в тому числі всі п'ять томів «Матінки-гуски» (マザー・グースのうた, *Маза гусу но ута*, 1975–76), що отримав нагороду в 1975 році, а також переклав серію коміксів Чарльза М. Шульца «Пуцьвірінки» (Peanuts), філософія яких відгукувалась менталітету японців [58]. Загалом, його прихильність до мистецтва проявлялась у різних сферах: окрім перекладів та багатьох томів поезії, які він створив за останні шість десятиліть, його перу також належать відзначені нагородами п'єси та численні пісні. У 1962 році він отримав нагороду за текст на Japan Record Awards за «Пісню про дні тижня» (月火水木金土日のうた, *тецу-ка-суй-моку-кін-до-нічі но ута*), сміхотливу пісню, у якій він грає з назвами днів тижня [62]. До того ж його авторству належить тема до «Мандрівного замку» Хаяо Міядзакі та слова для тексту пісні популярного аніме «Астро Бой» (鉄腕アトム, *Тецуван Атому*) на

основі манги Осаму Тедзуки. Сам автор перекладений більш ніж двадцятьма мовами, переважно західноєвропейськими та далекого сходу, зокрема китайською, корейською та монгольською [60].

Ще одним представником повоєнної літератури, що мав пацифістський погляд на світ, який відображається у його насичених серйозними темами творах є Насу Масамото (яп. 那須正幹, 1942–2021). Народившись в Хірошімі, Насу зазнав впливу від атаки атомною бомбою, що впала лише за три кілометри від місця, де проживала його родина. Попри те, що він почав займатися активною писемницькою діяльністю у свої пізні двадцяті роки, його творчість відображає глибокі переживання автора з приводу трагедії. *«Обов'язок кожного, хто живе сьогодні, — забезпечити, щоб те, що сталося в Хірошімі того фатального дня, не було забуте і ніколи не повторилося»* — стверджував він [64]. Під час дискусії в рамках симпозіуму з нагоди п'ятої річниці заснування Хірошімського медіацентру миру при «Китайській газеті» (中国新聞社, Чугоку Шімбунія) навесні 2013 року Насу зауважив наступне: *«Чому відбуваються війни? Як їм можна запобігти? Логічні аргументи важливі, але емоції відіграють головну роль у мотивації людей. Діти розвивають моральний кодекс, слухаючи народні казки, коли ростуть. Оскільки ядерне питання настільки важливе для людей, необхідно доносити його таким чином, щоб воно зачіпало глибину людських емоцій, виходило за межі поколінь і національних кордонів, і щоб його можна було передати зі співчуттям. Я очікую від Хірошіми широкого спектра ініціатив і сподіваюся, що вони розширюватимуться»* [65].

Літературний світ відкрила йому старша сестра, дитяча письменниця Маюмі Такеда, коли запросила Насу приєднатися до Хірошімського товариства дитячої літератури. Він почав писати для дітей, продовжуючи спілкуватися з тими, що відвідували школу каліграфії його батька. Дебютною роботою Насу став «Скарб безголового Джізо» (首なし地ぞうの宝, Кубінаші джізо но такара,

1972), роман про пошуки скарбів. Згодом він опублікував низку творів, що виокремлювались проблематичним характером, серед яких «Далека подорож на горищі» (屋根裏の遠い旅, *Янеура но тоой табі*, 1975) — дитячий роман про війну, у якому використано прийоми наукової фантастики, щоб дати сучасним дітям змогу відчувати умови воєнного часу [16]. Війна також була основною темою в ілюстрованій книжці «Атомна бомба в Хірошімі в малюнках» (絵で読む広島の原爆, *E de йому Хірошіма но тенбаку*, 1995) та в нон-фікшн книжці «Історія Садако Сасакі та її однолітків у боротьбі проти хвороби А-бомби» (折り鶴の子どもたち—原爆症とたたかった佐々木禎子と級友たち, *Орізуру но кодомотачі: Генбакушьо то татакатта Сасакі Садако то кюютачі*, 1984). Ідея виникла, коли Насу працював разом з ілюстратором Шігео Нішімурою над іншим проектом: він запропонував художнику свою ідею і той погодився допомогти у її втіленні [65]. Сюжет описує історію дівчинки на ім'я Садако, яка народилася того ж року, що й Насу, але захворіла на лейкемію та померла в результаті вибуху. В ній також наявний опис Хірошіми до і після бомбардування з висоти пташиного польоту, структуру бомби, її історію від розробки до вибуху над містом, а також вплив радіації. Ця робота уособлює прагнення Насу ознайомити юних читачів із жахливими наслідками використання ядерної зброї та його віру в їх здатність впоратися з надзвичайно складною темою. Разом із цим, його ілюстрована книга «Глиняний Бог» (ねんどの神さま, *Нендоно камісама*, 1992) розповідає про те, як колективна пам'ять японців про воєнний досвід поступово згасає та спонукає дітей замислитися над труднощами життя в «умовах миру». Сюжет починається із зображення пацифістських ідеалів маленького хлопчика та дорослих, що його оточують та вважають його почуття похвальними. Наприкінці історії хлопчик стає чоловіком, який заробляє на життя продажем зброї, спонукаючи читача замислитися та переглянути власні переконання. У 1980 році він опублікував твір «Ми йдемо до моря» (ぼくらは海へ, *Бокура ва умі е*), який відрізнявся від

ідеалістичного кліше дитячої літератури. Тим часом між 1978 та 2004 роками він написав 50-томну серію «Кумедної трійці» (*ズッコケ三人組*, *Зуккое Саннін Гумі*), що розійшлась Японією в обсягах понад 20 мільйонів примірників. Твір виявився настільки успішним, що дав йому змогу повноцінно займатись письменницькою діяльністю [16]. В оповіданнях йдеться про пригоди трьох шестикласників: Хачібея, Хакасе та Мо-чан. Написана в розважальній формі, ця серія ознайомила юних читачів з різноманітними проблемами з минулого, теперішнього та майбутнього, і саме тому здобула таку велику кількість прихильників. Можна сказати, у певний час вона стала «провідником культури» для японських дітей. В той час, як більшість романів залишаються легковажними пригодницькими історіями, деякі з них присвячені шкільному та сімейному життю. Почуття гумору Насу дозволяє йому висвітлювати такі болючі теми, як алкоголізм та розлучення, у спосіб, що дає змогу юним читачам замислитися над соціальними проблемами самостійно, у чому і полягає універсальність та важливість його творів.

Висновки до другого розділу

Сучасна дитяча література в Японії бере свій початок із публікації казкового оповідання «Коганемару» Іваею Садзанамі у 1891 році, та вже за двадцять років доповнюється більш новітніми зразками прозових та ліричних творів, що були опубліковані в період після початку процесу вестернізації та мають більш актуальний на сьогодні формат дитячої літератури. Першою публікацією зразкової дитячої казки є «Червоний корабель» Огави Мімея у 1912 році, після виходу якої починається активний етап розвитку та популяризації різних форматів та жанрів літератури для дітей, осередком яких ставали літературні журнали. Найбільш визначними є «Червоний птах», «Дитяча країна» та «Дитячий компаньйон», на сторінках яких публікувались відомі тогочасні автори, такі як Ізумі Кьока, Акутагава Рюноске, Кітахара Хакушю, Морі Огай,

Ніімі Нанкічі, Мадо Мічіо та Шімадзакі Тосон. Крім літературних журналів, значний внесок у дитячу літературу був також здійснений самостійними авторами, зокрема перекладачкою та письменницею Ішіі Момоко та літературним класиком Міядзавою Кенджі. Ішіі займалась популяризацією як японської, так і іноземної дитячої літератури, встановила стандарт, за яким твори для дітей мали бути цікавими та легкими для сприйняття та розвинула культуру домашніх бібліотек в Японії. Говорячи про Міядзаву, його професія не була пов'язана із письменницькою діяльністю, однак емпатія, моральні принципи та погляди на життя автора вміло віддзеркалюються у його творчості, що вже стала зразковою для японських читачів.

Суттєвих змін японська література зазнала у повоєнні роки, значна кількість авторів зіткнулись із проблемою відображення нової реальності у своїх творах, особливо написаних для дітей. Таким чином, перший час повоєнна дитяча література критикувалась за надмірну жорстокість, що насправді мала на меті не залякати, а навпаки, підготувати молодше покоління до можливих наслідків війни. Особливо відповідально до поширення інформації про трагедію, зокрема, атаки США на мирне населення Японії, поставився Насу Масамото, що пережив бомбардування та згадував про свій досвід в оповіданнях. Його творчість уособлює головну мету письменника — ознайомити якомога більше людей з тим, що трапилось, та не допустити повторення трагічних подій. На противагу сучасникам, поет та перекладач Танікава Шюнтаро став новим, відмінним голосом дитячої літератури, чия творчість надихала інших, була легкою для розуміння та відображала внутрішній стан автора, що із читачами. Повоєнна література була представлена у багатьох форматах, що спершу зіштовхнулась з осудом, проте, з часом все ж відгукнулась аудиторії та продовжує бути популярною і сьогодні.

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТА КЛАСИФІКАЦІЯ ТВОРІВ СУЧАСНОЇ ЯПОНСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У третьому розділі проаналізовано стан дитячої літератури в Японії, розглянуто зразкові твори японських дитячих авторів початку-середини ХХ століття, такі як «Коганемару» Іваї Садзанами, «Червоний корабель» та «Хлопчик з моря» Огави Мімея, «Ресторан багатьох замовлень» та «Яманеко та жолуді» Міядзави Кенджі, «Лис на ім'я Гон» та «Дідусева лампа» Ніімі Нанкічі, «Єретики» та «Очі бабки» Кітахари Хакушю, «Посібник Поппо» Судзукі Мієкічі та запропоновано класифікацію цих творів.

3.1 Івая Садзанами: «Коганемару»

Як зазначалось вище, початком сучасної дитячої японської літератури вважається оповідання «Коганемару» Іваї Садзанами у 1891 році. Твір складається із 16 розділів, умовно поділених на дві частини, в яких йдеться про історію хороброго пса, ім'я якого є назвою твору. Сюжет послідовний та дидактичний, у ньому розкрито вічну проблему боротьби добра і зла, зв'язок батьків та дітей, моралі та справедливості, відданості своїй справі та важливості дружби. Твір починається з опису печери страшного звіра — золотоокого тигра, якому служить лис на ім'я Чосуй (聽水). Поранений при спробі вкрати здобич на фермі, яку охороняв батько Коганемару, Чосуй попросив тигра помститися за свою поразку, на що тигр погодився, маючи намір насититися після довгої зимової ночі. Батько Коганемару був щиро відданий своєму господареві, відчуваючи борг за його турботу, через що їх територія не потрапляла під напад злодіїв протягом багатьох років. Однак, слабе та кволе тіло Цукімару не витримало двобою з тигром. Мати, що спостерігала скоєне, залишилась непомітною, однак невдовзі загинула через сильне потрясіння та хворобу. Перед своєю смертю вона просить корів на фермі доглядати її малюка, що згодом і виховали Коганемару. Дізнавшись про своє

походження, він прийняв рішення помститися вбивці батька — лютому золотоокому тигру і його помічнику Чосую, та вирушив у довгу, виснажливу подорож. Незабаром у нього трапилась сутичка з іншим мисливським собакою на ім'я Вашіро (鷲郎), проте незабаром вони уклали дружню угоду та оселились разом у приміщенні старого напівзруйнованого храму. Одного разу, повертаючись із села Коганемару помітив на своєму шляху лиса із пораненим хвостом. Згадавши розповідь бика про першу бійку батька, він не замислюючись помчав за злодієм, однак, потрапивши до сільського будинку, його було поранено та зв'язано господарем. На щастя, його друг Вашіро знайшов та врятував героя, продовжуючи піклуватись про нього, допоки рани та зламана лапа Коганемару не загоїлись. Після чого починається наступна частина оповідання, у якій детально описано шлях помсти головних героїв. За збігом обставин, антагоністи твору вирішили обікрасти телігу, на якій батько Коганемару віз рибу та інші товари у село. Об'єднавшись, вони пішли до печери, в якій знаходилось лігвище золотоокого тигра, де він та всі його піддані пили та гуляли. Кульмінацією є бійка собак із тигром: доклавши надзвичайних зусиль, їм все-таки вдалося здолати звіра, після чого вони втрюх повернулись на ферму та отримали нагороду від чоловіка за перемогу над злодієм, що нашкодив десяткам тварин та людей. Фінал оповідання є відкритим, та закінчується зі словами «めでたしめでたし», що має значення «довго і щасливо» та наближує його формат до традиційної казки. Сам твір більше нагадує казку, у якій із використанням алегорії зображені такі людські якості, як відданість, заздрість, жорсткість та мудрість в образі тварин. Зокрема, збережено протистояння вірності та жадібності у вигляді собаки та лисиці, гнів та жорстокість в образі тигра та стареча мудрість в образі бика.

У тексті відсутні складні виразні словосполучення, також автор навмисно уникав традиційного стилю мовлення для полегшення процесу читання дітьми. Сам автор визначав оповідання як «юнацьку літературу» та не вважав свій твір чимось визначним, проте звертався до колег із проханням продовжити його

справу: «ちとに似たれど、かかる種の物語現代の文学界には、先づのものなるべく、ていへば一の新現象なり。されば大方の詞友諸君、わが作の取るに足らずとも、この後諸先輩の続々討て出で賜ふなれば、とかくこの少年文学といふものにつきて、充分らひ賜ひてよト、これもめ願ふて置く» — *«Попри те, що в сучасному літературному світі уже існують подібні оповідання, це [юнацька література] є по суті новим явищем. Попри те, що мій твір недосконалий, сповідаюся, що ви, шановні поціновувачі літератури, в майбутньому оціните таке явище, як юнацька література.»* Таким чином, оповідання можна вважати першим твором японської дитячої літератури нового зразка. Попри це, як уже згадувалось вище, даний твір належить до японських отогібанаші, переважно через дату написання та публікації. Якщо говорити про «Коганемару» в контексті дитячої літератури в цілому, за українською класифікацією твір визначатиметься як казка про тварин, оскільки він являє собою вигадану фантастичну історію, головними героями якої є звірі, що уособлюють певні символи та людські якості. Бувши великим за обсягом, твір описує значну кількість подій, що є ключовими у житті персонажів та розвивають сюжет, у якому протиставлені образи добра та зла, притаманних казкам про тварин героям. Також у творі є значна кількість персонажів, а сюжет описує події протягом багатьох років, що закінчується традиційною для казок кінцівкою у вигляді перемоги добром зла та фінальним реченням «жили вони довго і щасливо».

3.2 Огава Мімей: «Червоний корабель»

Ще один твір, що остаточно підтверджує початок нової літератури для дітей в Японії має назву «Червоний корабель», написаний та опублікований Огавою Мімеєм у 1910 році. У ньому символічно зображено внутрішній світ дівчинки на ім'я Цуюко, зачарованої звучанням музичних інструментів. Твір має п'ять розділів, кожен з яких в хронологічному порядку оповідає ключові моменти з історії головної героїні на кшталт епізодів її життя. Дівчинка походить із бідної

родини, і почувши одного разу в школі гру на органі, була глибоко вражена прекрасним звучанням. Запитавши у вчителя, звідки у школи такий цікавий інструмент, дівчинка дізналася, що його привезли з-за кордону, що стало причиною її подальших мрій про далекі країни. За випадком долі, через фінансові труднощі Цуюко переїздить в дім до заможної родини в Токіо, в якому був не лише орган, а ще й піаніно та грамофон. У тому ж домі проживала трохи старша дівчинка, з якою героїня відчуває сильний зв'язок та звертається до неї «お姉さま» (старша сестро). Головна героїня любить насолоджуватись грою та ностальгувати під пісні дівчини: «露子にはピアノの音が、大海原を渡る風の音と聞こえたり、岸边に打ち寄せる波の音と聞こえたのであります。そして、ピアノをお弾きなさるお姉さまが、すきとおるお声で、外国の歌をうたいなさるお姿は、いつもよりかいっそう神々しく見えたのであります。水晶のようなお目は星のごとく輝いて、涙が浮かんでいたのであります」 — «Для Цуюко звуки фортепіано були схожі на шум вітру, що дме над безкрайнім морем, або на шум хвиль, що розбиваються об берег. І старша сестра, яка грала на фортепіано та співала іноземні пісні своїм чистим голосом, здавалася їй ще чарівнішою, ніж зазвичай. Її кришталеві очі сяяли, як зірки, і в них стояли сльози». Одного літнього дня дівчата пішли на прогулянку до моря, під час якої на горизонті виднівся великий пароплав з однією червоною смугою на борту, що привернув увагу Цуюко та сестри. Дівчинка перепитала, чи пливтиме цей корабель за кордон до далеких країн, на що старша дала ствердну відповідь. З тієї пори образ пароплава, що прямує за горизонт в невідомі краї, не покидав думок Цуюко. Наступного дня, коли дівчинка розмірковувала про долю корабля, до неї у вікно залетіла ластівка, з якою у них зав'язалася розмова: Цуюко запитала, звідки та прилетіла, на що пташка відповіла, що прилетіла з Півдня, через океан. Як виявилось, ластівка бачила багато кораблів, та після опису дівчинки одразу здогадалася про червоний пароплав, на якому вона зупинилася перепочити. За її словами, на палубі грала гарна музика, під який співав радісний натовп під яскравим світлом місячного

саява. Після цього пташка відлітає, залишаючи дівчинку із думками про те, куди ластівка далі полетить.

Попри невеликий обсяг, твір чітко відображає особливості ранньої літератури Мімея: увагу до дитячих фантазій, щирість дитячих почуттів як відлуння життя. Крізь погляд Цуюко читач вбачає красу, заховану у простих повсякденних речах. Особливо поетичним був опис моря словами автора: *«その日は風もなく、波も穏やかな日であったから、沖のかなたはかすんで、はるばると地平線が茫然と夢のようになって見えました。白い雲が浮かんでいるのが、鳥影のようにも、飛んでいる鳥影のようにも見えたのであります»* — *«Це був тихий день, хвилі не хвилювалися вітром, далекий горизонт виглядав туманним і мрійливим. Білі хмари, що пливли в повітрі, нагадували тіні островів або птахів у польоті.»* Загалом, Мімей був впевнений, що твір однієї людини обов'язково знайде відгук у серці іншої. Це переконання ґрунтувалося на його вірі в те, що люди живуть поза межею, що розділяє емоції дорослих і дітей. Письменник вважав, що діти й дорослі мають однаковий рівень чуйності — не дивлячись на те, що діти ближчі до природи світу, в якому ми живемо, дорослі, живучи у цьому ж світі, поділяють ті самі почуття. Що стосується вікових категорій, то його твори є універсальними — він писав не лише для дитячої аудиторії, але й для дорослих, ніколи не втрачаючи свого ентузіазму стати поетом, який боротиметься за життя багатьох.

Говорячи про жанр твору у японському контексті, «Червоний корабель» на обкладинці збірки автор вказує отогібанаші, однак при його адаптації, за українською системою він вважатиметься ліричною новелою, що поєднує реальний світ з уявою дитини. Бувши невеликим за обсягом, він концентрується на емоційному стані головної героїні та основних образах-символах, таких як корабель, море, музика, ластівка. На відміну від дидактичних оповідань, композиція твору несе моральну та естетичну цінність, розкриваючи внутрішній світ дитини у такий спосіб, що відгукується читачеві та змушує його повернутися до своїх мрій та фантазій.

Ще один твір зі збірки «Червоний човен» має назву «Хлопчик з моря», у якому також згадується океан та розкривається взаємодія дітей. Невеликий за обсягом сюжет розповідає про пригоди під час літніх канікул хлопчика на ім'я Масао (正雄), що із сім'єю приїхав до літнього будиночка на Еношімі. Масао щодня ходив гуляти до моря, збираючи красиві мушлі та камінці, та одного разу він зустрічає хлопчика у блакитному кімоно приблизно такого ж віку. Познайомившись, вони разом граються, збирають мушлі та співають пісні, що вивчили в школі, а наступного дня новий друг Масао дарує йому коштовності: перлини, корали та агати. Вдома батьки насварили сина за те, що він взяв такі дорогоцінні речі у малознайомої людини та вимагали повернути подарунок, через що наступного дня Масао відмовляється від ще більшого набору коштовностей, які приготував йому хлопчик. Після цього головний герой дізнається, що його друг насправді живе у підводному місті, де подібних речей дуже багато та їх ніхто не цінує. Твір закінчується тим, що хлопчик із моря обіцяє показати своє місто Масао на наступних літніх канікулах, після чого зникає у хвилях на спині великої черепахи разом із розкиданими на піску коштовностями. За жанром його можна класифікувати як фантастичну казку, що починається як реалістична оповідь та закінчується фантазійним розвитком подій та відкритим фіналом, що натякає на продовження дії. Автор використав уже наявний в японській літературі образ підводного міста та великої черепахи, поєднуючи його із дитячою уявою в контексті реальних подій, наповнених символізмом, як це властиво стилю Мімея.

3.3 Міядзава Кенджі: «Ресторан багатьох замовлень» та «Яманеко і жолуді»

Серед інших творів дитячої літератури вирізняється опублікований у 1924 році «Ресторан багатьох замовлень» Міядзави Кенджі, що є фантастичною оповіддю з елементами сатири та алегорії. Твір являє собою суцільний текст, не поділений на підрозділи, основна частина якого перебігає в діалогах між двома

головними персонажами твору. Сюжет розгортається в горах, куди пішли на полювання двоє молодих джентльменів із Токіо. Вишукано вдягнені, із купленими за великі гроші мисливськими собаками, вони губляться в горах, а їх чотирилапі провідники помирають від виснажливого походу. Голодні та змерзлі від холодного вітру юнаки прийняли рішення повернутись та знайти місце для перепочинку. Раптом їх увагу привернув будинок у західноєвропейському стилі, на вході якого висіла табличка із назвою «Ресторан західної кухні "Дика кішка"». Виснажені дорогою мандрівники зайшли до солідного ресторану, в коридорі якого було написано: «Особливо раді вітати молодих та товстих гостей». Зрадивши, що попри відірваність від цивілізації, їх тут дійсно чекають, до того ж їх параметри цілком відповідають написаному, чоловіки пройшли далі, де їх чекали наступні двері із попередженням: «У нас дуже багато замовлень, тому ми будемо вдячні за Ваше розуміння та терпіння», після чого вони побачили дзеркало, на якому було написано прохання причепуритися та витерти взуття від бруду. В кожній наступній кімнаті, до якої вони заходили, були певні вимоги, серед яких: роздягнутися та залишити зброю та всі металеві предмети, після чого потрібно було намастити тіло маслом та врешті-решт натертися сіллю та очікувати на обід. На останній стадії чоловіки зрозуміли, що замовлення тут робили не інші відвідувачі, а на обід готують саме їх. Перелякані, вони намагалися втекти, однак двері були зачинені, тому мандрівникам не лишалося нічого, крім як змиритися зі своєю долею. Аж раптом, звідкись почувся гавкіт, до ресторану забігли їх дві великі собаки та розвіяли чари та чоловіки знову опинилися серед лісу, побачивши розкидані навколо себе та розвішані на деревах речі. Дивом врятувавшись, вони повернулися в Токіо, забравши жах пережитого в лісі з собою. Цей твір перш за все навчає юних читачів ставитись із повагою до природи, щоб не бути поглинутими споживачами лісу, та розкриває наслідки пихатості, зарозумілості та самовпевненості на прикладі історії головних героїв. Образ диких кішок (山猫, *яманеко*) втілює силу природи та її владу над

гордовитою людиною. Говорячи про жанрову класифікацію, твір можна визначити як сатиричне оповідання або притчу: герої проходять кожен етап «замовлення» як випробування, наприкінці якого вчать не нехтувати природою. Разом із цим, автор висміює слова та вчинки своїх героїв. Крім цього, у творі наявні елементи фантастики, що можна назвати «марою» персонажів та їх покаранням за зверхнє ставлення до інших.

Ще одним твором з елементами сатири та іронії, у якому також присутній персонаж гірського kota, є «Жолуді та Яманеко». Невеликий за розміром він починається із листа, що прийшов головному герою, хлопчику на ім'я Ічіро (一郎) із запрошенням на суд від kota. Хлопчина у захваті не міг заснути, та наступного дня вирушає у гори шукати відправника. По дорозі крутою стежкою він запитує у лісових мешканців та природи чи не бачили вони яманеко, доки не дістається мальовничого луку: *«そこはうつくしい黄金の草地で、草は風にざわざわ鳴り、まはり立派なオリーブいろのかやの木のもりでかこまれてありました»* — *«Це був прекрасний золотистий луг, трава шелестіла на вітрі, а навколо стояв густий ліс з величних дерев оливкового кольору»*. Саме там Ічіро знаходить дивакуватого слугу яманеко, якого автор описує як «низького чоловіка із вигнутими ногами», та самого kota. Виявляється, що він вже третій день проводить суд над жолудями, що сперечаються, який з них «найкращий, найкругліший, найбільший» тощо. Яманеко просить поради у хлопчика, на що Ічіро відповів: *«そんなら、かう言ひわたしたらいゝでせう。このなかでいちばんばかで、めちやくちやで、まるでなつてゐないやうなのが、いちばんえらいとね»* — *«Нехай тоді найкращим буде найдурніший, найнезграбніший і найменш зрілий серед вас»*, що допомогло вирішити суперечку за півтори хвилини. Задоволений результатом кіт виразив свою вдячність та запропонував хлопчику бути головним суддею, однак той відмовився. В результаті Ічіро відправляють додому, нагородивши його золотими жолудями за вирішену справу, що по дорозі

перетворилися на звичайні. У творі порушено тему самооцінки, суперництва та індивідуальності в образі жолудів, які щороку сперечаються, хто ж із них найгарніший. В такий спосіб автор висміює погоню за статусом та стандартами людей у соціумі, що прагнуть виділятися та знецінюють значення інших. Це також *«крик душі сучасних школярів, яких неминуче порівнюють між собою»*, про що йдеться у рекламному флаєрі до збірки [70]. За жанром твір можна класифікувати як казку через наявність фантастичних елементів, діалогів із представниками лісу, а також тварин у ролі дійових осіб. У ній відкритий фінал та повчальний підтекст, що розкриває мотиви автора простими словами через алегорію про суспільство.

3.4 Ніімі Нанкічі: «Лис на ім'я Гон» та «Дідусева лампа»

Опубліковане у 1932 році оповідання Ніімі Нанкічі «Лис на ім'я Гон» є невеликою за обсягом історією, поділеною на п'ять частин, у якій йдеться про пустотливого лиса, що любив бешкетувати, називаючи свої вчинки «жартами» над селянами. Після короткого опису його характеру автор переходить до зав'язки, у якій описує, як Гон випустив улов селянина на ім'я Хьоджо (兵十), щоб погратися з рибою. Наступний епізод відбувається через десять днів, коли лис спостерігав похоронну процесію матері селянина. Гона турбували думки про те, що ймовірно саме через його пустощі жінка пішла із життя, та вирішив спокутувати провину перед тепер самотнім чоловіком. Розмірковуючи над тим, як виправити свій недбалий вчинок, він вкрав у купця рибу та приніс її у дім Хьоджо, поки той працював у полі, в результаті чого чоловіка звинуватили у крадіжці та побили. Зрозумівши, що так він лише шкодить селянину, Гон почав приносити каштани та гриби на його ганок. Здивований чоловік поділився історією про загадкові гостинці зі знайомим селянином, який стверджував, що це справа рук богів та порадив Хьоджу щодня молитися у знак подяки. Гон був обурений таким поясненням, але продовжував носити каштани до будинку

чоловіка. Незабаром чоловік помітив та впізнав лиходія, що поцупив його улов, та пішов у сарай за рушницею. Оповідання закінчується тим, що чоловік дізнається про вчинок Гона та стоїть над ним і каштанами, упустивши на підлогу рушницю, з якої все ще виходив шлейф синього диму. Трагічна розв'язка сюжету допомагає читачеві усвідомити жахливі наслідки брехні та підступності, що не завжди виправляються навіть найдобрішими та щирими намірами. У творі порушено питання провини, співчуття та каяття, наголошується важливість люб'язності та доброзичливості до інших, а також навчає читачів уникати поспішних висновків, як у випадку Хьоджі, що застрелив лиса до того, як дізнався правду. Йому притаманні ознаки як казки, так і оповідання або притчі, що ускладнює визначення жанрової класифікації. З одного боку, у короткому за обсягом сюжеті змальовуються як реалістичні сцени із життя другорядних персонажів, так і фантастичний образ та почуття головного героя у вигляді тварини із людськими емоціями та мотивами, проте, без чітко сформульованої моралі. Несподіваний трагічний фінал, зумовлений морально- психологічним конфліктом, спонукає читача до роздумів. В цілому, цей жанр можна характеризувати як казково-повчальне оповідання, в якому яскраво вимальовується авторський стиль, збагачуючи цінність твору та роблячи його унікальним. Важливо зазначити, що оповідання було створене для самостійного читання дітьми, подібно до перших акахон, метою яких були не лише розваги та виховання, але й практикування вимови та артикуляції. Підтвердженням цього факту може слугувати дослідження Корі Шіро на тему «Інтенації та паузи під час прочитання японських оповідань» у якому було використано текст твору «Лиса на ім'я Гон» з метою аналізу вимови, здійсненого професійними акторами [28].

Ще одним визначним твором Нанкічі є зворушлива історія про життя дідуся у філософському оповіданні «Дідусева лампа», в якому читач разом з онуком оповідача дізнається про походження тієї самої олійної лампи, яку хлопці знайшли у коморі під час гри в хованки. Автор описує її так: «それは珍しい形の

ランプであった。八十ぐらいの太い竹のが台になっていて、その上にちよっぴり火のともる部分がくっついている、そしてほやは、細いガラスの筒であった。はじめて見るものにはランプとは思えないほどだった» — «Вона мала незвичну форму: на товстій бамбуковій підставці висотою приблизно 80 см була злегка підсвічувана частина, плафоном якої слугував тонкий скляний циліндр. З першого погляду так і не скажеш, що це лампа». За словами дідуся, років 50 тому, у часи російсько-японської війни, в селі проживав хлопчик-сирота та заробляв на життя, займаючись «жіночими» справами, допомагаючи односельчанам по господарству. Однак, його не тішила така доля і він хотів змінити свій спосіб життя. Одного разу, побувавши за межами села, він потрапив до сусіднього міста, що вразило його своєю новизною та цивілізацією. Багато чого він бачив вперше, зокрема ряди магазинів, але найбільше його вразили яскраві скляні лампи, що висіли в кожній крамниці. Для його села життя в темряві було нормою, багато людей пробиралися додому наосліп та користувалися лише паперовими ліхтарями, що не давали достатньо світла та легко псувалися через крихкий папір. Хлопчик був вражений красою та світлом міста і вирішив, що хоче зробити своє село таким же яскравим. Він пішов до продавця ламп та почав просити у нього продати йому одну за оптову ціну. Торговець посміявся з нього, однак коли хлопець описав ситуацію з освітленням в рідному селі та поділився планом бізнесу, чоловік був вражений серйозністю та наполегливістю хлопця і погодився. Спершу до нового пристрою селяни поставились скептично, однак вже через декілька днів безкоштовного користування власник крамниці, якому хлопчик позичив лампу, замовив у нього ще декілька таких, та передав слова клієнтів, що теж були зацікавлені у яскравому освітленні. Повернувшись до міста, хлопчик поділився радісною новиною з торговцем та почав поступово закуповувати у нього лампи, з продажу яких він зміг не лише знайти час на читання та навчання, але й заробити достатньо, щоб побудувати власний будинок. Через багато років його успішного бізнесу, маючи дружину та двох дітей, при черговій закупівлі ламп у місті,

чоловік побачив, як група чоловіків закопувала у землю дивну конструкцію, за описом автора: *«その柱の上の方には腕のような木が二本ついていて、その腕木には白い瀬戸物のだるまさんのようなものがいくつかのっていた»* — *«На верхній частині цього стовбура були дві дерев'яні руки, на яких стояло декілька білих керамічних фігурок, схожих на ляльок Дарума»*. У місто проводили електрику, і це ж саме мали зробити і в його селі. Як власника бізнесу ламп, він був сильно вражений та стурбований. Тривалий час він був проти таких нововведень, оскільки світло від електромережі було достатньо яскравим, щоб перетворити ніч на день, із чим олійна лампа не могла впоратись. Він довго відмовляв селян від переходу на електрику, відчуваючи глибоко у серці свою неправоту: *«こういうばかばかしいことを曰之助は、自分のれたしょうばいを守るためにいうのであった。それをいうとき何かうしろめたい気がしたけれども»* — *«Міноске говорив цю нісенітницю, аби зберегти свою роботу. Та все ж, йому було соромно говорити про це»*. Однієї ночі, коли хмари на небі розвіялися, яскраве місячне сяйво освітило землю разом із думками чоловіка: він усвідомив, що лампи стали пережитком минулого, і насправді йому було б варто радіти тому, що у цивілізації є можливість освітити ніч так само як, це зробив місяць. Він вирішив рухатись уперед, залишився бізнес із лампами у минулому. Наповнивши залишок із 50 ламп олією, він відніс їх до ставка, де окрім похилених над водою верб, не було дерев. Він запалив та розвішав усі на гілках над водою. *«風のない夜で、ランプは一つ一つがしずかにまじろがず、燃え、あたりは昼のように明かるくなった»* — *«У безвітряну ніч лампи тихо горіли, не мерехтівши, що робило все яскравим, як день»*. Не витримавши, чоловік розбив три із них, після чого зі сльозами на очах та очистившись, він попрощався з минулим. Міноске переїхав до міста та став торгувати книгами, книгарня якого мала великий успіх та якою він керує і сьогодні. Ця історія вчить читачів приймати нове та прощатись з майбутнім. У ній майстерно відображено наслідки процесу індустріалізації, із яким зіштовхнулася велика кількість людей, та не лише японців. Дідусь після

закінчення історії поділився своїми переживаннями стосовно того, що хоч і вчинив нерозумно, та його спосіб очищення був вдалим. За його словами, *«日本がすすんで、自分の古いしょうばいがお役に立たなくなったら、すっぱりそいつをすてるのだ。いつまでもきたなく古いしょうばいにかじりついていたり、自分のしょうばいはやっていた昔の方がよかったといたり、世の中のすすんだことをうらんだり、そんなのねえことは決してしないということだ»* — *«Японія повинна прогресувати, і коли її старі традиції перестають бути корисними, вона повинна рішуче від них відмовитися. Не можна вічно чіплятися за старе, згадувати, як було добре в минулому, коли ці традиції були поширені, та задрити прогресу у світі»*. Це дуже важливі та значущі слова автора, які варто усвідомити багатьом людям, та не лише дітям. Почуття гідності головного героя та вміння приймати поразку є одним із ключових якостей людського життя. Разом із цим автор виховує повагу до старших та їх внеску в наше життя. В такий спосіб Нанкічі розкриває глибоку філософію простими словами для юного читача, що дає змогу визначити твір як соціально-побутове оповідання із філософським підтекстом.

3.4 Кітахара Хакушю: «Єретики» та «Очі бабки»

Свою дебютну збірку, опубліковану 1909 році під назвою «Єретики» Кітахара Хакушю присвятив своєму батьку зі словами: *«父上、父上ははじめ望み給はざりしかども、児は遂にその生れたるところにあこがれて、わかき日をかくは歌ひつづけ候ひぬ»* — *«Батьку, батьку, спершу ти був проти, але я так сумував за місцем, де народився, тож продовжив писати та оспівувати молодість»*. Як нам відомо, подальше життя Кітахара присвятив написанню дитячих віршів та пісень, відомих як дойо. Його можна назвати батьком японських дитячих віршів та пісень, оскільки саме завдяки його активній діяльності, роботі в журналах та публікаціях в Японії з'явилася нова форма дитячого літературного вірша, разом із

яким виросло нове покоління поетів дитячої літератури, що навчались у Кітахари та чиї твори ним було відібрано для публікацій на сторінках тих самих журналів.

Як і в кожного іншого автора, у нього був свій, особливий зв'язок із поезією, який він порівнює із нематеріальними явищами, символами та моральними відчуттями, які описує наступним чином: *«詩の生命は暗示にして単なる事象の説明には非ず。かの筆にも言語にも言ひ尽し難き情趣の限なき振動のうちに幽かなる心霊の歎歎をたづね、縹渺たる音楽の愉楽に憧がれて自己観想の悲哀に誇る、これわが象徴の本旨に非ずや»* — *«Життя поезії полягає в натяках, а не в простому описі подій. У тих вібраціях, які неможливо виразити ні пером, ні мовою, шукаючи таємничі поривання душі, мріючи про насолоду від невизначної музики, пишаючись сумом самоспоглядання, чи не в цьому полягає справжній сенс символізму?»*.

До шести розділів збірки Кітахара відібрав близько 120 віршів, що були написані з квітня 1906 по грудень 1909 року. На його думку, по-справжньому він почав розуміти поезію протягом останніх двох-трьох років з дати публікації, через що більш ніж пів десятка віршів, які автор називає його першими спробами створення вірша в юності, було вилучено зі збірки [76]. Кітахара стверджує, що його наснага та «символічна поезія базується на гармонії емоцій та отриманих вражень», що не під силу зрозуміти читачеві, який цінує практичний зміст твору: *«凡て予が抛る所は僅かなれども生れて享け得たる自己の感覚と刺戟苦き神経の悦楽とにして、かの初めより情感の妙なる震慄を無みし只冷かなる思想の概念を求めて強ひて詩を作為するが如きを嫌忌す。されば予が詩を読まむとする人にして、之に理知の闡明を尋ね幻想なき思想の骨格を求めむとするは謬れり»* — *«Попри те, що мої джерела натхнення є досить обмеженими, я використовую власні, отримані протягом життя, емоції та насолоду від гострих відчуттів, і з самого початку уникаю створення поезії, яка б була позбавлена емоційного тремтіння та сповнена лише холодними концепціями. Тому тим, хто читає мою поезію, не слід шукати в ній раціонального пояснення та обрисів безфантазійної думки»*. Він

повторює та наголошує на почуттях у своїй творчості, підкреслюючи цим її відмінність від традиційної лірики: «要するに予が最近の傾向はかの内部生活の幽かなる振動のリズムを感じその儘の調律に奏でいんとする音楽的象徴を専とするが故に、それが表白の方法に於ても概ねかの新しき自由詩の形式を用ゐたり」 — «Одним словом, останнім часом я схильний до музичних образів, що відчують та відтворюють таємничі вібрації внутрішнього життя, і саме тому у своїх творах я переважно використовую форму нової вільної поезії».

У цьому простежується естетичний напрям, концепцією якого є гасло «мистецтво для мистецтва», інакше кажучи, естетичні твори були створені лише для насолоди, а не пошуку в них моралі. Посилений символізм, інтуїтивний погляд на мистецтво та чуттєвість — все це притаманне періоду ранньої творчості Кітахари, що потім переросте у створення поезії для дітей за тим же принципом. Попри критику, Кітахара не зраджував своїм ідеалам та продовжував писати: «詩は論ふべきものはならず。嘗て幾多の譏笑と非議と謂れなき誤解とを蒙りたるにも拘らず、予の単に創作にのみ執して、一語もこれに答ふる所なかりしは、些か自己の所信に安じたればなり」 — «Поезія не є предметом для обговорення. Попри численні насмішки, критику та безпідставні непорозуміння, я зосередився виключно на творчості та не реагував на жодне з них, оскільки був впевнений у своїх переконаннях.».

Опублікована через десять років збірка «Очі бабки» містить 28 дитячих віршів та пісень, серед яких «Заклопотаний перукар», що можна послухати й сьогодні, зокрема у виконанні вокалістки Огави Акіко та піаніста Ямади Косаку [54]. У передмові до збірки автор описує свої думки та переживання з приводу тогочасної дитячої літератури, називаючи її вдаваною та позбавленою чуйності й теплоти. До того ж за його словами, значна кількість пісень була адаптацією іноземних оригіналів, що при перекладі втрачала свою автентичність: «この頃の子供たちになると、小さい時から、あまりに教訓的な、そして不自然極る大人の心で咏まれた学校唱歌や、郷土的のにはほひの薄い西洋風の翻訳歌調やに压えつけられ

て、本然の日本の子供としての自分たちの謡を自分たちの心からあどけなく歌ひあげるといふ事がいよいよ無くなつて来てゐるやうに思ひます» — «Сучасні діти змалку примушені співати надто повчальні та неприродні шкільні пісні, написані дорослими, а також західні пісні, перекладені з втратою місцевого колориту, і, як мені здається, вони все більше втрачають здатність співати свої власні, щирі пісні, що були б властиві японським дітям».

Бувши представником течії естетизму, яким уособлюється чуттєвість та ширість на протигагу матеріалізму у творчості, поет критикує соціальні установи, пов'язуючи це з утилітарністю світу. Він згадує своє дитинство та материнські пісні із глибоким почуттям ностальгії: «昔の子供たちはかういふ風におのづと自然そのものから教はつて、うれしいにつけ悲しいにつけ、いかにも子供は子供らしく手拍子をたたいて歌つたものでした (...) あの頃子供であつた私たちがいかほど大人になりましたも、いつまでも忘れられないのは、幼い時母親や乳母たちからきいたあの子守唄の節まはしです» — «Давні діти вчилися у природи, і, радіючи чи сумуючи, вони, як і всі діти, плескали в долоні і співали (...) Незалежно від того, наскільки ми, тодішні діти, подорослішали, ми ніколи не забудемо тих колискових, що співали нам у дитинстві наші матері та няні.».

Зрештою, глибоко стурбований станом дитячої лірики, він приймає рішення відродити чуттєві дитячі пісні та бере на себе відповідальність за створення нових, відповідних його ідеалам автентичних японських пісень, рядки яких зберігали б усю душевність поезії та посилювали націоналістичні настрої японців. За його словами: «私がかういふ心から童謡に興味を持ち出したのも随分と古い事でした。おそらく今の詩人たちの中でも私がいちばん古くから手をつけたのでないかと思ひます(...)新らしい、而かも日本人としての純粹な郷土的民謡を復興さしたいと云ふ考を持つてゐますにつれて、おなじやうにかうした童謡をも今の無味乾燥な唱歌風のものから元の昔に還さなければならぬと思つてゐます。さうしてその本然の心を失はないで、さらに新らしい今の日本の童謡をもその上に築き上げなければならぬと願つてゐます» — «Я почав цікавитися дитячими піснями

ще дуже давно. Мабуть, серед сучасних поетів я почав займатися цим найраніше (...) Маючи на меті відродити нові, а також чисті, як для японців, народні пісні, я вважаю, що дитячі пісні також потрібно повернути до їхнього первісного вигляду, позбавивши їх сучасної сухості та монотонності. При цьому я сподіваюся, що ми зможемо зберегти їхню справжню суть і створити на їхній основі нові дитячі пісні, що відповідатимуть сучасному японському духу».

На його думку, справжня дитяча пісня повинна бути легкодоступною та зрозумілою для молодшого покоління, але водночас мати глибокий сенс в очах дорослих. Попри те, що їх погляд на світ суттєво відрізняється, Кітахара наголошує на важливості балансу між дорослим світоглядом та дитячим сприйняттям. Поет звертається до однолітків та старшого покоління із закликом повернутися у період вільного дитинства, та дивитись на життя із відкритим серцем: *«子供に還らなければ、何一つこの忝い大自然のいのちの流をほんたうにわかる筈はありません。「子供は大人の父だ。」と申す事も、この心をまさしく云つたものに外なりません»* — *«Якщо ми не повернемося до дитячого сприйняття, то нічого не зможемо по-справжньому зрозуміти про плин життя благодатної природи. Це саме те, що мається на увазі у фразі "Дитина є батьком дорослого"».* Разом із цим, автор висловлює свої переживання з приводу того, що навіть йому складно повернутися у цей стан безтурботного дитинства, попри те, що він є автором дитячих пісень. Кітахара запевняє читачів у своїй готовності докласти необхідних зусиль, щоб досягнути поставленої мети: *«私もこれから努めます。だんだんとほんたうの子供の心に還るやうに、ほんたうの童謡をも作れるやうに»* — *«Віднині і я працюватиму над цим. Сподіваюся, що поступово повернуся до серця справжньої дитини, щоб писати по-справжньому дитячі віршики.»*

Приблизно у цей же час, його близький друг та колега, Судзукі Мієкічі, запрошує Кітахару до роботи над журналом «Червоний птах», чому поет дуже зрадів та описує свої враження та очікування наступним чином: *«昨年から丁度折*

よく、お友だちの鈴木三重吉さんが、子供たちのためにあの芸術味の深い、純麗な雑誌「赤い鳥」を発行される事になりましたので私もその雑誌で童謡の方を受持つ事になつて、それでいよいよかねての本願に向つて私も進んでゆけるいい機会を得ました» — «Торік, як раз вчасно, мій друг Судзукі Мієкічі вирішив видавати для дітей журнал «Червоний птах», який відрізняється глибоким художнім смаком і витонченим стилем. Я отримав пропозицію писати для цього журналу дитячі вірші, і це стало чудовою нагодою нарешті реалізувати свою давню мрію». Крім того, Кітахара мав намір не лише підтримувати роботу журналу та допомагати із публікаціями іншим, але й займатись власними збірками: попри те, що більшість його творів уже були опубліковані в журналах, він хотів зібрати та опублікувати усі свої вірші та пісні окремо, а також планував зайнятись перекладом та адаптацією пісень іноземних країн для ознайомлення з ними та їх популяризації серед японських читачів.

Перший вірш у його дитячій збірці має таку ж назву — «Очі бабки». У ньому автор описує світ очима дитини, що спостерігає за комахою, основна увага якої зосереджена на її великих очах. Написаний у вільному стилі із динамічним сюжетом, вірш умовно можна поділити на три частини: опис очей бабки, відображений у них кольоровий світ та раптова поява загрози у вигляді дитини. Невеликий за розміром вірш насичений художніми засобами, зокрема епітетами: *бірюзові* (碧眼玉, *аомедама*), *метушливі очі* (忙しな眼玉, *сєвашіна медама*); порівняннями: *блищить, мов срібло* (銀ピカ, гін піка); *круглі, мов глобуси* (円るい、地球儀の眼玉, *мааруй чікоугі но медама*); гіперболізацією: *карлики живуть, їх тисячі, десятки тисяч* (小人が住んで、千も万も, *кобіто та сунде, сен мо ман мо*). Також віршам у цій збірці притаманна значна кількість повторів та ономафопей, що у випадку з даним твором вказують на блиск (ピカピカ, *піка-піка*) та рух (クルクル, *куру-куру*) очей бабки. Крім інтересу дитини до маленького створіння автором також описується небезпека, яку люди створюють для комах:

«わあ、逃げ、/麦稈帽子が追って来た。/千も万も追って来た。/おお怖、/ああ怖。» — «A-a-a! — тікай! / За нею з соломи капелюх мчить! / Тисячі, мільйони — / і всі біжать! / Ой, страшно... / Ох, як страшно...», навчаючи у такий спосіб обережності та чутливості при спостереженнях за красою природи, щоб не нашкодити їй.

3.6 Судзукі Мієкічі «Щоденник Поппо»

Засновник «Червного птаху» займався не лише організацією роботи журналу, але й писав власні твори, серед яких зворушлива історія про народження дитини під назвою «Щоденник Поппо» (ぼっぼのお手帳, *Поппо но отечьо*, 1918), яку автор написав для своєї доньки. Невеликий за обсягом твір поділений на три розділи та є дещо складним для сприйняття через наративну структуру та споглядацький темп, а також образ оповідача Поппо, що на початку описує тісний зв'язок із дівчинкою на ім'я Судзуко: «すゝ子のぼっぼは、二人とも小さな赤いお手帳をもつてゐます。この二人は「黒」よりもニャーよりも、「君」よりも、だれよりも一ばん早くから、すゝ子のおあひてをしてゐるのです» — «*Поппо й Судзуко обоє мають маленькі червоні щоденники. Ці двоє раніше за Куро та Кімі, раніше за всіх почали доглядати за нею*». Втім, історія починається із переїзду родини до нового будинку на узбережжі, в якому, за словами бабусі, повинна народитись Судзу-чан. Перший розділ описує життя на новому місці поблизу глибокого темно-синього моря та підготовку до поповнення у сім'ї, де всі з нетерпінням чекають на дитину. Другий розділ переносить читача до весни, коли «небо над морем прояснилося та стало блакитним», а з-за нього «прилетіли ластівки та почали ганяти туди-сюди». Бабуся та сусідка моляться за здоров'я та добробут дитини, у той час, як мати одного червненого вечора готується до родів. Уся родина дуже раділа появі Судзуко, та з особливим нетерпінням на зустріч із нею чекає Поппо, після чого автор описує буденне життя немовляти, оточеного

турботою люблячої матері. У третьому розділі батьки приносять дитину до Поппо та розмірковують, коли ж вона почне говорити. Через рік, коли вже минула холодна зима, Судзуко навчилась повзати, а до кінця червня їй вдалося зробити декілька кроків. Одного разу під час таких прогулянок вона спіткнулась та вхопилась за кошик, у якому знаходились Поппо. Її тітка Акіко стала свідком того, як Судзу-чан вперше заговорила, звертаючись до кошика «Поппо-Поппо», та покликала батьків, щоб поділити радість від перших слів дитини. Завершується оповідь тим, що мати ділиться історією Судзуко та Поппо, що згодом буде записана у червоний щоденник для того, щоб коли донька виросте та забуде своє дитинство, вона могла заглянути в ці сторінки та згадати усе, що з нею відбувалося. На останок автором згадуються нові члени родини, як пес Куро та кіт Кімі, про яких йшлося у першому реченні твору. Можна зробити припущення, що образ Поппо персоніфікований іграшковими пташками, які спостерігали зростання Судзуко та були поруч з сім'єю ще до її народження та переїзду, оскільки ономаіпея ぽっぽぽ (ponpo) в японській мові позначає звук голубиного воркотіння, а також протягом усієї історії вони перебувають у кошику (かご, kago). За жанровою класифікацією твір є соціально-побутовим оповіданням, що переказує важливий для кожної сім'ї етап народження нового життя та його перших слів і кроків. Оповідання є дуже чуттєвим та готує юних читачів до появи молодших братів та сестер, водночас даруючи дорослим відчуття домашнього затишку та приємної ностальгії.

Висновки до третього розділу

Сучасна японська дитяча література представлена значною кількістю авторів, активна діяльність яких припадає на початок ХХ століття. Перший твір нової літератури для дітей в Японії «Коганемару» Іваї Садзанамі, за його визначенням, належить новому зразку «юнацької літератури», що за японською системою класифікують як *отогібанаші*. Однак, за українською класифікацією

твір є казкою про тварин, що має традиційний розгорнутий сюжет та щасливий фінал. На противагу йому, опублікований у 1910 році «Червоний корабель» Огави Мімея, є першим прикладом літератури напряму *доушін*, що писалась для «чистих дитячих сердець». За визначенням автора, твір, як і інші твори з цієї збірки є *отогібанаши*, однак, за українськими критеріями, він наближений до ліричної новели: у ньому описуються почуття та думки головної героїні. Інший твір зі збірки із назвою «Хлопчик з моря» є фантастичною або чарівною казкою, у якій поєднується дійсність із фантазією головного героя. Ще одним визначним представником дитячої літератури є Міядзава Кенджі, його дебютний «Ресторан багатьох замовлень» можна вважати повчальним сатиричним оповіданням, у якому іронічно висміюються пихаті люди, що зневажають природу. Іронія також присутня у творі «Яманеко та жолуді», що за жанровою класифікацією є казкою про тварин. Один із найвизначніших письменників літературного журналу «Акай торі» Ніімі Нанкічі писав глибокі за змістом оповідання, зокрема «Лис на ім'я Гон», що є казковим оповіданням із трагічним фіналом, що навчає читачів емпатії та порушує проблеми провини і каяття. Опублікована пізніше «Дідусева лампа» є соціально-побутовим оповіданням із філософським підтекстом, що показує вплив індустріалізації на суспільство та вчить відпускати минуле. Ще однією важливою постаттю журналу є Кітахара Хакушю, якого можна вважати батьком дойо: сучасних японських дитячих віршів та пісень. Сам він був представником течії естетизму, через що його творчість насичена емоціями та відчуттями. Він взяв на себе відповідальність відновлення та створення насичених дитячих пісень, що згодом втілював у своїх збірках. Його дебютна збірка «Єретики» повністю відображає його естетичні настрої, у той час як перше зібрання відібраних дитячих пісень «Очі бабки» є новим форматом дитячої лірики, що залишається популярною і досі через її чуттєвість та художність.

ВИСНОВКИ

Дитяча література як окремий напрям почала формуватися наприкінці XVIII століття разом із розвитком інституту дитинства та підвищенням попиту на видання через поширення книгодрукування. Однак, в Японії вона бере свій початок із жанрів розважальної літератури періоду Муромачі під назвою *отоїдзоші*, що являють собою перекази фантастичних історій, невеликі за обсягом анонімні оповідання, що мали на меті розважати населення та навчати певних чеснот. Паралельно з *отоїдзоші* існували їх ілюстровані версії *нара е-хон*, на зміну яким в період Едо приходить жанр *кусадзоші*, що поєднує у собі графічний текст та зображення. До сімейства *кусадзоші* входило декілька видів книг, що відрізнялись цільовою аудиторією та кольором обкладинок. Власне, виготовлені для дітей книги мали червону обкладинку, від якої походить назва *акахон*. Цілком ймовірно, що тенденція пов'язування дитячої літератури з червоним кольором бере свій початок звідси та існує впродовж багатьох століть, проявляючись на сторінках нової, сучасної дитячої літератури. *Акахон* також було відроджено у період Мейджі з метою популяризації дешевих копій іноземних примірників, за що реінкарнацію жанру було розкритиковано.

Поруч із цим починають з'являтися твори, написані безпосередньо для молодшого покоління, що не брали за основу вже наявні перекази та називалися «юнацькою літературою». Одним із перших таких творів вважається опублікований у 1891 році «Коганемару» Іваї Садзанами. Крім нього значний внесок у формування та розвиток здійснила письменниця та перекладачка Ішіі Момоко, зокрема тим, що займалась популяризацією іноземних творів дитячої літератури та відкрила домашню бібліотеку, що згодом почали поширюватися по всій Японії. Ще одним класиком вважається поет, письменник та агрохімік Міядзава Кенджі, у творах якого яскраво відображається його буддистський світогляд, любов до життя та його вміння знайти щастя у маленьких, простих

речах. На початку епохи Тайшю формується літературна течія *доушін*, що має на меті писати твори для чистих та відкритих дитячих сердець. В межах цієї течії формуються два напрями, *дойо* та *дова*, що розділяють прозові та ліричні жанри відповідно. Таким чином, усі дитячі твори, написані до 1920-х років, можна віднести до жанру *отогібанаши*, що мають старіший формат та більш традиційну форму. З публікацією збірки дитячих оповідань «Червоний корабель», написаної Огавою Мімеєм у 1910 році, в Японії починається ера сучасної дитячої літератури, основним осередком якої стають ілюстровані журнали, над якими працювали групи визначних художників, поетів та письменників того часу. Найпопулярнішими журналами були «Червоний птах», «Дитяча країна» та «Дитячий компаньйон», поруч із якими існували «Юнацький світ», «Дівочий світ» та багато інших. Серед них найвизначнішим був заснований та редагований у 1918 році Судзукі Мієкічі «Червоний птах», який займався публікаціями творів таких визначних письменників, як вищезгаданий Огава Мімей, Акутагава Рюноске, Арішіма Такео, Ніімі Нанкічі, Морі Огай, Шімадзакі Тосон та Кітахара Хакушю. Останній, крім публікацій у журналі, за проханням його засновника займався відбором *дойо* інших письменників для видання. Загалом, діяльність журналів протривала орієнтовно до початку Другої світової війни, під час та після якої літератори зіткнулись із проблемою відображення нової, суворої реальності у творах, за що деяких із них було розкритиковано, а їх твори відредаговано у рамках цензури. Однак, у період після війни починають з'являтися самостійні автори, чия визначна діяльність високо цінується і сьогодні. Одним із таких є поет, автор численних дитячих пісень Танікава Шюнтаро, що був голосом інакомислення через високохудожність та глибоку філософію його творів, що були написані простою та зрозумілою мовою. Крім цього, він займався перекладами популярних американських коміксів, таких як «Пуцьвіріньки» та писав слова для саундтреків відомих японських аніме, зокрема «Астробоя» та «Мандрівного замку». Ще одним представником повоєнної

літератури є Насу Масамото, що пережив бомбардування Японії у ранньому віці та присвятив своє життя пам'яті та поширенню інформації про жахи та наслідки атомної катастрофи через свої твори. Головними героями в його історіях постають діти, що проходять через життєві труднощі як від наслідків бомбардування, так і повсякденного життя в соціумі.

Говорячи про визначні твори письменників та поетів початку ХХ століття, всі вони були написані під впливом нового світогляду та зміни ставлення до дитинства, що тепер вважалось одним із найважливіших етапів життя. У них детально описуються почуття та емоції головних героїв, що дає змогу легко зрозуміти сюжет та викликають емпатію у читачів, навчаючи їх важливих моральних цінностей у такий спосіб. Прозові твори не викликають проблеми при адаптації на українську мову та потребують додаткової класифікації за їх характерними ознаками. Таким чином, більшість *отогібанаші* визначатимуться як казки із символічними образами та розгорнутим сюжетом. Прозові *дова* потребують детального ознайомлення зі змістом твору та стилем автора, що виражається через художні засоби. Ліричні *дойо* потребують адаптації для формування рими, однак зберігають жанрову класифікацію як вірша.

Жанром «Червоного корабля» Огави Мімея є лірична новела, а «Хлопчика з моря» — чарівна казка. Дебютний «Ресторан багатьох замовлень» Міядзави Кенджі є сатиричним оповіданням, у той час як «Яманеко та жолуді» є казкою про тварин. Найпопулярніший твір Ніімі Нанкічі «Лис на ім'я Гон» вважатиметься казковим повчальним оповіданням, а «Дідусева лампа» є соціально-побутовим оповіданням із філософським підтекстом. *Дойо* Кітахари Хакушю відображає його естетичні погляди та насичена відчуттями та емоціями, які він взяв за основу в написанні своїх творів для відродження чуйної дитячої літератури. Зрештою, «Щоденник Поппо» Судзукі Міекічі є соціально-побутовим оповіданням.

У ході виконаного дослідження було детально проаналізовано історію розвитку та формування дитячої літератури в Японії, проведено паралель між стародавньою та сучасною літературою орієнтованою на дітей, ознайомлено із біографією літературних діячів Японії ХХ століття, що сприяли розвитку дитячої літератури та їх визначних творів та надано класифікацію жанрам сучасної дитячої літератури у їх хронологічному порядку: *отоїбанаши*, *дойо* та *дова*. Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні життєвого та творчого шляху вищезгаданих літературних діячів, а також адаптації їх творів українською мовою та використання на лекційних та семінарських заняттях при вивченні японської мови та літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благовірна Н.Б. Слово в полоні букв: критерії редакторської оцінки казок / ред. Кравченко С.І.; упоряд. Рожило М.А. — Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2012. С. 101–103
2. Бондаренко І.П., Комарницька Т.К., Семенко С.М. Методологія художнього перекладу: навчальний посібник для студентів-японістів — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. С.
3. Бондаренко І.П. Японська література: Хрестоматія. Том II (XIV—XIX ст.), Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011, С. 517–522
4. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія. Том 1 А (аба) — Л (лямент). Київ, Видавничий центр «Академія», 2007, С. 285, 565-566.
5. Araki, James T. Otogi-Zōshi and Nara-Ehon: A Field of Study in Flux, *Monumenta Nipponica*, Vol. 36, No. 1 (Spring, 1981), С. 4–20.
6. Araki, James T. The Dream Pillow in Edo Fiction 1772–81, *Monumenta Nipponica*, Vol. 25, No. 1/2 (1970), С. 43–49.
7. Endō, Mika. Repurposing Poetry: The Emergence of Working-Class Children's Expression in Interwar Japan, *Japanese Language and Literature*, Vol. 50, No. 1 (April 2016), С. 25–46.
8. Hagiwara, Takao. The Bodhisattva Ideal and the Idea of Innocence in Miyazawa Kenji's Life and Literature, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 27, No. 1 (1993), С. 35–56.
9. Jansen, Marius B. Changing Japanese Attitudes Toward Modernization, New Jersey: Princeton University Press, 1965, С. 43–70.
10. Jinno, Yuki. Consumer Consumption for Children: Conceptions of Childhood in the Work of Taisho-Period Designers. Part two: Early Twentieth Century, Child's Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan, 2017, С. 84–97.
11. Karatani, Kojin. Origins of Modern Japanese Literature, Durham and London: Duke University Press, 1993, С. 114–135.
12. Kawana, Sari. Reading Beyond the Lines: Young Readers and Wartime Japanese Literature, *Book History*, Vol. 13 (2010), С. 154–172.
13. Keen, Donald. Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era, New York: Columbia University Press, 1984, С. 146, 963.
14. Keen, Donald. Japanese Literature. An Introduction for Western Readers, New York: Grove Press, 1992, С. 18–20, 103–110.
15. Kimbrough, R. Keller. Bloody Hell!: Reading Boys' Books in Seventeenth-Century Japan, *Asian Ethnology*, Vol. 74, No. 1 (2015), С. 111–139.
16. Kokkola, Lydia. A Journal of International Children's Literature, *Bookbird*, April 2012, С. 34–35.
17. Mason, Penelope. History of Japanese Art, 2nd Edition, Pearson Education, New Jersey, 1993, С. 114–122.

18. Miller, J. Scott. The Hybrid Narrative of Kyōden's Sharebon, *Monumenta Nipponica*, Vol. 43, No. 2 (Summer, 1988), C. 133–152.
19. Moretti, Laura. Kanazōshi Revisited: The Beginnings of Japanese Popular Literature in Print, *Monumenta Nipponica*, Vol. 65, No. 2 (2010), C. 297–356.
20. Morita, Michiko. Selected Tales for Children of Mimei Ogawa, Toyama: Sugano Printing Office, 1990, C. 22–37.
21. Mulhern, Chieko Irie. Otogi-zōshi: Short Stories of the Muromachi Period, *Monumenta Nipponica*, Vol. 29, No. 2 (Summer, 1974), C. 181–198.
22. Platt, Brian. Japanese Childhood, Modern Childhood: The Nation-State, the School, and 19th-Century Globalization, *Journal of Social History*, 2005, C. 965–985.
23. Reichert, James R. From «Yomihon to Gōkan»: Repetition and Difference in Late Edo Book Culture, *The Journal of Asian Studies*, Vol. 76, No. 2 (2017), C. 321–330.
24. Ueda, Makoto. Modern Japanese Poets and the Nature of Literature, Stanford University Press, 1983, C. 187–229.
25. Wakabayashi, Judy. Foreign Bones, Japanese Flesh: Translations and the Emergence of Modern Children's Literature in Japan, *Japanese Language and Literature*, Vol. 42, No. 1 (2008), C. 227–246.
26. Williams, Kristin Holly. Visualizing the Child: Japanese Children's Literature in the Age of Woodblock Print, 1678–1888, Harvard University, 2012.
27. 平凡社, 世界大百科事典, Vol. 5, 1988
28. 郡史郎, 物語の朗読におけるイントネーションとポーズ: 『ごん狐』の6種の朗読における実態 (2014), C 257-275
29. 津田真弓, 江戸絵本の遊び: 草双紙『御存商売物』をどう読むか, 慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会, No.30 (2015), C. 85-117
30. 村川京子, 絵雑誌『お伽絵解こども』と明治期の幼稚園, Japan Society of Research on Early Childhood Care and Education, NII-Electronic Library Service, C. 698-699

Интернет-джерела:

31. Історія дитячої літератури. URL: [Як народилася дитяча література?](#)
32. Хронологія японської дитячої літератури. URL: [日本の子どもの文学—国際子ども図書館所蔵資料で見る歩み](#)
33. Критика жанру акахон. URL: [The Bottom of a Bottomless Barrel: Introducing Akahon Manga - The Comics Journal](#)
34. Про день дитячої книги. URL: [Міжнародний день дитячої книги](#)
35. Люстровані дитячі книги. URL: <https://www.kodomo.go.jp/gallery/>
36. Презентація книги «Графічні оповідання Ранньомодерної Японії». URL: [Graphic Narratives from Early Modern Japan](#)

37. Article and photographs by Iqbal Husain, [JAPANESE PICTURE BOOKS — DrachenKite](#)
38. L. Halliday Piel, A Review of Tales for Tarō: [A Study of Japanese Children's Magazines, 1888—1949](#), // Nona L. Carter, Japanese Children's Magazines, 1888—1949, University of Pennsylvania, 2009
39. Міжнародний інститут дитячої літератури в Осаці. URL: [大阪国際児童文学振興財団](#)
40. Життєвий та творчий шлях Іваї Садзанами. URL: [児童文学者巖谷小波の経歴](#)
41. Аналіз творчості Іваї Садзанами. URL: [週刊東洋文庫1000：『日本昔噺』（巖谷小波著、上田信道校訂）](#)
42. Творчість Огави Мімея. URL: [児童文学者コーナー 小川未明 | 日本の子どもの文学—国際子ども図書館所蔵資料で見る歩み](#)
43. Творчий внесок Ішії Момоко. URL: [Momoko Ishii: Shaping Japanese children's literature for the modern era](#)
44. Біографія Момоко Ішії. URL: [石井桃子 さいたま市図書館](#)
45. 115-та річниця з дня народження Ішії Момоко. URL: [石井桃世代超え今も愛され さいたま市図書館で記念企画](#)
46. Філософія Міядзави Кенджі. URL: [宮沢賢治とは誰か?](#)
47. Хронологічні відомості з життя М. Кенджі. URL: [宮沢賢治記念会](#)
48. Офіційний веб-сайт видання Фукуінкан Шьотен. URL: [福音館書店](#)
49. Творчість Судзукі Мієкічі. URL: [作家別作品リスト：鈴木 三重吉](#)
50. Біографія Кітахари Хакушю. URL: [Hakushū Kitahara](#)
51. Короткі відомості з біографії Кітахари Хакушю. URL: [All Poetry](#)
52. Короткі відомості з біографії Кітахари Хакушю. URL: [Britannica](#)
53. Пісня «Цей шлях» у виконанні Ямади Косаку та Огави Акіко, 2003. URL: [山田耕筰：この道（北原白秋） Kosaku YAMADA: "Kono-Michi"](#)
54. Пісня «Заклопотаний перукар» у виконанні Ямади Косаку та Огави Акіко, 2020. URL: [山田耕筰：あわて床屋（北原白秋）](#)
55. Пісня «Цвіт цитруса» у виконанні Аяно Нономури, 2021. URL: [からたちの花（北原白秋作詞/山田耕作作曲）](#)
56. Біографія Хагівари Сакутаро. URL: [Poet Sakutarō Hagiwara Poems](#)
57. Ніімі Нанкічі «Лис на ім'я Гон». URL: [About for Niimi Nankichi](#)
58. Michael S. Rosenwald, «[Shuntaro Tanikawa, Popular Poet and Translator of 'Peanuts,' Dies at 92](#)», 2024
59. Juliet Grames, Tanikawa Shuntaro — [The Greatest Living Poet You've Never Heard Of](#), Words Without Borders, May 13, 2009
60. Бібліографія Танікави Шюнтаро. URL: [Poetry International](#)
61. Короткі відомості з біографії Танікави Шюнтаро. URL: [Shuntaro Tanikawa | The Poetry Foundation](#)

62. Стаття до пам'яті поета Танікави Шюнтаро. URL: [In Memory of Tanikawa Shuntarō: A Great Poet and Shaper of Literary Language | Nippon.com](#)
63. Творче надбання Ленто Такако. URL: [Copper Canyon Press](#)
64. Насу Масамото та вплив атомної бомби на японське суспільство. URL: [ヒロシマを伝えるために 感情の根底まで世代超え届ける 那須正幹さん](#)
65. Інтерв'ю із Масамото Насу — Про розвиток уяви та збереження миру. URL: [那須正幹さん 想像力育み、平和を守る | 毎日新聞](#)
66. «Коганемару» Іваї Садзанами. URL: [こがね丸 - 巖谷小波](#)
67. Ілюстрації Хонди Шотаро до видання «Коганемару» 1938 року. URL: [Koganemaru the Dog - 50 Watts](#)
68. «Червоний корабель» Огави Мімея. URL: [小川未明 赤い船](#)
69. «Ресторан багатьох замовлень» Міядзави Кенджі. URL: [宮沢賢治 注文の多い料理店](#)
70. Рекламний флаєр до «Ресторану багатьох замовлень». URL: [宮沢賢治『注文の多い料理店』広告文](#)
71. Передмова до «Ресторану багатьох замовлень». URL: [宮沢賢治『注文の多い料理店』序](#)
72. Ілюстроване видання «Ресторан багатьох замовлень». URL: [e-童話・絵本 - 注文の多い料理店 | 日本昔話](#)
73. «Лис на ім'я Гон» Ніімі Нанкічі. URL: [新美南吉 ごん狐](#)
74. «Дідусева лампа» Ніімі Нанкічі. URL: [新美南吉 おじいさんのランプ](#)
75. «Єретики» Кітахари Харушю. URL: [北原白秋 邪宗門](#)
76. «Очі бабки» Кітахари Харушю. URL: [北原白秋 とんぼの眼玉](#)
77. «Щоденник Поппо» Судзукі Мієкічі. URL: [鈴木三重吉 ぽつぽのお手帳](#)

Онлайн-бібліотеки:

<https://www.aozora.gr.jp/>
<https://dl.ndl.go.jp/>
<https://www.academia.edu/>
<https://www.scribd.com/>
<https://archive.org/>
<https://ci.nii.ac.jp/>
<https://www.jstor.org/>
https://www.kodomo.go.jp
<https://www.heibonsha.co.jp/>

Словники:

Jisho.org: Japanese Dictionary
<https://kotobank.jp/>
<https://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

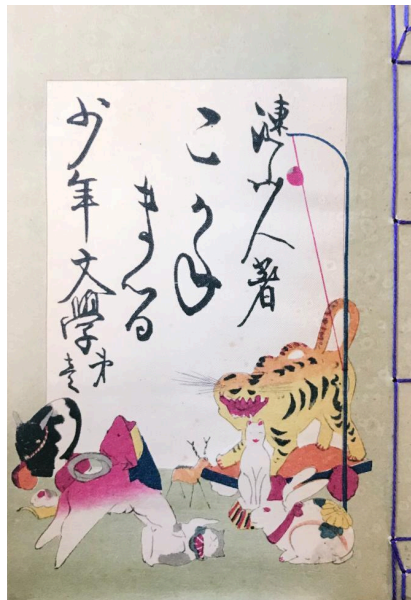
ДОДАТОК 1



Дебютний випуск журналу «Червоний птах» у 1918 році та наступні обкладинки.



«Червоний корабель», Огава Мімей, 1910 р.



«Коганемару», Іваґа Садзанамі. Видання 1891 р. та 1938 р.

