

Часо-простір японських дзуйхіцу та «сполохів» Костя Москальця

У статті здійснено порівняння часо-просторів японських мініатюр *дзуйхіцу* та «сполохів» К. Москальця. Приділено увагу соціально-політичним, філософським та естетичним чинникам, що сприяли появі цього жанру в середньовічній Японії і його поширенню в українській літературі 80–90-х рр.

Ключові слова: дзуйхіцу, «сполохи», часо-простір, ДАК, Кость Москалець.

Постановка наукової проблеми та її значення. Мистецтво – це інтуїтивно-образне відтворення певної епохи. Нове в мистецтві, зазвичай, народжується на периферії культурного життя, і воно є результатом діяльності конкретних людей, які змушені долати стереотипи, не маючи визнання. Мистецький андеграунд (англ. *underground* – підпілля) 70–80-х рр. був для молодих митців однією з небагатьох можливостей зберегти самототожність за тотального тиску методу соцреалізму. Вагома роль у пошуку нових шляхів розвитку українського мистецтва належить представникові артоб'єднання ДАК К. Москальцю (1963).

Феномен ДАКу й ДАКівців і дотепер не здобув ще вартісного історичного й мистецтвознавчого аналізу, не став предметом належних філософських рефлексій. Це і визначило мету статті: проаналізувати особливості їхньої творчості, зокрема жанр дзуйхіцу, у якому створено більшість їхніх творів і в якому найпоспідовніше працював Кость Москалець.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Наприкінці 70-х рр. у м. Бахмачі В. Кашка (1954–2006 рр.) заснував об'єднання ДАК. Це був «осередок естетів, крихітна оаза світла» [10, с. 86]. До складу об'єднання входили також А. Деркач, К. Москалець, М. Туз. Вони не мали спільних естетичних засад, певної філософської системи чи цілісної художньої концепції, проте типовою для ДАКу рисою було те, що більшість створених ними текстів «належать до так званих «сполохів», які нагадують «дзуйхіцу» [10, с. 87]. Для молодих митців це був спосіб самовираження, засіб творення свого світу; і водночас – це шлях розширення меж національної культури й літератури, збагачення її новими мистецькими засобами.

Естетично-художній вибір молодих чернігівських літераторів визначався не лише екзотичністю дзуйхіцу, а й можливостями, притаманними цьому жанрові, який виник в епоху Хейан – «Миру і спокою» (794–1192 рр.) – за назвою новозаснованої столиці, нині – місто Кіото. У процесах самовизначення японської культури ця епоха стала стрижневою, а література цього періоду є вагомим здобутком не лише японської, а й світової культури. «У часи Хейану культура сконцентрувалася в одній точці, при дворі, і від такої концентрації – її сила, якої потім вистачило на багато століть», – вважає Т. Григор'єва [13, с. 6]. Така максимальна «концентрації національного духу» – унікальне явище у світовій культурі [13, с. 6].

На початку епохи Хейан зусиллями жінок аристократичного кола починає творитися япономовна проза й одночасно японська літературна мова. Японська література попередніх епох була китайськомовною, такою ж лишалася ще деякий час і хейанська поезія, творці якої – чоловіки. В. Горегляд стверджує, що коли б у хейанській літературі не було інших пам'яток, крім «Начерків біля приголів'я» Сей-Сьонагон і «Повісті про Гендзі» Мурасаки-сікібу, епоха Хейан все одно зберегла б право називатися золотим віком середньовічної японської літератури» [4, с. 97]. Роллю жінок у загальнонаціональних літературних процесах ця література відрізняється від літератур інших народів, де питома вага письменниць була незначною (Візантія) чи мінімальною.

Сей-Сьонагон (імовірно, 966–1017 рр.) – засновник жанру дзуйхіцу, який вважають суто японським явищем. «Дзуйхіцу» означає «слідом за пензликом»: специфіка далекосхідного ієрогліфічного письма, коли знаки наносять тушшю на папір чи інший матеріал, використовуючи пензлик. Переклад назви жанру на інші мови ускладнений тим, що в інших літературах побутували деякі його аналоги, тому використовують терміни есей (есе), нарис, щоденник тощо. Та, попри їхню близькість, ототожнювати ці жанри не можна. Споріднює їх належність до літературних мініатюр, існують і суттєві відмінності [3, с. 275–276, 335]. Від традиційних щоденникових записів дзуйхіцу відрізняє «не зосередженість на собі, на власному я» [13, с. 9]; це – діалог із собою, із явищами природи, зі світом. ДАКівці запропонували термін «сполох», який, на нашу думку, точніше відтворює специфіку жанру.

Сполох як природне явище вихоплює із сутіноків чи п'ятми фрагмент дійсності й унаочнює, фіксує певний стан. Літературні «сполохи» висвітлюють насамперед стан душі автора. Відповідно до давнього принципу східного світорозуміння – «усе є в усьому» – стан душі автора є водночас станом світу. Дзуйхіцу спрямовані, зазначає Т. Григор'єва, вдумливого читачеві з тим, щоб відбулася розмова сам на сам. «Коли автори дзуйхіцу запевняють, що їхні записи не призначені для стороннього ока, це означає, що те око не має бути відстороненим» [13, с. 10], байдужим. Своєрідним синтезом письма й малювання називає дзуйхіцу майстер «сполохів» К. Москалець [1]. Переклад дзуйхіцу з японської на інші мови ускладнений тим, що перекладач має знати, крім японської мови й культури, контекст творення й існування мініатюр, бути добре обізнаним із китайською культурою.

Визначальна ознака японської культури – її унікальність і самотність, які все ж імплікуються синтетичністю цієї культури. Збереження власної ідентичності усвідомлювалося японцями як важливе завдання. Вони, шануючи китайську мудрість, ще в IX ст. маніфестували принцип «вакон кайсан»: японська душа – китайське знання. Упродовж історії Японія неодноразово здійснювала притаманний Сходу спосіб буття: слабкість перетворити на силу. Це сталося і на початку епохи Хейан, коли з припиненням діяльності японської місії в Китаї розпочався майже 300-річний період культурної ізоляції. Та це не позначилося негативно на культурі країни. Спираючися на власну культурну традицію і вже засвоєні здобутки інших народів, японці спромоглися на культурний «вибух» і синтез унікальної національної культури.

На інтенсивності духовного розвитку епохи Хейан позначилося і те, що аристократія відійшла від військових справ і зосередила свою діяльність на вишталтуванні тогочасної культури. Тому естетизм – засада світобачення і самореалізації японців кожної епохи – у хейанській культурі стає визначальним. На думку М. Конрада, саме естетична аперцепція була «основною діючою їх сприйняття взагалі. Хейанці вірили, що в кожному предметі, у кожному явищі живуть притаманні саме їм чари, краса, цінність (моно-но аваре)» [5, с. 85]. Н. Анаріна стверджує, що в естетико-філософській ідеї культури Хейан, моно-но аваре, слово «чари» можна було б замінити словом «Дао», оскільки «Дао, що проявляє себе в культурі, тоді розумілося як *аваре* (чари)» [2, с. 188]. Витлумачення поняття «моно» (рiч) суттєво різняться в японській і європейській традиціях.

Для європейця «рiч» пов'язана із предметністю, матеріальністю. Японське «моно» цим не обмежується. Зазначена традиція має витoki в Давньому Китаї, де лейтмотивом філософії були «речовість Дао й Дао речовості» [2, с. 185–188]. Це пояснює силу «моно», їх вплив на людей, оскільки речі (моно) – це усі явища світу, матеріальні й духовні. Тож японський письменник не творець у європейському розумінні; він, скоріше, медіатор і екзегетик, який пов'язує різні світи й витлумачує їх, робить зрозумілими для нас віщування «речей» та їхню мову.

Хейанці вважали, що призначення кожної шляхетної людини полягає у віднаходженні прихованих чар. Головним знаряддям їх унаочнення для хейанців було слово, що й зумовило культ слова художнього, яке поєднувалося зі сенсорними образами. Таке ставлення до світу й розуміння «речі», прихованих у ній смутку та звабної чарівності визначило художній метод багатьох письменників, який Т. Григор'єва називає «ненасилля над природою речей» [13, с. 10]. Він безпосередньо вплинув на специфіку жанру дзуйхіцу, як і те, що засновником цього жанру була жінка.

Життя жінки в Японії давніх століть жорстко регламентувалося, зазнавало численних обмежень. Коли людина не може зміни наявний стан речей у дійсному світі, вона змінює їх у сфері духу духовними засобами. І «хай затиснене життя при дворі правилами церемоніалу, душа лишається вільною, а вільна душа на себе не замикається» [13, с. 5]. Тому література стала можливістю подолати ті межі / (об)меження: просторові, соціальні, особистісні, часові. Сей-Сьонагон творить свій світ, використовуючи слово й символ-ієрогліф. Хейанський естетизм у її мініатюрах набуває певної примхливості. Легкість, імпровізаційність, невимушеність дзуйхіцу приховують складну внутрішню роботу та сконцентрованість інтелекту й творчих імпульсів.

Часо-простір художнього твору визначається особистістю автора, оскільки конструювання хронотопу не є нормативно визначеним і залежить від авторового бачення і розуміння чи відчуття тих фрагментів об'єктивного або суб'єктивного світу, які стали об'єктами замилювання, здивування чи на яких просто зупинилося око письменника. «Записки» складаються з окремих данів – глав, яких близько трьохсот. Це інтимні записи, які, як зазначає Сей-Сьонагон в авторській післямові, не були розраховані на оприлюднення, що визначило їхню емоційність і особливу невимушеність. «Часта

зміна планів, чергування високого і низького створює відчуття наповненості життя і правдивості зображення» [14, с. 137]. Кожен дан є окремою картиною: побутові сцени, анекдоти, новели й вірші, картини природи та враження, що вони викликають, поетичні роздуми, опис придворних свят і церемоній, замальовки звичаїв, бувальщини, роздуми про мистецтво, ремінісценції.

Дани не можна назвати завершеними мініатюрами, оскільки поняття завершеності чуже для світогляду японця, який сформувався під впливом буддистського розуміння світу й світобудови, де все суще підпорядковується закону *аніт'я* (потрібних перемін), японською – мудзьо. Літературу Хейану й пізніших епох не можна зрозуміти поза впливом мудзьо. На початку епохи Хейан зміни розумілися як *часовість* і *тимчасовість* усіх речей (моно). Уже 1-й дан «Навесні найкраще світанок» відкриває перед нами мудзьо як зміну сезонів і як зміну рухомих картинок [14, с. 138]. Зміни в людських стосунках – це теж прояв мудзьо.

Кожен дан є автономним, із притаманним йому часо-простором, у центрі якого перебуває автор. Оскільки життя Сей-Сьонагон переважно проходило при дворі – потужному осередкові хейанської культури, утворилася складна концентрична система часо-просторів, до яких вписуються чи з якими перетинаються хронотопи окремих данів. Тому дзуйхіцу й потребують підготовленого читача, який буде спроможним через час і простір очима «читача та причетного» зустрітися з очима Сей-Сьонагон. І тоді, говорить К. Москалець, «образ тексту тане, тече, фото стає фільмом, впадаючи, як джерело змісту, вже до мого власного життя. Відчитане дзуйхіцу створює і себе, і мене одночасно» [1]. І це відтворення є водночас творенням нового хронотопу, до якого влітаються історичний, екзистенційний і соціальний час читача, його географічно-кліматичні реалії, а також особистісний і соціальний простір.

Епоха Хейан стала часом піднесення і занепаду аристократії, оскільки із середини XII ст. провідною суспільною верствою стають воїни-самураї. Тож після політичного відчуження естетизм як помітна ознака культури придворної аристократії культивується ними як знак кастовості та внутрішньої переваги над самураями [4, с. 33]. Перенесення столиці з Хейану до Камакура завершило процес політичного краху аристократії. Розпочався період Камакура (1192–1333 рр.). Хейанські письменники й раніше свідомо абстрагувалися від соціальних та політичних проблем, створюючи свій світ і так стверджуючи своє право на соціальну винятковість. Політичні зміни вони свідомо ігнорували.

На злами епох припадає життя і творчість ще двох визначних майстрів дзуйхіцу в середньовічній літературі – Камо-но Тьомея (1153–1216 рр.) і Кенко Хосі (1283–1350 рр.), завершення життя якого пов'язане вже з епохою Муроматі (1334–1573 рр.).

Соціальні потрясіння призвели до зміни тлумачення мудзьо, яке відтоді й надалі «тлумачилося не лише як *непостійність*, тобто як часова категорія, але і як *нестабільність* – категорія просторова» [6, с. 69]. У мистецтві вже наприкінці епохи Хейан це відображено в *мудзьо житла й тимчасових притулків*. «Ця просторова конотація, матриця, з якої виникли літературні образи заїзду і хижі відлюдника є також продовження сфери впливу мудзьо» [6, с. 69]. До цього всезагальність мудзьо лише декларувалася, а прояви її обмежувалися любовними пригодами і природними змінами. І вже реципієнти творів поширювали мінливість на Всесвіт, оскільки для них природним був принцип «усе є в усьому».

Соціальна нестабільність другої половини XII ст., війни почали трактуватися як прояв мудзьо в суспільному житті. Отже, у світогляді японців другої половини XII ст. відбуваються зміни: «поступово мудзьо стали застосовувати до усього» [6, с. 70]. Упродовж XII ст. зазнає змін і характер літературної творчості, від якої відходять жінки; палаци перестають бути центрами соціального й мистецького часо-простору. Кращі літературні твори пишуть чоловіки, які свідомо дистанціюються від суспільства або мають статус ченців.

Поет, прозаїк і музикант Камо-но Тьомей був хейанцем за народженням, вихованням, світоглядом і характером творчості. Тому нова епоха була чужою для нього. Він обирає шлях усамітнення, переселившись з палацу до власноруч побудованої хижки, дах якої накритий очеретом. Він змодельовав свої житло за принципом мудзьо, і хижка значною мірою стала визначати мудзьо способу життя письменника. Нове житло Тьомей часто згадує і змальовує в найвідомішому зі своїх творів – «Записки з келії» («Ходзьо-кі»). «Таким чином вийшло, що хижка відлюдника ... стала не лише реальним або ймовірним місцем літературної творчості, але також одним із центральних літературних образів» [6, с. 70]. У. ЛаФлер зазначає, що на вибір Тьомея вплинув опис даоських і буддійських келій у

китайській літературі, проте саме його опис такого житла вважають кращим у середньовічній літературі.

«Ходзьо-кі» належить до жанру дзуйхіцу, йому притаманний, як і всім дзуйхіцу, особистісний погляд на події, що відбувалися у світі й у власному житті, а також спонтанні зміни стилю викладу, вільний перехід від однієї теми до іншої. «Тут фігурують великі часові відрізки, які аргументують ідею мінливості світу як органічної його властивості» [4, с. 304]. Своє життя письменник поділяє на два періоди, що відрізняються просторово й часово.

Кенко Хосі, Йосідо Кенко належав до військового стану, служив у королівській гвардії і зробив доволі вдалу кар'єру, проте змінює своє життя, обравши чернечий постриг. Він був одним із найвідоміших поетів свого часу, та світову славу йому приніс твір, написаний у стилі дзуйхіцу, – «Записки від нудьги», що складається із 244 розповідей. Кенко Хосі послідовно продовжує традиції Хейану, з яким його споріднює спільність естетичних ідеалів, висока мовна культура, ідеалізація старовини. Наскрізна ідея твору – непостійсть/нестабільність світу й людського життя.

Популярність дзуйхіцу зберігалася і впродовж наступних століть; у японській літературі існує близько двох тисяч творів цього жанру. Часо-простір кожного з них традиційно конституюється із часо-просторів окремих мініатюр. Смыслотворчим та інтегративним центром дзуйхіцу постає автор, через особистість якого відбувається еманация часу й простору.

Наприкінці 70-х рр. в українську літературу приходять митці нової генерації, які «належали до покоління, вихованого на сторонніх спогадах про не таку вже й далеку культурно-духовну відлигу, яка породила «шістдесятників», і на реаліях наступного в часі періоду брежневщини, котрий остаточно поруйнував ілюзії і рештки віри в життєспроможність нав'язаних ідеалів» [11, с. 29]. В особистісному становленні ДАКівців помітну роль відіграли філософські й естетичні складники духовного руху опору [11, с. 29]. З притаманним їм аристократизмом духу вони переймалися проблемами самозбереження і вишталтування національної культури за поваги до інших культур. Це все ріднило їх із віддаленою епохою Хейан.

Життя в суспільстві «розвиненого соціалізму», як і при хейанському дворі, було обмежене заборонами й забобонами. Хейанці писали так, ніби політичної влади та соціальної боротьби не існувало, – це було свідоме ігнорування частини їх світу, стверджує У. ЛаФлер [6, с. 18]. Опір ДАКівців «не передбачав прямої конфронтації із владою, він ґрунтувався на нехтуванні нею, на глибокому екзистенційному бажанні прожити власне, лише власне життя. Відповідь владі полягала у відсутності діалогу з нею, оскільки те, що неможливо інтегрувати, потрібно ігнорувати» [11, с. 29]. Це зумовило свідоме прагнення побудувати *свій* світ у недостатньому соціальному хронотопі. Цей світ вони створювали синергією духовних зусиль, тому в них існувала гостра потреба в зустрічах, обміні думками. «Найкращі, верховинні досягнення ДАКу назавжди залишилися в розмові, у душі самостійно створеного чайного ритуалу, у піснях і віршах серед сосон» [11, с. 29], – так їм убачається через роки.

У суспільстві зі зруйнованими «цивілізаційними волокнами» молоді митці інтуїтивно відчували потребу у творенні точки опертя, якими стали створювані ними традиції й ритуали, зокрема чайний ритуал, його дух. К. Москалець застерігає нас від непотрібних аналогій із японськими традиціями, наполягаючи на тому, що ритуал ДАКу – явище автохтонне, він творився під знаком принципу зосередження творчої енергії [10, с. 86–89]. Чайний ритуал створював власний час, який ставав часом причетних до нього. До досвіду творення свого світу із притаманною йому темпоральністю К. Москалець згодом звертатиметься неодноразово.

1991 р. він повернувся на Чернігівщину, і відтоді його життя поділене на дві частини: від 15 квітня до Покрови проживання в Келії Чайної Троянди – власноруч збудованій у с. Матіївці крихтній хатинці, решта часу – в Бахмачі. Москальцеву Келію не можна вважати калькою з Тьомея чи Мацуо Басьо (1644–1694), який прожив частину свого життя в Банановій хижі – Басьоан. Келія Чайної *Троянди* – явище «автохтонне», укорінене у європейську культурну традицію, і водночас – результат розпочатого ще в юності духовного діалогу з Японією.

Житло К. Москальця стало одним із центральних образів надрукованої 2001 р. «Келії Чайної Троянди. 1989–1999». Твір має ознаки щоденника, оскільки записи розміщені в послідовності років, місяців і днів, проте значна частина записів є близькими до дзуйхіцу. Щоденникові записи, на основі яких створено «Келію», обмежують можливості автора впливати на послідовність епізодів – сюжет-

них фактів, детермінуючи лінійність композиції, яка визначається перебігом астрономічного часу. Авторська ж воля реалізується відбором епізодів, який порушує плин часу інтенсивністю його репрезентації.

«Келія», за словами автора, – це фіксація набуття досвіду нікому неналежності, синонімом якої є свобода [7, с. 232]. Ця максима відіграє важливу роль у системі цінностей К. Москальця, у його «сполохах», поезії, есеїстиці. У записі від 16.04.1990 р. він розповідає про своєрідний інсайт, коли множинність автономних світів і власне життя побачив через призму нікому неналежності [8, с. 17]. Це є водночас і засада *самостояння* автора, і принцип світобудови.

Часо-простір «Келії» існує в кількох проєкціях. Організуючий центр твору й кожної мініатюри – автор. Кожен окремих запис автономний, із притаманним йому часо-простором, який конститується синергією фізичного й соціального часо-просторів, екзистенційного часу автора та його особистого простору, з якими взаємодіють часо-простори спогадів автора, людей, які опинилися у світлі «сполаху», художніх і наукових творів тощо. У них ненав'язливо розставлені акценти й сенсорні образи: «темно-горіховий колір письмового столу», «сліпучо-жовта копиця соломи в сусідньому саду», «дівчинка в яскраво-червоному пальті, чорних чобітках і рукавичках, лисячій шапці».

Хронотоп мініатюри продовжує творити реципієнт, а також сам автор: в інших «сполаху» чи творах – поезіях, піснях, прозі. Іноді цей процес може охоплювати значну кількість світів. Запис від 25.08.99 р. – безпосереднє продовження попереднього, а до його хронотопу інтегруються хронотопи пісні «Вона», сонетів М. Зерова, попередніх «сполахів», де автор звертається до постаті поета. «Сполахи», як і дзуйхіцу, підпорядковуються принципові *мудзьо*. Крапка наприкінці мініатюри не знаменує закінченість думки, яка продовжується співпрацею реципієнта й автора, і щоразу текст уводиться до іншого контексту, розкриваючи приховані смисли та зв'язки.

У дзуйхіцу окремі мініатюри нанизуються, як намистинки різного кольору, в «Келії» характер їхнього поєднання інший: вони взаємовідлунюють. Так, читаючи безнадійний запис від 20.10.94 р., ще пам'ятаємо, як у автора «легенька, невидима, але відчутна усмішка» пробігла серцем (11.06.91 р.), і це посилює трагізм ситуації. К. Москалець його підсвідомо пом'якшує таким записом (23.10.94 р.): «несподівано прийшла посилка з чаєм і «Примою», коротеньким листом і грішми – гонорар. У деяких мініатюрах автор веде діалог з ліричним героєм, підтримує його, іронізує (20.01.91, 20.03.91, 22.07.94 та ін.) [8; 9].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Період особистісного й мистецького становлення К. Москальця, як і в його улюблених Тьомея і Кенко, припадає на час зламу епох і соціальних потрясінь. «Келія Чайної Троянди» відобразила/зафіксувала шлях автора до себе, досвід духовного й фізичного самозбереження в нелюдському світі перехідної епохи. Цей екзистенційний, «своїстий» (К. Москалець) досвід – за східним принципом «усе є в усьому» – став важливим свідченням епохи, до якого звертаються вже зараз і звертатимуться в майбутньому, щоб зрозуміти сутність того часу, як звертаються до творів Ч. Діккенса, О'Генрі, Е. М. Ремарка тощо.

Синергія щирості автора й ритмічно, семантично, фонетично та інтонаційно довершеного тексту генерують енергетично потужний твір, що став помітним явищем новітньої вітчизняної літератури. Він, як і дзуйхіцу, потребує вдумливого читача, а мистецький спадок К. Москальця – комплексних досліджень фахівців різних галузей знань: філософів, теоретиків та істориків мистецтва, психологів, соціологів, істориків, психологів мистецтва.

Джерела та література

1. Блог Костянтина Москальця [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://moskalets.wordpress.com>
2. Вещь в японской культуре / сост. Н. Г. Анарина, Е. М. Дьяконова. – М. : Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 2003. – 262 с.
3. Галич О. А. Теорія літератури / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
4. Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. / В. Н. Горегляд. – М. : Наука ; гл. ред. вост. лит., 1975. – 382 с.
5. Конрад Н. И. Очерки японской литературы. Статьи и исследования / Н. И. Конрад ; вступ. ст. Б. Сучкова. – М. : Худ. лит., 1991. – 463 с.
6. ЛаФлёр У. Карма слова: Буддизм и литература в средневековой Японии / У. ЛаФлёр. – М. : Летний сад – Серебрянные нити, 2000. – 192 с.
7. Москалець К. В. Гра триває: Літературна критика та есеїстика / К. В. Москалець. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 240 с. (Сер. : Висока полиця).

8. Москалець К. В. Келія Чайної Троянди. 1989–1999 / К. В. Москалець // Сучасність. – 2000. – № 1. – С. 10–57.
9. Москалець К. В. Келія Чайної Троянди. 1989–1999 / К. В. Москалець // Сучасність. – 2000. – № 2. – С. 7–45.
10. Москалець К. В. Людина на крижині: Літературна критика та есеїстика / К. В. Москалець. – К. : Критика, 1999. – 256 с.
11. Москалець К. В. Майстер чаю і бесіди / К. В. Москалець // Критика. – 2006. – № 11. – С. 29–30.
12. Москалець К. В. Нічні пастухи буття. Вірші / К. В. Москалець. – Львів : Кальварія, 2001. – 56 с.
13. Японские дзуйхицу // Золотой фонд японской литературы / сост., вступ. ст. Т. П. Григорьева ; гл. ред. серии Г. Чхартвишвили. – М. : Северо-Запад, 1999. – 629 с.
14. Яшмовая нить. Антология японской классической литературы / сост. А. Р. Садовой. – М. : Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1998. – 399 с.

Колесникова Любовь. Хронотоп японских дзуйхицу и «сполохов» (зарниц) Костя Москальца. В статье сделано сравнение хронотопов японских миниатюр *дзуйхицу* и «сполохов» (зарниц) в произведении Костя Москальца «Келія Чайной Розы. 1989–1999». Установлено, что общим для них является композиционный приём построения произведений из отдельных миниатюр, объединённых личностью автора, с частой сменой планов и переходами от высокого к обыденному. Однако для дзуйхицу характерен линейный принцип соединения миниатюр, а для «сполохов» – концентрический. В статье уделено внимание социально-политическим, философским и эстетическим факторам, способствовавшим появлению этого жанра в средневековой Японии и его распространению в украинской литературе 80–90-х годов.

Ключевые слова: дзуйхицу, «сполохи», хронотоп, ДАК, Кость Москалец.

Kolesnykova Lubov. Chronotopes of Japanese Zuihitcu and «Lightnings» of Kost' Moskalets. In article are compared chronotopes of Japanese miniatures zuihitcu and lightnings in the work of Kost' Moskalets «The Cell of Tea Rose. 1989–1999». It is established that they have in common is the composition method of creation of works from the separate miniatures united by the identity of the author, with frequent change of plans and transitions from high to ordinary. However for zuihitcu the linear principle of connection of miniatures, and for «lightnings» – concentric is characteristic. In the article Attention is paid to the socio-political, philosophical, and aesthetic factors which promote emergence of this genre in medieval Japan and its distribution in the Ukrainian literature 80–90 years.

Key words: zuihitcu, chronotope, «lightnings», DAK, Kost' Moskalets.

Стаття надійшла до редколегії
20.03.2013 р.

УДК 7.01:316.277

Ольга Муха

Проблема естетичної перцепції в динаміці розвитку феноменологічної естетики

Стаття розкриває розвиток проблеми естетичної перцепції в контексті феноменологічної естетики. Проаналізовано концепції Морітца Гейгера, Романа Ингардена, Мартіна Гайдеггера, Ніколаса Гартмана, Моріса Мерло-Понті, Мішеля Дюфрена та сучасних дослідників напряму. Розкрито механізм естетичної перцепції та спосіб переживання естетичних феноменів. Серед сучасних послідовників феноменологічного напряму в естетиці вирізняє концепцію емпіричної естетики М. Голашевської та визначено напрями подальших методологічних напрацювань.

Ключові слова: естетична перцепція, естетична редукція, феномен, інтелектуальна інтуїція, багатозаровість твору, багатозаровість твору, синтезія, естетична ситуація.

Постановка наукової проблеми та її значення. Феноменологічна естетика сформувалась у 30–50-х рр. ХХ ст. через застосування феноменологічних методів до естетичної проблематики: досліджень мистецтва, творчості, естетичних цінностей, переживань та оцінок тощо. Широкого застосування її методологія набула, зокрема, у літературознавстві, теорії та історії пластичних мистецтв та музикознавстві. Однак безпосередньо в самій естетиці феноменологічний концепт залишається більше теоретичним, аніж прикладною методологією, звичною до застосування. Причини такої