КРЪГ

СПИСАНИЕ НА МЛАДИЯ ЯПОНИСТ

БРОЙ 3/2014

„ЯПОНИЯ – ЗАГАДЪЧНА И БЛИЗКА“
ДОКЛАДИ ОТ КОНФЕРЕНЦИЯТА

“JAPAN – MYSTERIOUS AND FAMILIAR”
CONFERENCE PROCEEDINGS

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

Настоящият брой на списанието
се издава с любезната подкрепа на
Мицубиши Корпорейшън
и Фонд „Научни изследвания“
към Факултета по класически и нови филологии
на СУ „Св. Климент Охридски“,
по договор № 019 от 2014 г.

Mitsubishi Corporation

Mitsubishi Corporation supports this publication

Съставители:
проф. дфн Бойка Цигова
доц. д-р Гергана Петкова

Редактори на броя:
Бойка Цигова
Гергана Петкова

Адрес на редакцията

1303 София
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Център за източни езици и култури
Специалност Японистика
бул. Тодор Александров № 79
тел. (+359 2) 871 7058

© 2014 Бойка Цигова, Гергана Петкова – съставители
© 2014 Предговор, художествено оформление, проект за лого и корица – Бойка Цигова
© 2014 Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

ISSN 1314-9539

Съдържание

ОТ СЪСТАВИТЕЛИТЕ 5

ДОКЛАДИ ОТ КОНФЕРЕНЦИЯТА 7

Виолета Михайлова, Екатерина Стаматова
ПЛЕНИТЕЛНАТА „ПАЯЖИНА“ НА ГЕНДЖИ 7
Мартина Неделчева
ЕСТЕТИЧЕСКАТА ПРЕХОДНОСТ В „ЦУРЕДЗУРЕГУСА“ 12
Таисия Телалим
ЗА ПЪТЯ НА ЧАЯ 15
Ивелина Минчева
ПРЕВОДИ НА ЯПОНСКА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА ОТ ЯПОНСКИ НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК – ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД И РАЗВИТИЕ 21
Мария Бауренска
БЪЛГАРСКОТО КИСЕЛО МЛЯКО И ЯПОНИЯ 31
Яна Илиева
СТИЛОВЕ, ИНСТРУМЕНТИ И ПРИНЦИПИ В ЯПОНСКАТА КАЛИГРАФИЯ 37
Милена Зайкова
ДЗЕН И ЯПОНСКАТА ЖИВОПИС. СУМИЕ И ДЗЕНГА 43
Веселина Тасева
ПРЕВОДИ И РЕЦЕПЦИЯ НА МАНГА В БЪЛГАРИЯ 48
Весела Лилкова
ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ В СТРУКТУРНО И ТЕМАТИЧНО ОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ „ХО:ДЖЬО:КИ“ НА КАМО НО ЧЬО:МЕЙ И „ЦУРЕДЗУРЕГУСА“ НА ЙОШИДА КЕНКО: 54
Михаела Михайлова
ИКЕБАНА 59
Драгомир Зюмбюлев
ДЗЕН, ХАЙКУ – ВЗАИМОВРЪЗКИ И СРАВНЕНИЯ 68
Светлана Стоянова
ПРОБЛЕМЪТ С ТОРМОЗА В УЧИЛИЩЕ В СЕРИАЛА „СЕМЕЙНА ИГРА“ – ОТРАЖЕНИЕ НА РЕАЛНОСТТА В ЯПОНИЯ 78
Биляна Багрянова
ОБРАЗЪТ НА УЧИЛИЩНИЯ ТОРМОЗ В ЯПОНИЯ И ЮЖНА КОРЕЯ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ТЕЛЕВИЗИОННИТЕ СЕРИАЛИ 84

Димана Данчова Атанасова
ЗАМЪКЪТ СУНОМАТА В КОНТЕКСТА НА ЯПОНСКИТЕ ЗАМЪЦИ ОТ ПЕРИОДИТЕ СЕНГОКУ И АДЗУЧИ – МОМОЯМА 90
Валентина Миланова
ОБРАЗЪТ НА *ОТАКУ*, ПРЕДСТАВЕН В ЯПОНСКИЯ СЕРИАЛ „МЪЖЪТ ОТ ВЛАКА“ 96
Мария Йотова
ПОДРАЖАТЕЛНИ ДУМИ В ЯПОНСКИЯ ЕЗИК 102
Деница Гугова
„ХЕЙКЕ МОНОГАТАРИ“ – ЕЗИК И СТИЛ 107
Елена Куцарова
„КРАСИВИЯТ ПЪТ“ – ХОМОСЕКСУАЛНОСТТА ВЪВ ФЕОДАЛНА ЯПОНИЯ 114

От съставителите

КРЪГ /СПИСАНИЕ НА МЛАДИЯ ЯПОНИСТ е нов идеен проект, чиято цел е по-мащабното представяне и популяризиране на японската култура в България чрез съвместните усилия на студенти, докторанти и преподаватели японисти от Софийския университет „Св. Климент Охридски“. През 2014 г. бе публикуван вторият брой на това първо по рода си у нас профилирано печатно издание като годишна поредица.

Настоящият трети брой е посветен на 55-годишнината от възстановяването на дипломатическите отношения между България и Япония.

Първата конференция на студента японист в СУ „Св. Климент Охридски“ под надслов „Япония – загадъчна и близка“, посветена на 55-годишнината от възстановяването на дипломатическите отношения между България и Япония“, се проведе на 29. 10. 2014 г. в Центъра за източни езици и култури към Факултета по класически и нови филологии на СУ „Св. Климент Охридски“.

Организатор на събитието бе специалност Японистика. Организационният екип се състоеше от един професор, един доцент, един главен асистент и един докторант, като по този начин се подсигури необходимото научно ръководство на проекта.

С доклади в конференцията участваха 18 студенти, сред които 14 японисти от бакалавърската и магистърската степен на обучение (випуск 2010–2014 г., 2011–2015 г. и 2012–2016 г.) и четирима млади учени, слушатели в курса за следдипломна квалификация „Японски език и култура“ на специалност Японистика в СУ „Св. Климент Охридски“ (випуск 2013–2015 г.).

Изнесените доклади са с широк тематичен спектър, обхващащ въпроси, свързани с японския език и литература, с особеностите и актуалните проблеми на традиционната и съвременната японска култура, етнографията и японските изкуства.

ПЛЕНИТЕЛНАТА „ПАЯЖИНА“ НА ГЕНДЖИ

Виолета Михайлова, Екатерина Стаматова
Специалност Японистика, I курс

„Генджи моногатари“, смятана за едно от най-важните и значителни постижения в японската литература, е една особено интересна творба, която на съвременния човек би се сторила странна, нетипична, дори прекалена. Но ако се запознаем с японската история и взаимоотношенията между хората през епохата Хейан (794–1185), която представя произведението, ще видим, че всъщност сюжетът на „Генджи моногатари“ не е толкова нереален.

Трудно е да се направи кратко резюме на повече от хилядате страници на романа, както и да се представят всички герои, които се появяват в хода на събитията. Но все пак можем да кажем, че фокусът на историята пада върху Сияйния принц Генджи. Сюжетът проследява израстването му не само на години, но и в друг аспект – от извънбрачно дете на императора на Япония той се издига до ранг, втори по важност в страната след този на баща си. Всъщност обаче романът представя живота на Генджи като едно изпитание с приключенски нотки, което трябва да се преодолее, за да се достигне до чистата мъдрост, неразривното приятелство, дори опасното съперничество, както и до вкусването на щастието и тъгата, триумфа и падението. Всичко това се обединява под една-единствена дума – любов. Генджи се влюбва в толкова много и толкова различни жени, че е трудно да се проследят всички при първото четене на романа. В тази разработка ще се опитаме да представим любовния живот на Генджи, да покажем отношението му към всяка една жена, която той допуска в сърцето си.

Романът започва с разказ за силната любов на императора към една от жените около него – Кирицубо, която му ражда син (Генджи) и скоро след това умира. Потънал в дълбока скръб, императорът дочува, че четвъртата принцеса Фуджицубо много прилича на покойната, взима я в двореца при себе си и я моли да се отнася с Генджи като със свой собствен син. Още тук изпъква един от водещите мотиви в романа, а именно мъжкото „преследване“ на един тип жена. И ако влюбването на императора във Фуджицубо не е достатъчно показателно, то любовта на Генджи към новата му „майка“, а по-късно и към нейната племенница – малката Мурасаки, наследила красотата и чертите на леля си, затвърждава този мотив.

Когато Генджи е на 12, той минава през церемонията, която го бележи като възрастен. Императорът и Левият министър имат еднаква идея за бъдещето му – да го оженят за дъщерята на министъра – Аои но Уе. Без да

се допитат до Генджи, сватбата е вдигната, но след нея той прекарва много малко време с официалната си жена. Оттук започват безкрайните лутаници на Генджи в търсене на любовта. Гордостта на Аои но Уе постоянно е наранявана от интереса на принца към други жени. След като ражда син на Генджи, тя бива измъчвана от зъл дух и скоро след това ляга на смъртен одър. Това е моментът, в който Генджи започва да изпитва чувства към съпругата си. Загубата ѝ той понася изключително тежко.

Само 49 дена след това обаче той вдига тайна сватба с Мурасаки, която от доста време живее при него в двореца, като целта на принца е тя да бъде обучена като идеалната жена за него. Но повече от всичко Генджи копнее за своята мащеха – прелестната Фуджицубо. Колкото и тя да се старае да го отбягва, това се оказва невъзможно и скоро след едно от посещенията на Генджи се разбира, че Фуджицубо е бременна. Тя ражда момче – Рейзей, което по-късно се възкачва на трона, но докато всички мислят, че то е брат на Генджи, само принцът и втората му майка знаят, че това далеч не е така. По-късно Фуджицубо решава да стане монахиня, тъй като чувства прекалено голяма вина за своите постъпки. Генджи е изключително наранен от постъпките на жената, към която изпитва най-силна обич, а когато настъпва смъртта ѝ, той е съкрушен и прекарва цял ден затворен в храм, изплаквайки очите и болката си.

Една от многото любовници на Генджи е лейди Рокуджо – дама от висок ранг, свикнала да се отнасят към нея с респект. Макар и по-голяма от принца със седем години, от него тя не получава нужното уважение, което я унижава до такава степен, че тя извършва някои крайни постъпки, водена от изпепеляващата си ревност.

Една от жертвите на лейди Рокуджо е Аои но Уе – неин е злият дух, който обсебва жената на Генджи. Другата нейна жертва е младата Югао – жена с нисък ранг, но способна да обича с цялото си сърце. С нея Генджи се запознава на път за неговата кърмачка и тази среща бързо прераства в любов. Но една вечер, докато са заедно, в съня си Генджи вижда зъл дух (този на Рокуджо), събужда се и намира Югао мъртва. Принцът обаче до края на живота си си спомня за тази жена с топлота и усмивка на лицето.

Сияйният принц търси щастието си на различни места. Първата дама, с която се сблъсква Генджи в романа след Аои но Уе, е Уцусеми – доведена майка на управителя на Ки. Независимо от факта, че тя е омъжена, Генджи е запленен от красотата ѝ и успява да се срещне с нея. По-късно той използва брат ѝ, за да ѝ праща поеми и да се опита да я спечели. Уцусеми обаче знае, че принадлежи на друг. Една вечер тя играе *го* с доведената си дъщеря Нокиба но Оги, когато Генджи успява да се промъкне тайно в къщата им, воден от силното желание да се срещне отново с жената, за която не може да спре да мисли. През нощта той влиза в стаята, където спят двете дами,

но Уцусеми го усеща и бързо излиза, оставяйки принца с дъщеря си. Генджи открива непознатото за него момиче, но веднага е омагьосан от чара ѝ, който го кара да остане и да ѝ се обясни в любов. Ето толкова лесно нашият главен герой се влюбва.

Друга жена, която привлича интереса на Генджи, е принцеса Хитачи. Той успява да я намери и да чуе изпълненията ѝ на кото, но не и да я види поради стечение на обстоятелствата. Това обаче бързо е поправено, тъй като, когато Генджи си науми нещо, то той го преследва, докато не го получи. Когато най-сетне успява да се срещне с принцесата, се оказва, че тя нито е красива, нито стилна. Но даже и след това Генджи не я изоставя, а продължава да се грижи за нея през годините, като гледа тя да получи всичко, от което се нуждае.

Наиши е жена от двора, по-възрастна от Генджи, но която има сериозни намерения към него. Въпреки че принцът не изпитва любовни чувства към нея, все пак те прекарват известна време заедно. Наиши е една от малкото жени, които не са преследвани от Генджи, а сами го търсят.

Ханачирусато не е най-красивата от дамите на Генджи, но има добър нрав и изискано държание, добра домакиня е и умее да се грижи за деца. Точно това привлича Генджи и той я взима по-късно в двореца си. Връзката им обаче не е особено задълбочена – през повечето време те просто си контактуват, разделени от завеса.

По време на Фестивала на цветята Генджи се прокрадва към покоите на Фуджицубо, но вратата е затворена. Затова той продължава нататък и намира една врата отворена. Там се среща с шестата дъщеря на Десния министър и остават заедно, но тя пази името си в тайна. Единственото, което му остава от нея, е нейното ветрило. По-късно, на един банкет, той я намира отново и я разпознава по гласа. Следват много тайни срещи с Оборозукио – споменатата дама, която всъщност е сгодена. Една вечер обаче Десния министър я хваща след посещение на принца и докато Генджи успява да се измъкне, един от стиховете му е намерен в стаята на Оборозукио. Следва скандал, който може да доведе до изгнанието на Генджи, затова той решава доброволно да напусне столицата и да замине за Сума. Преди отпътуването обаче той прекарва една нощ с прислужничката на Мурасаки – Шонагон, и разменя стихове с една Госечи танцьорка.

Докато Генджи е в Сума, го посещава един стар монах, който иска да го вземе при себе си, тъй като така са му наредили в един сън. Генджи се съгласява и двамата заминават за Акаши. Там монахът го моли да се ожени за дъщеря му – принцеса Акаши. Генджи е впечатлен от нея и те се женят. По-късно, когато Генджи е на 28 години, императорът го извиква да се върне обратно в столицата. Акаши е бременна и той не може да я вземе, но ѝ обещава, че при първа възможност ще я отведе в града. Докато Генджи

отсъства, Акаши ражда момиченце. През есента двете посещават Генджи, който ги настанява в специална вила, но не ги навестява често. Акаши тъгува по баща си и дома. Междувременно Генджи решава да заведе дъщеря си в Кьото. Акаши е много недоволна и разстроена да повери детето си на друг. Все пак детето е взето и Мурасаки започва да се грижи за него, привързвайки се изключително много.

Появява се нов обект на интерес за Генджи – принцеса Асагао, но тя се държи дръпнато и формално, което го разочарова. Но въпреки студенината ѝ, тя успява дълго време да задържи интереса му. Мурасаки усеща, че Генджи се държи странно, а и дочува слухове по негов адрес. Една снежна вечер принцът сяда и ѝ разказва за всичките си любовни афери. През нощта обаче той сънува Фуджицубо.

Генджи решава да осинови дъщерята на Югао – Тамаказура. Когато тя става достатъчно голяма, започват да валят предложения за ръката ѝ, които Генджи се наслаждава да наблюдава. Без да се усеща обаче, той развива романтични чувства към нея, тъй като тя толкова прилича на майка си Югао. Той прави опит да ѝ покаже намеренията си, но се отказва, решавайки, че това е най-разумното, което може да направи. По-късно той урежда среща между Тамаказура и неговия брат принц Хотару.

Когато Генджи е на 40-годишна възраст, той вече е сключил нов брак – с Третата принцеса, която също е племеница на покойната Фуджицубо. Междувременно принцеса Акаши ражда още едно дете на Генджи – момче, което по-късно е именовано за наследник на императорския трон. Наяве излиза любовта на Третата принцеса с един от най-близките приятели на Генджи – То: но Чу:джо. Резултат на тяхната любов е синът им Каору. Това предателство и нуждата да признае детето за свой собствен син кара Генджи да се замисли за собствените си подобни постъпки в миналото, както и за това колко още му остава да живее. Мурасаки, най-близката му, се разболява. Това е огромен удар за принца. В продължение на четири години болестта не я изоставя. Тя желае да се пренесе в манастир и да изживее последните си мигове като монахиня, но Генджи категорично отказва, страхувайки се от раздялата с нея. След нейната смърт той е съкрушен и се готви сам да изрече клетвите и да стане монах, изоставяйки столицата.

Това е краят на житейският път на Сияйния принц Генджи. Изпълнен с много любов, обрати, приятелства и предателства, той е една енциклопедия на любовта във всичките ѝ разновидности. А женските персонажи са изключително добре изградени: „Съдбите на женските персонажи в романа са олицетворение на богатото многообразие на чувствения свят от епохата на Хейан. Всяка от героините, изпитваща любов или дарявана с любов, е различна – с различен характер и поведение, с различно социално положение и житейски възгледи“ (Цигова 2006: 104). „Паяжината“ на Генджи е изклю-

чително заплетена, но в същото време и много богата емоционално. В страниците на този роман са събрани разнородни чувства – от омраза до любов, на свой ред различна любов – от чиста и невинна до ревностна, съответно различна ревност – от тиха и незабележима до явна и погубваща, и още много други, които могат да се вплетат във вече съществуващата любовна паяжина. Самото богатство на герои, случки и чувства прави романа единствен и неповторим, поучаващ и интригуващ. Не е случайно, че „Генджи моногатари“ е един от най-значимите исторически паметници на Япония.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Фийлд 1987: Field, N. *The Splendor of Longing in the Tale of Genji*, Princeton University Press, 1987.

Цигова 2006: Цигова, Б. *Пътят на словото*. С., Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2006.

Шикибу 1978: Shikibu, M. *The Tale of Genji*. Превод от японски език Edward G. Seidensticker, Knopf, 1978.

ЕСТЕТИЧЕСКАТА ПРЕХОДНОСТ В „ЦУРЕДЗУРЕГУСА“

Мартина Неделчева
Специалност Японистика, II курс

„Цуредзурегуса“ представлява колекция от есета с дължина до две страници. Написани са в края на Камакура, между 1330 и 1332 г. от Йошида Кенко. Заглавието има различни интерпретации в преводите – например „Записки в безделие“, „Размишления в тишината“, „Сборникът на един монах“. Буквално *цуредзуре* означава „да не правиш нищо“, „безделие“. „Какво странно, откъснато чувство ме обзема, щом разбера, че съм прекарал цели дни пред мастилницата в безделие, записвайки всякакви случайни, несвързани мисли, които ми хрумнат“ (Кенко 1994: 3).

Жанрът *дзуйхицу* – „по пътя на четката“ – притежава особен характер. Той съчетава в себе си белезите на есе и литературна проза. Няма ограничена или задължителна фабулна рамка. В „Цуредзурегуса“ се пресъздават впечатления и емоции.

Основна тема представляват преходността на живота, цикълът раждане-израстване-болест-смърт-прераждане, красотата и грозотата на света, естетиката на архитектурата и дворцовия етикет. Най-голямо влияние има будизмът.

Самият автор е будистки монах, познат още като Урабе но Канейоши или Йошида но Канейоши. Смята се, че е живял между 1283 и 1350 г. „Цуредзурегуса“ не е особено разпространена и известна приживе – Кенко има по-скоро репутация на поет в императорския двор, като дори се сдобива с прозвището „един от четиримата небесни крале на поезията“.

„Цуредзурегуса“ разглежда най-вече въпроса за преходността и традиционността. За Кенко красотата се крие в преходността на сакурите, в неоригиналното, в етикета и добрите маниери. Той осъжда алчността и властолюбието и извисява пътя на будизма, изолираността от тривиалностите на обществото и хармоничността в природата. „Избягвай раздора, смири се с възгледите на другите, поставяй себе си на последно място и хората – на първо – това е най-добрият начин на действие“ (Кенко 1994: 109).
„Първото удоволствие, което желаем, е славата. Има два вида слава: тази, произтичаща от поведението, и тази, произтичаща от нечии умения. Следващото удоволствие е похотта, сподирена от лакомията. Те се пораждат от изкривена гледна точка за живота и причиняват безбройни страдания. Най-добре е да не се търсят“ (Кенко 1994: 201).

Във фрагментите от „Цуредзурегуса“ непрекъснато присъства напом-

нянето, че настоящият миг е единственото, което човек притежава. Смъртта непрекъснато го дебне и затова Кенко заклеймява като глупаци онези, които вярват в светското планиране на утрешния ден.

„Една сутрин след приятен снеговалеж пратих писмо на един човек по работа, но не споменах снега. Отговорът беше забавен: „Смееш да предполагаш, че бих забелязал думите на човек, който е толкова порочен, че пише писмо, без да отбележи на красотата на снега? Изключително съм разочарован.“ Сега, когато авторът на това писмо е мъртъв, дори такава безсмислена случка не ще излезе от ума ми“ (Кенко 1994: 31).

Кенко вярва в красотата на „началото“ и „края“ – за него неразцъфналата сакура е най-прелестна. Такава е тази, която все още не се е разлистила или тази, която е прецъфтяла. Друг пример са рафтовете с книги: неравно разположените, непълни поредици са по-естетични от пълната колекция съразмерни книги. Всъщност книгите са едно от малкото неща, за които Кенко смята, че никога не са „твърде много“. Това означава, че за него „идеалните“ моменти от живота отстъпват на несъвършените.

„Цуредзурегуса“ нерядко прави препратки към други литературни произведения. Един от откъсите (104) е изцяло посветен на „Генджи моногатари“, а „Макура но со:ши“ е дори директно упомената. Така Кенко затвърждава традицията на японските естетически критерии. От друга страна, той е върл противник на „новото“ и е дълбоко огорчен от промените в обществените порядки.

И макар да засягат такива морални възгледи, във фрагментите е вплетена и доза хумор. Често те наподобяват басни и разгръщат невероятни сатирични случки – например монахинята, която все повтаряла „наздраве“, човекът с гърнето на главата, прорицателят[1].

> Имперският телохранител Хата но Шигеми веднъж казал по адрес на Шинган, член на стражата на бившия император:
> – Личи му по лицето, че е мъж, който ще падне от коня си. Трябва да го предупреждавате да бъде внимателен.
> Никой не го взел насериозно, докато един ден Шинган не паднал от коня си и не умрял. Тогава хората се убедили, че трябва да се доверяват на мнението на всеки експерт по езда. Попитали Шингеми как е успял да направи такова вярно предположение. Той казал:
> – Шинган стоеше все нестабилно на седлото и харесваше буйни коне. Това са знаците. Кога съм бъркал с предположенията си? (Кенко 1994: 130).

Последният откъс от „Цуредзурегуса“ представлява диалог относно същността на Буда и неговия произход.

[1] Става дума за фрагменти 47, 53 и 145.

Когато станах на осем, попитах баща си:
– Какво е Буда?
Той отвърна:
– Това, което човек става.
– А как човек става Буда?
– Като следва ученията на Буда.
– Тогава кой е научил Буда на ученията?
– Буда е следвал ученията на предишния Буда.
– Откъде е дошъл първият Буда?
Тогава баща ми се засмя и отвърна:
– Предполагам, че е паднал от небето или пък е изскочил от земните недра.
След това баща ми разказвал на хората:
– Така ме притисна с въпросите си, че накрая не знаех какво да кажа.
Но бил развеселен. (Кенко 1994: 201).

Може да се заключи, че естетическата преходност на нещата играе основна роля в „Цуредзурегуса“ като една от най-отличителните ценности, описвани в японската литература.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Кенко 1994: Yoshida, Kenko. *Tsurezuregusa*. Превод от японски език Donald Keene. New York, Columbia University Press, 1994.

ЗА ПЪТЯ НА ЧАЯ

Таисия Телалим
Магистърска програма Японски език и култура

Японското изкуство с популярното днес наименование „чайна церемония“ е добре познато навсякъде по света благодарение на многобройните демонстрации и с всяка година печели все повече почитатели сред световната публика. Дали обаче може да се твърди, че това, което наричаме „чайна церемония“, точно съответства на своето название? И дали чрез демонстрациите добиваме достатъчна и вярна представа за това, какво всъщност се явява това дълбоко и древно японско изкуство?

За да си дадем отговор на тези въпроси, трябва да разгледаме мястото му в традиционната японска култура, историята на зараждането и развитието му, както и основополагащите естетически принципи. По този начин ще разберем защо японското чайно изкуство се смята за уникално културно наследство и ще можем да направим паралел с изкуството „чайна церемония“, което виждаме по демонстрациите.

Според изследователи като Н. Конрад (Конрад 1973: 82, 233–237, 264), В. Горегляд (Горегляд 2006: 134, 282) и В. Мазурик (Мазурик 2003: 8) японската култура е уникална със своята синкретичност, с други думи – единството на съзнанието при всички видове традиционно изкуство, което позволява в това изкуство да се обединят и съчетаят хармонично всякакви действия и аспекти от играта или светския ритуал до художествения акт или научното изследване. По този начин във всяко едно японско изкуство можем да видим сякаш умален модел на цялата японска култура. Така е и с чайното изкуство, което в Япония е прието да се назовава с името *садо* 茶道, т.е. буквално „Пътят на чая“: „В „Пътят на чая“ сякаш върху една жива картина е очертан целият лик на японската художествена традиция“ (Цигова 1988: 101).

Друга характерна особеност в почти всички известни днес традиционни японски изкуства (включително и *садо*) е огромната роля и всепроникващото, понякога до степен незабележимо, влияние на Дзен. Дзен е това, което превръща дори и най-обикновеното всекидневно действие и рутина в средство за постигане на висшето просветление[2]. По този повод Б. Цигова пише: „В дзен-учението идеята за просветлението чрез постигането на мисловна пустота не е крайна цел. Просветлението е само началото на една

[2] За свързаното с Дзен понятие „битов будизъм“ виж в: Цигова, Б. *Дзен естетиката и японската художествена традиция*. С., Наука и изкуство, 1988, с. 22, 38, 125.

реконструкция на съзнанието пред лицето на действителния живот. Дзен не приканва към бягство от живота, а тъкмо обратното – към ежедневие, одухотворено от осъзнатата мисъл, че абсолютното (божественото) е присъстващата навред около нас природна даденост. Няма разлика между света на този абсолют и света на действията в ежедневието“ (Цигова 1988: 125). Така става ясно, че Дзен е път към постигането, по-важен дори от самото просветление. Тъкмо затова всички видове дзенски изкуства съдържат в наименованията си думата „път“. Това се отнася и за изкуството на чая, което на български се превежда като „пътят на чая“. Въпросът обаче е не само в наименованието, но и във възприятието на този вид изкуство – важно е не само да произнасяме думата „път“, но и да усетим присъствието на пътя в *садо*. За тази цел ще разгледаме пътя на формирането му от древни времена до вида, в който е достигнало до нас.

Растението чай е било донесено за пръв път в Япония от Китай още през епохата Нара (710–784), като първоначално се е употребявало в качеството на лекарство и съответно технологията на приготвянето му е била съвсем различна от познатата ни. Едва в края на епоха Хейан (784–1185) заедно с учението Дзен в Япония се появява зеленият чай на прах. У дзенските монаси е съществувала практиката да пият зелен чай на прах, тъй като той е способствал ефективно да осъществят медитацията си, но самото чаепитие съществено се е отличавало от дотогавашните грандиозни и разкошни церемонии, приети сред хейанските аристократи – това е бил скромен ритуал с най-вече практическа цел. Простотата и ненатрапчивостта в дзенското учение извънредно много се харесва на новите представители на властта – воините, в чиито житейски принципи намира паралел, и така чрез влиянието на вкусовете на воинското съсловие Дзен помага за формирането на един нов тип японска традиционна култура. Заедно с това се заражда и развива изкуството на чаепитието *садо*.

Първият, допринесъл за развитието му, е монахът Ейсай (1141–1215), който донася чаени семена в страната си и ги засажда около няколко дзенски храма. Той пръв изучава добре технологията на приготвяне на зеления чай на прах и напитката му скоро става много известна и популярна и сред висшите обществени слоеве. Едва около половин век по-късно негов последовател пренася в Япония и изкуството на церемонията във вида, в който тя е съществувала по онова време в Китай. Предавана след това от учител на ученик (главно дзенски монаси) в продължение на няколко века и повлиявана от Дзен, тя в крайна сметка придобива доста по-различна форма от първоначалната.

През следващите епохи, изобилстващи с междуособни битки, влиянието на Дзен все повече се засилва. За воина-самурай, вечно намиращ се на границата между живота и смъртта, чашата чай става спасителна възмож-

ност за постигане на духовен покой и осмисляне на всекидневието и това отрежда на *садо* важно място в обществото. Изкуството на чая стремително се развива. Сред майсторите, които дават най-голям принос за това развитие, е Сен-но Рикю (1522–1591), който оформя окончателно Пътя на чая като едно от дзенските изкуства. С него целият акт на приготвяне и пиене на чай се подчинява изцяло на дзенските принципи. Също така навлизат и някои новаторски изменения, за най-важното от които вероятно може да се смята обвързването на чайното изкуство с дзенските естетически принципи *ваби* (Цигова 1988:102) и *саби.* Друга важна част от приноса му е свързването на всички отделни действия в акта на чаепитие в една непрекъсната верига, в която едно действие плавно преминава в друго. По този начин домакинът и гостът не се разсейват от детайлите, а се концентрират върху духовното съдържание на процеса.

Естетиката на първоначалната простота, оформила се през епохата на Сен-но Рикю и по-късно на Мацуо Башьо (1644–1694), най-широко прониква във всички слоеве на японското общество и се проявява практически навсякъде в японската култура. Тя става канон във всички видове традиционни изкуства и елементи от културата, каквито ги познаваме. Точно тогава, благодарение на творческия гений на Сен-но Рикю, се оформя в завършен вид и култът към чая, който днес е придобил световна популярност.

Що се отнася до естетическите категории, то освен *ваби* и *саби* в Пътя на чая фигурират и още няколко основополагащи принципа. Това са четирите постулата в чайното изкуство: *ва* 和 (хармония), *кей* 敬 (почтителност), *сей* 静 (чистота) и *джяку* 寂 (спокойствие). Би могло да се каже, че докато *ваби* и *саби* са принципите, според които се изгражда чайната атмосфера, то дзенският дух, чрез който може да се почувства тази атмосфера, се създава от *ва*, *кей*, *сей* и *джяку*. Тези термини обаче не бива да се разбират буквално – това са сложни многозначни думи, само част от значението на които се употребява в изкуството на чая. Нека разгледаме тези значения.

Естетическият принцип за хармония на духа *ва* е водещ в японската култура векове, преди идеите на Дзен да се превърнат в „основен фактор за постигане на пълно сливане на човека с Вселената – хармонията, постигната от духа, преминал през церемониалния акт на изкуството садо“ (Цигова 2006: 50). Но *ва* трябва да бъде разбирано не просто като хармония, а по-скоро като ненатрапчивост, мекота – подобно на течението на река, която продължава пътя си, без да противоречи на околната среда: тя не се съпротивлява на препятствията – вместо това гъвкаво ги заобикаля. В Пътя на чая това означава и хармонично единение с природата, и приемане на заобикалящата среда в естествения ѝ вид.

Почтителността, или *кей,* се възприема в Пътя на чая не като почитта към божество или формалната учтивост – това е по-скоро преосмисляне

на човешките взаимоотношения от гледна точка на всеобщото равенство. В чайното действие няма разделение на бедни и богати, влиятелни и безправни, старши и младши. Тук всички са равни. От друга страна, това е и уважението към другия – не само хора, но и предмети, прибори и др. Това не означава сляпо преклонение пред вещите, а уважение към същността им: както обяснява Дайсецу Судзуки, последователят на Дзен може да „запали дървените статуи и книги в един храм“, за да се стопли в студените нощи, но пък никога няма да забрави да обърне внимание на „някоя прекършена от вятъра малка тревичка“ (Судзуки 2003: 315).

Чистотата *сей* – не само външната, но и вътрешната, е важен критерий не само в Дзен, но и в изконната японска верска система *шинто*. За да се постигне нужната нагласа в чайното действо, всичките шест сетива трябва да бъдат пречистени: така гледката на свитъка и цветето в нишата *токонома* пречиства очите; ароматът на цветето – обонянието; звукът от бълбукащата в чайника вода – слуха; чаят – вкуса; чайните прибори – осезанието; а спокойната атмосфера – разума. Така в резултат се постига искрящо чисто състояние на духа, в което всякакви условности, етикети и социални ограничения са отхвърлени.

Преводът на четвъртия принцип, *джяку*, звучи като „спокойствие“ (отпраща към блаженото състояние на нирвана), но в *садо* неговото значение е друго – подобно на *саби*[3], т.е. „бедност“, „простота“, „самота“. В Дзен термините *саби* („благородна патина на времето“/“усамотеност“) и *ваби* („тих“, „незабележим“, „усамотен“) са почти взаимозаменяеми, като разликата между тях според Судзуки е на чисто лингвистично ниво – докато *ваби* назовава начин на живот, състояние на духа, *саби* характеризира състояние на предмет или обстановка в нашето възприятие[4] . Общото между тях обаче е, че и двата означават култ към бедния, усамотен живот. Този живот задължително е активно естетизиран, в противен случай „*бедността се изражда в нужда, а самотата – в остракизъм, мизантропия или избягване на хората*“ (Судзуки 2003: 320, 321).

Всички гореизброени естетически категории активно участват в изграждането на цялостния облик и дух на чайното действо, затова за последователя на Пътя на чая те са и задължителни условия и критерии. Те обаче са резултат, а не първопричина: естетиката трябва да се ражда естествено и непроизволно от сърцето на практикуващия. За да се почувства това, често са нужни дълги години упражнения и постоянство. По този въпрос Судзуки казва: „*Вярно е, че не се става гений, трябва да се родиш такъв. Но геният никога няма да може да се случи, ако не премине през сериозна, сурова*

[3] Саби и джяку са две четения на един и същ йероглиф: 寂

[4] Судзуки 2003: 321, 322.

практика. Дзенският „гений“ спи във всеки от нас и изисква пробуждане. Това пробуждане е сатори [(просветление)]“ (Судзуки, 2003: 251).

Просветеността в този контекст означава както майсторът, така и гостът да достигнат едно особено състояние на духа, което е сходно при всички видове дзенски изкуства. Изпиталите го често го описват като магия или висша наслада, но всъщност то е отвъд реториката и не може да се изрази с думи. Обикновено майсторът е този, който го достига сам и го предизвиква също и у госта, като само опитният майстор винаги ще постига успешно това състояние. В този случай между двамата се ражда тайнството на чая – идентично с великото тайнство на живота.

Стигайки дотук, вероятно вече сме почувствали разликата на гореописаното с понятието „церемония“. Мазурик например характеризира процеса в чайното изкуство като медитативно „действо“[5] и сравнява в това отношение изкуствата *садо* и НО. Тази гледна точка е споделена и от Б. Цигова, която също отрича в *садо* церемониалния аспект. Във връзка с изкуството НО тя въвежда термина „естетическа медитация“ (Цигова, 2000: 52–54), който обаче е приложим еднакво за всички японски дзенски изкуства, включително и за Пътя на чая.

Названието *садо* (букв. „Път на чая“) също не съдържа и намек за церемониалност, но по неизвестни причини то не е придобило популярност в другите езици. Много често японските понятия и термини не се превеждат или транскрибират точно и преводните им варианти се популяризират на случаен принцип, а това довежда до объркване на крайния реципиент. Но в случая с Пътя на чая не става въпрос дори само за названието. Името „чайна церемония“ просто не съответства на същността на самото изкуство и би могло по-скоро да объркa публиката, отколкото да я насочи към правилните очаквания.

От друга страна, синкретизмът на чайното изкуство не позволява теоретически съществуване на събитието в него, наречено „демонстрация“. Мазурик сравнява това с класическия балет, където не може да се подходи дилетантски и „няма (...) как да отразиш същността (...), без да възпроизведеш цялата система с всичките ѝ елементи.“ (Мазурик, 2003: 1, 16). Защото *садо* означава целия път на непрекъснато усъвършенстване през дългите години практика – а не един конкретен акт на чаепитие. Също така и естетическите принципи на бедност, усамотяване и самосъзерцаване, на съкровен диалог между сърцата на майстора и госта изключват зрелищност. Ето защо тайнството на чая не търпи публичност[6] и не би могло да бъде отразено

[5] Мазурик 2003: 2.

[6] Теза на проф. Б. Цигова, тематично разработвана в лекционните ѝ курсове по японска култура и литература на специалност Японистика в СУ „Св. Климент Охридски“ (2008 – 2013).

при демонстрация. Независимо от това демонстрациите имат своята роля за опознаване на традиционната японска култура, макар и този метод на опознаване да не е съвършен.

В заключение бихме искали да обобщим основните разлики между понятието „чайна церемония“, което бихме могли да видим на някоя „демонстрация“, и изкуството *садо*, т.е. Пътя на чая. Първо, *садо* не е представление, „не е някакъв любопитен екзотичен ритуал, а творчески акт, своеобразен вид творчество“ (Цигова 1988: 104). И второ, както и всяко друго дзенско изкуство, *садо* е път, а не някакъв резултат, не едно или няколко отделни действия, а постоянен процес, пътуване по посока към съвършенството. Именно затова, когато говорим за японското традиционно чайно изкуство, нямащо аналог в света, би било най-правилно да говорим именно за Пътя на чая.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Цигова 1988: Цигова, Б. *Дзен естетиката и японската художествена традиция.* С., Наука и изкуство, 1988.

Цигова 2006: Цигова, Б. *Пътят на словото в Япония/За изреченото и написаното през вековете*. С., Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2006.

Цигова 2000: Цигова, Б.*Фушикаден//Напътствия за цветето в НО*. С., Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2000.

Цигова 2008–2013: Цигова, Б. *Япония: религия и култура.* (Курс лекции в специалностЯпонистика), СУ „Св. Климент Охридски“, 2008 –2013.

Горегляд 2006: Горегляд, В. Н. *Классическая культура Японии*. РАН, Институт востоковедения. СПб., 2006.

Конрад 1973: Конрад, Н. И. *Очерки японской литературы*. М., Художественная литература, 1973.

Мазурик 2004: Мазурик, В. П. *Путь чая* (Конспект лекции Виктора Петровича Мазурика, прочитанной 27 декабря 2003 г.на заседании Японского клуба „Кагэ“ при Обществе „Россия-Япония“ в московском Музее кино //*Окно в Японию*, e-mail бюллетень Общества „Россия-Япония“, # 02, 2004.01.11; # 03, 2004.01.18 http://ru-jp.org/mazurik01.htm

Судзуки 2003: Судзуки, Д. Т. *Дзэн и японская культура*. Спб., 2003.

ПРЕВОДИ НА ЯПОНСКА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА ОТ ЯПОНСКИ НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК – ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД И РАЗВИТИЕ

Ивелина Минчева
Специалност Японистика, IV курс

Присъствието на Япония у нас днес може да се проследи в най-различни сфери като икономика и технологично сътрудничество, политика, културен обмен и образование. В представата на много българи Япония е мистичната страна на воина самурай, съхранила традиционната си култура, или пък високотехнологичната страна на роботиката и великото „икономическо чудо“, с бурно развиваща се икономика и поп индустрия на аниме и манга. Хората с интерес към Изтока със сигурност са попадали на пътеписа на българския писател и публицист Марко Семов „За Япония като за Япония“. Творби с подобни наблюдения за „Страната на изгряващото слънце“ съществуват в изобилие на книжния ни пазар днес. Те могат да дадат една обща представа за далечната държава, но това, което ни дава най-дълбок, вътрешен поглед в японската народопсихология в сферата на литературата, е преводът на японска художествена проза на български език. Преведените литературни произведения обхващат широка гама от теми и проблеми, като запознават читателите както с традиционната японска култура и с изконните японски ценности, така и със съвременните проблеми на японското общество и историческото развитие на страната. Японска литературна проза започва да се превежда в България още от началото на миналия век – през английски, френски, руски и други езици, а в наши дни от английски език усилено се превежда и широко известният Харуки Мураками. Същественото за тези преводи обаче е, че се осъществяват през трети език, коренно различен от българския и японския език, което неизменно се отразява на съдържанието и смисъла на текста.

Поради тази причина настоящето изследване е съсредоточено върху директните преводи на проза от японски на български език. Проследява се тяхното историческо развитие, като, от една страна, се разглеждат на фона на японско-българските културни и икономическо-политически отношения и социални процеси, протичащи в двете страни, а от друга страна, се вземат предвид основните теми и проблеми, които конкретните произведения и автори поставят. Докладът включва и основните проблеми и тенденции в превода от японски език у нас и завършва с изводи за бъдещото му развитие на българския книжен пазар.

Исторически преглед на преводите

До 1977 г. и първите културни контакти между България и Япония

Първите сведения относно японската литература българинът черпи от превода на Д. Стерев на „Всеобща история на книжнината“ от Йохан Щер, от който в крайна сметка се издава само частта „Истокъ-Китай-Япония“ през 1896 г. (Цигова 1997: 71). Като друг източник може да се посочи и публикуваната през 1941 г. книга на Светослав Минков „Японската литература. Начало, развитие, представители“. Не след дълго в началото на миналия век се появяват и първите преводи на японска художествена литература у нас. Началото поставят сборниците „Японски приказки“ от 1920 г. и „Японски легенди“, 1933 г., следвани от стихосбирките с японска поезия в превод от немски и френски – „Сини часове“, „Песните на Ямато“ „Цъфнала вейка“ от Никола Джеров през 1937–1938 г. (Цигова 1997: 72). През 1953 г. излиза и първото мащабно японско произведение – романът „Тихите планини“ в превод от руски език на Х. Кънев. Творбата е последвана от още няколко романа в превод от руски език преди истинското начало на преводите от японски език през 1977 г.

Отношенията между Япония и България преди началото на Втората световна война остават предимно в сферата на търговията и дипломацията и биват официално прекъснати през 1944 г., с което отчасти може да се обясни и забавянето на появата на първия превод на проза от японски език през 1977 г. Дипломатическите отношения между страните се възстановяват през 1959 г. , но все пак може да се твърди, че интересът на Япония към страните от Източна Европа е „продиктуван най-вече от търговско-икономически интереси“ (Кандиларов 2009: 49–50). Факт е, че по времето на тогавашната новосъздадена българска дипломатическа мисия в Токио „Япония е почти напълно непозната за България, липсват специалисти, които владеят японски език и познават специфичните особености на тази страна“ (пак там: 61).

Значителните политически и управленски промени, които настъпват в България, създават благоприятна почва за усилено развитие на икономическите и търговските отношения с Япония, все повече възможности за специализация на български студенти в японски университети и активизиране на културните връзки между двете страни. Главна предпоставка за липсата на преводи на японска художествена литература от японски език обаче остава липсата на специалисти и преводачи в областта. Въпреки по-големите шансове за специализация на български студенти в Япония, обучението им остава предимно в специалности от сферата на естествените науки и технологиите. През 1973 г. се открива курс по японски език в СУ „Св. Климент

Охридски“ – като начало за създаването на специалност Японистика през 1990 г. към Университета и за увеличаване на специалисти и преводачи от езика в бъдеще.

През 70-те години в българското общество се „формира първата генерация български японисти и преводачи от японски език, завършили своето образование в СССР, а някои от тях получили допълнителна специализация в Япония“ (Кандиларов 2009: 210). Сред имената на Цветана Кръстева, Нели Чалъкова, Дора Барова, Добринка Добринова, Силвия Попова-Милева, Ружица Угринова, Бойка Цигова и др. откриваме допринеслите най-много за преводите на японска художествена проза от японски език в последвалите две десетилетия у нас.

Произведението, което поставя началото през 1977 г., е „Снежната страна. Хиляда жерава“ на Ясунари Кавабата в съвместен превод на Бойка Цигова и Георги Стоев (изд. Хр. Г. Данов). По думи на самата Бойка Цигова, днес професор в СУ „Св. Климент Охридски“, от издателството се свързват с нея и предлагат съответната творба за превод. Тя търси помощта на колегата си Георги Стоев и не след дълго българската публика може да се запознае с част от творчеството на първия Нобелов лауреат за литература в Япония. Интересният факт тук е, че инициативата за превода принадлежи изцяло на издателството, не на някой български специалист по японска литература и култура. Тенденция, която продължава през годините на социализма, а и до ден-днешен. Заради това можем да търсим причините за избора именно на тази творба в мястото на автора на японския и световния книжен пазар. Цигова (1977: предговор) определя Кавабата като „ваятел на най-неуловимите явления в човешката душа“, който именно поради „умението да пресъздаде красотата и хармонията в природата, да надникне дълбоко в японската душа, там да открие истинската красота и я възпее с неповторимо и индивидуално словесно майсторство“ е достоен както за присъдената му Нобелова награда през 1968 г., така и да бъде наречен един от „истинските жреци на литературното изкуство“ (Кавабата 1977: 7–11). Преводи на произведения на Кавабата от японски език се срещат както в последвалите няколко години, така и през XXI в., което говори за доброто му приемане от българския читател.

До края на десетилетието на българския книжен пазар са публикувани още две заглавия в проза – новелата „Денят на жестокостта“ на Сейчо Мацумото през 1978 г. и сборникът с разкази „Вратата Рашомон“ на Рюноске Акутагава през 1979 г. Преводите са съответно на Дора Барова и Силвия Попва-Милева. Сейчо Мацумото е автор, познат на българския читател още от 1969 г. с превода на романа му „Точки и линии“ от руски език, затова може би и с превода на фантастичната му „новела-предупреждение“ (Цигова 1997: 75) се залага на известно вече в България име. Рюноске Акутагва

също е едно от големите имена на новата японска литература в периода на първите стъпки към модернизацията на Япония. По негово име се създава и наградата за млади и обещаващи автори „Акутагава“ през 1935 г. Авторът е сред най-превежданите в бъдеще, което говори за правилния му подбор и в началото. Цветана Кръстева го определя като „рожба на общочовешката цивилизация и писател на света“ и твърдо заявява неговата позиция в съвременната японска литература, като приравнява ролята му в нея с тази на „Достоевски и Гогол за развитието на руската култура или на Стриндберг – за шведската“ (Акутагава 1986: предговор).

С 1980 г. и последвалото десетилетие се бележи най-плодотворният период на преводи на японска художествена проза от японски език у нас с над 30 произведения от различни автори, жанрове и литературни течения, стремящи се да предоставят на българския читател най-широк поглед към новата и класическата японска литература, японската естетика и народопсихология.

1980 –1990 – апогей на преводите на японска художествена литература у нас

Първите стъпки във въвеждането на българската читателска публика са осъществени – произведенията на три големи имена в японската съвременна литература са достъпни на български език, преведени от японския им оригинал. Това подтиква много от завърналите се след образованието си по японски език и култура в СССР първи японисти в България да търсят творческа изява и реализация именно в преводите на художествена литература.

Към 1972 г. пред българската публика се откриват много шансове да се докосне отблизо Япония чрез редица културни инициативи и българските издателства вече имат достатъчни причини да бъдат готови да заплатят малко по-високите хонорари за превод на японска литература от японски език и да търсят нейното налагане на книжния пазар. Пряко следствие от този факт е многобройните японски произведения, издадени само в рамките на десетилетието след 1980 г. Първо през 1980 г. излизат две заглавия – сборникът с повести „Площадката на празненствата“ на Кьоко Хаяши и романът „Море и отрова“ на Ендо Шюсаку. Книгите са обединени от тематиката за войната, като първата е написана в памет на жертвите от атомното бомбардиране на Нагасаки и със своята човечност, искреност и максимална автентичност намира „път към сърцата на читателите“ (Хаяши 1980: предговор), а втората чрез своята реалистичност се обявява против войната и чертае всички нейни „страшни последствия, сред които не на последно място рушенето на човешката душа“ (Цигова 1997: 77). В следващите преводи също често се среща тематиката за войната или за атомните бомбардировки

над Хирошима и Нагасаки през Втората световна война. Вторите се обединяват и в обособено течение в японската литература – 原爆文学 – „литература на атомната бомба“. Присъствието на преводна литература именно по гореспоменатите теми и на българския пазар може би цели да разкрие част от душевността на японската нация, обявила се против войната даже с клауза в Конституцията си.

1981 година бележи кулминация на българското присъствие в Япония с многобройните юбилеи, които се отбелязват тогава, и с богатата програма от чествания и събития. Изобилстват и културните прояви, свързани с Япония у нас. На Първия международен конгрес по българистика същата година в София пристигат редица видни японски българисти, сред които и проф. Масаоки Дои, чиято книга „Въстанието на Спартак“ е преведена от Людмила Холодович на българския пазар още следващата 1982 г. Принос в преводите на японска литература има и посланикът ни в Япония по това време – Тодор Дичев. Романът е отново на военна тематика – „Дванадесет чифта очи“ на Сакае Цубои, и излиза през заветната 1981 г. Първи стъпки с преводи на японска литература се правят и в жанровете на детската и на класическата художествена проза. Авторката на романи за деца – Миоко Мацутани, чиито творби са „не само добре познати и обичани в Япония, но са преведени на много езици в цял свят“ (Мацутани 1995: 244), неслучайно е най-превежданият автор от японски език в жанра и у нас. Произведенията ѝ варират от детски книжки с картинки до повести на социални теми, две от които, преведени и на български език – „Историята на говорещото столче“, поставяща и темата за атомната бомба, и „Моята Ане Франк“, разглеждаща „жестокостта и безсмислието на фашизма и войната, японските завоевателни войни и отношението към някогашните китайски и корейски имигранти и потомците им днес“ (Мацутани 1995: 246). Първите заглавия на класическа японска литература, преведени у нас в периода са „Нечакана повест“ на наложницата на император Го-Фукасука – Ниджо, и лиричният дневник от X в. „Записки под възглавката“ на придворната дама Сей Шонагон. И двете произведения в превод на Цветана Кръстева дават поглед на българския читател към една по-различна Япония – тази на висшата придворна аристокрация, изживяваща всекидневието си в насладата от красотата на живота и поетичното общуване между хората. „Записки под възглавката“ се преиздава през 2003 г. и до ден-днешен се чете и изучава в задълбочен анализ от студентите в специалност Японистика към СУ „Св. Климент Охридски“.

Гореспоменатата и не безосновано широко известна у нас творба на народопсихолога и публицист Марко Семов – „За Япония като за Япония“, е публикувана през 1984 г. Тя и преводът на световноизвестния роман на Джеймс Клавел „Шогун“, издаден в началото на 80-те години у нас, предизвикват силния интерес на българина, „силно впечатлен и развълнуван

от образа на Япония“ (Кандиларов 2009: 291), представен в тях. С цел да утолят тази жажда за знания за Япония и представят възможно най-богата палитра от световноизвестни японски автори, българските издателства публикуват произведения от най-различни жанрове от японската художествена проза – научнофантастични, детективски, на военна или политическа тематика, от теченията на егобелетристиката, натурализма, неохуманизма и др. Основни автори са Ясунари Кавабата, Сакьо Комацу, Кобо Абе, Кендазбуро Ое, Джуничиро Таниджзаки, Рюноске Акутагава и др.

От особена значимост е преводът на романа „Жена“ (София, Народна култура, 1988) на Такео Аришима. Причината за специалното внимание, което се отделя на романа, е честото му опреличаване на творбата „Анна Каренина“ на Лев Толстой. Аришима рисува образа на Йоко – „жена, осъзнала се като свободен индивид, но хваната в примката на невъзможността да бъде себе си“ (Тодорова 2013: 301). Изборът на българското издателство можем да обясним със стремежа да се разграничат тези две емблематични художествени произведения и да се запознае българинът и със силата на японската героиня, и с осъзнаването на жената като „индивид със собствена воля и право на избор“ (пак там: 299) в модерната японска литература. Посочената творба е обект на изследване от японист Албена Тодорова, докторант и хоноруван преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“.

Годините след 1990 г. до началото на новия век – осезателен спад в преводите на японска проза у нас

Десетилетието след 1990 г. бележи рязък спад след разцвета на преводите на японска художествена проза у нас. Заглавията, издадени в директен превод на български език, за периода са под десет на брой. Причини за тази видима промяна могат да се търсят както в смяната на общата политическа обстановка в световен мащаб, отразила се неизменно на отношенията между България и Япония, така и във финансовите условия на самия български книжен пазар.

Годините на прехода са години на политическа и икономическа нестабилност за България. В страната ни се извършва смяна на политическото ръководство и акцентите във външната политика (Кандиларов 2009: 194), а именно преориентиране към САЩ, Европа и Япония. В сферата на културата и образованието обменът между България и Япония е на пръв поглед най-добре развиващ се (пак там: 343). В СУ „Св. Климент Охридски“ през 1990 г. обучението по японски език придобива статут на редовна университетска специалност. Разширяват се възможностите по международни спогодби за специализиране в японски университети. Благоприятните условия на междукултурен обмен и развитие на образованието по японски език у

нас през годините на прехода не могат да дадат ясно обяснение защо сферата на преводите от японски език остава на заден план. Могат да се направят разсъждения във връзка с все повечето възможности за реализация на японистите, различна от преводаческата дейност, откъдето да се създава резкият спад. Причината тук най-вероятно обаче е и от друго естество, а именно финансово. Както споменахме, страната ни след 1989 г. е в нестабилни икономически условия, а преводите от японски език са много по-високи като цена в сравнение с тези от западните или руски език. Впоследствие от това рязко спада мотивацията и на издатели, и на преводачи за преводи от японски на български език. Това е тенденция, която сякаш се запазва и до ден-днешен в някаква степен, особено ако се посочат творбите на широко познатия и у нас Харуки Мураками, преведени от английски език.

Все пак десетилетието след 1990 г. става свидетел на преводите на няколко емблематични японски заглавия, сред които „Златният храм“ на Юкио Мишима, „Залязващото слънце“ на Осаму Дадзай, „Жената в пясъците“ на Кобо Абе, „Закъснялата младеж“ на Кендзабуро Ое и „Ключът“ на Джуничиро Танидзаки. Преводачи са утвърдилите се от предишното десетилетие Дора Барова, Нели Чалъкова и Цветана Кръстева. Появата на едноединствено ново име сред тях – Ружа Стоянова, е показателно за слабия интерес към реализацията в сферата на преводите. Подобна е ситуацията и след настъпването на новия век до към 2009 г., тъй като след нея се наблюдава публикуването поне на едно японско прозаично произведение в превод на година, а през 2012 се издават три.

Преводите през XXI в.

С началото на новия век все повече се разширява и обучението по японски език у нас. Към 2007 г. учебните заведения, в които се преподава езикът са девет (Кандиларов: 347), а изучаващите японски език към 2009 г. наброяват около 870 души (пак там: 348). Пътищата на българина към опознаването на Япония също силно се изменят. От „далечната, екзотична и почти митологична страна, обитавана от гейши и самураи“ (пак там: 363) държавата се възприема през призмата на масовата потребителска култура, високите технологии, присъстващата все повече днес визуална култура – аниме, манга, сериали и поп и рок музика. В тези културни условия преводите на японска художествена проза също не стихват напълно. В началото на века се издава отново заглавие на класическата японска литература – трактатът на Мотокийо Дзеами „Фушикаден: Напътствия за цветето в Но“, предлагащо поглед към естетиката на японското сценично изкуство и тясно обвързано с областта на изследване на преводача – Бойка Цигова. През 2011 г. в съставителство на стартиралата като „юридическо лице, което развива

различни дейности, плод на съвместна работа на българи и японци“[7] организация „Агора“ и превод на колектив от изявени български японисти на книжния пазар излиза сборникът от творби на Осаму Дадзай – „Провалът на човека и други произведения“. Авторът е вече познат на българската публика както от вече споменатата новела „Залязващото слънце“, така и от много други разкази в сборници, преведени в края на 90-те години. А относно включените в изданието от 2011 г. произведения се посочва, че продължават традицията на преводите от автора, а подборът им е основан „не само на личния вкус на редактори и преводачи, но също и преди всичко на ролята, която са изиграли и която продължават да играят във все по-разнородното тяло на японската литература“ (Дадзай 2011: предговор).

Ново име сред японистите преводачи е Мая Милева, благодарение на която през новия век от японски език се издават „Обици и змии“ (София, Жанет 45, 2009) на Хитоми Канехара и „Децата от гаровия сейф“ на Рю Мураками. Двамата автори са част от съвременната японска литература и макар и да се различават значително по своята възраст и стил, предоставят две заглавия, съразмеримо брутални и прями, оригинални и отблъскващи. Заглавията предлагат на българския читател един коренно различен поглед към японската литература и съвременната японска действителност.

Перспективи за развитието на превода на японска художествена литература у нас и проблеми, които поставя преводът от японски език

Относно изгледите за развитието на преводите на японска проза от японски език може да се твърди, че има почва, особено с появата на все повече млади японисти, изявяващи желание за творческа изява в тази сфера. Магистър в програмата „Японски език и култура“, Таисия Телалим работи върху превод на класическия сборник от етюди „Исе моногатари“. Албена Тодорова, докторант, хоноруван преподавател и преводач в гореспоменатия сборник на Осаму Дадзай, излязъл през 2011 г., превежда автобиографията на световноизвестния и добре познат и у нас Харуки Мураками и класическото японско произведение „Хо:джьо:ки“. Като основни проблеми пред младия преводач японист обаче тя посочва сравнително ниската мотивация за търсене на издател, липсата на добри редактори, трудностите при получаването на обратна връзка и основния проблем на новия век – ниските хонорари за превод от японски език.

Друга особена причина, която, разбира се, съществува и при преводите от всеки чужд език, е проблематиката. Като основни моменти могат да се посочат имена на реалии, слабо познати на българския читател, структурата

[7] http://agorasofia.bg/about/ Уебсайт на организация Агора (посл. достъп 11. 02. 2014).

на японското изречение и както самата Тодорова посочва – „запазването на ритъма“ в българския вариант. В кратко интервю с преподаватели по превод от японски на български език в Софийския университет – гл. ас. д-р Антон Андреев и доц. д-р Дарин Тенев, двамата специалисти посочват като най-големи трудности пред преводача от японски език съответно „голямата разлика между двата езика и култури“ и „думи, препращащи или носещи със себе си цели културни реалии“. Тенев също така споделя, че „най-сериозното предизвикателство всъщност е синтаксисът“.

Дисциплината „Теория и практика на превода“, преподавана в специалност Японистика на Софийския университет, е включена в учебния план още със създаването на специалността. Това означава, че обучението по японски език и култура включва своеобразен вид подготовка към изграждането на бъдещи преводачи от езика. Като недостатък обаче на тяхната реализация Андреев посочва фактът, че книжният пазар у нас трудно поема „повече от 10-20% от завършилите и те обикновено продължават да правят преводи и с други езици“. И двамата специалисти споделят, че повече студенти проявяват интерес към художествения превод и поради тази причина имат оптимистични виждания за развитието на преводаческата дейност от японски език в сферата на литературата в бъдеще. По думите на Тенев издателства като „Изток-Запад“ и „Жанет 45“, а отскоро и „Колибри“ „са готови да настояват японските произведения да се превеждат от оригиналния език, а съответно и да заплатят за това“.

Преводите на японска художествена проза от японски на български език са литературно средство за културното присъствие и разпространение на Япония у нас още от началото на 90-те години. Политическите и икономическите условия в страната позволяват за интензивното им публикуване през десетилетието след 1980 г., но днес тенденцията силно намалява. Присъствие на японски автори – класически и съвременни, в директен превод все още има на българския книжен пазар, което говори за съществуването на, макар и малка, група от читатели с нестихващ интерес към литературното творчество на „Страната на изгряващото слънце“.

Новият XXI век, предоставящ сравнително малък брой директни преводи на японска художествена литература на българския читател, осигурява много по-голям брой възможности за реализация на българските японисти във и извън страната. Япония е все по-добре позната на българина, но японската литература в превод все пак остава на заден план след западната. Може да се твърди, че почва за развитие на литературните преводи от японски език има, но несъмнено трябва да се търси по-голяма инициативност на преводачите японисти и по-голяма готовност за подкрепа – и идейна, и финансова от страна на българските издателства.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Акутагава 1986: Акутагава Рюноске. *Разговор в мрака*. С., Народна култура, 1986.

Кавабата 1977: Кавабата Ясунари. *Снежната страна.Хиляда жерава.* Пл., Христо Г. Данов, 1977.

Кандиларов 2009: Кандиларов, Е. България и Япония. *От студената война към XXI век*. С., Дамян Яков, 2009.

Мацутани 1995: Мацутани Миоко. *Моята Ане Франк*. С., Сиби, 1995.

Тодорова 2013: Тодорова, А. *Жените в произведенията на Аришима Такео*. – В: България – Япония – Светът (Сборник доклади от юбилейната конференция с международно участие по случай 20 години специалност Японистика в СУ „Св. Климент Охридски“),С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2013, с. 299–301.

Хаяши 1980: Хаяши Кьоко. *Площадката на празненствата*. С., Военно издателство, 1980.

Цигова 1997: Цигова, Б. Японската художествена литература в България. – сп. *Проблеми на културата,*1997, бр. 71.

Дадзай 2011: Дазай Осаму. *Провалът на човека и други произведения*. С., Алтера, 2011.

Габракова 2013: Габракова, Д. *Литературни татуировки.* – В: България – Япония – Светът (Сборник доклади от юбилейната конференция с международно участие по случай 20 години специалност Японистика в СУ „Св. Климент Охридски“). С., УИ „Св. Климент Охридски“. С., 2013, с. 197–206.

БЪЛГАРСКОТО КИСЕЛО МЛЯКО И ЯПОНИЯ

Мария Бауренска
Специалност Японистика

За значението на киселото мляко във връзките между България и Япония

Киселото мляко е един от най-известните символи, с които България е позната в Япония. Асоциирането на България като „Родината на киселото мляко“[8] днес без съмнение се дължи на серията млечнокисели продукти на компания „Мейджи Дейрис“ *Мейджи Буругариа Йо:гуруто* 明治ブルガリアヨーグルト, предлагани на японския пазар над четиридесет години. Киселото мляко заема важно място в обмена между двете държави. От една страна, благодарение на закупуването на лицензирана българска закваска Япония е сред малкото държави, произвеждащи продукт с оригинални качества. Изключително важна е и финансово-технологичната помощ, която японската страна оказва на България за развитие на научноизследователската дейност върху млечнокиселите бактерии. Настоящата работа цели да разгледа историята на тези връзки, както и алтернативите за тяхното бъдещо развитие.

История на производството на кисело мляко

Точни сведения за произхода на киселото мляко няма, но една от теориите го свързва с тракийски племена, населявали българските земи. На тях се отдава откритието, че „прокисналото“ мляко се запазва по-дълго от прясното.

През 1905 г. студентът по медицина в Женева Стамен Григоров (1878–1945) пръв установява микрофлората на българското кисело мляко: една пръчковидна и една кълбовидна млечнокисела бактерия, наречени по-късно съответно Lactobacillus bulgaricus и Streptococcus thermophilus. Това поставя начало на научното изследване на киселото мляко. В началото на XX в. руският биолог Иля Мечников разработва теория, според която човешкото стареене се дължи на гниещи организми в стомаха. Големият брой дълго-

[8] На уебсайта на компания„Мейджи“ –明治ブルガリアヨーグルト倶楽部 *Мейджи Буругариа Йо:гуруто курабу* е поместена информация за България, където страната е наречена ヨーグルトの故郷 „ родината на йогурта“. http://www.meijibulgariayogurt.com/about/bulgariabook.html (Посл. достъп: 08.08.14)

летници в България и предполагаемата връзка с хранителната диета провокират учения да изследва киселото мляко и влиянието му върху организма. Чрез редица експерименти Мечников доказва, че млечнокиселите бактерии възпрепятстват заразяване с множество заболявания, укрепват имунитета и потискат процесите на гниене. Именно тези теории за връзката между консумацията на кисело мляко и високата продължителност на живота играят водеща роля за интереса към продукта от страна на Япония.

Промишленото производство на кисело мляко в България започва през 1960 г. със създаването на Научноизследователски институт по млечна промишленост, където се проучват състава и качеството на млеката, закваските и технологичните процеси при производството[9]. През 1965 г. е създадено Държавно стопанско обединение „Млечна промишленост“, което става предшественик на Дружеството от 1990 г. „Ел Би Булгарикум“, носител на лиценз за износ на сертифицирани закваски за българско кисело мляко в чужбина и основен партньор на японската страна.

След продължителни изследвания проф. Тоню Гиргинов (1907–1992) разработва оригинална технология за промишлено производство на кисело мляко, основана на поточен метод за непрекъснато заквасване. Благодарение на развитието ѝ е подобрен качественият контрол на използваното мляко и температурата при производствения процес, селекцията на ферментационните бактерии, регулацията на киселинност и масленост. Това спомага за дневно производство над 100 тона, като хранителните качества на продукта и здравословният му ефект се запазват като при приготвяне в домашни условия.

В Япония киселото мляко се произвежда по технологията на проф. Гиргинов, а в началото на всяка опаковка са отпечатвани саморъчният подпис на българския учен и образът на дядо му. Имената на тримата учени: проф. Гиргинов, Стамен Григоров и Иля Мечников са знакови за японските производители на кисело мляко.

Българското кисело мляко в Япония

Повод за начало на производството на българско кисело мляко в Япония е дегустация на кисело мляко в българския павилион на Експо’70 в Осака, където бъдещите основатели на *Мейджи Буругариа Йо:гуруто* опитват продукта. Така се ражда идея за създаване на компания, произвеждаща ки-

[9] Подробна информация за историята на „ЕлБи Булгарикум“ е публикувана на уебсайта на предприятието: http://www.lbbulgaricum.bg/c/bg/za-kompaniyata/istoriya/ (Посл. достъп: 08.08.14)

село мляко в Япония[10]. За да бъде запазен истинският вкус, са взети проби за изследване, произвеждат се мостри. По-късно основателите на Мейджи правят няколко посещения в Европа. През 1971 г. Мейджи за първи път пуска в производство 明治プレーンヨーグルト*Мейджи пуре:н йо:гуруто*- обикновен йогурт. През 1972 г. е подписан първият лицензионен договор за производство на българско кисело мляко между „Ел Би Булгарикум“ ЕАД и Meiji Dairies Corporation. През 1973 г. Мейджи взима разрешение за използване на името на България и продуктът е кръстен 明治ブルガリアヨーグルト *Мейджи Бургариа йо:гуруто*. Така „Мейджи“ се изправя пред предизвикателството да превърне продукт, практически напълно непознат за японския народ и коренно различен от вкусовите му предпочитания, в една от най-популярните марки на хранителната индустрия в страната.

Всъщност в Япония йогурт се продава и по-рано, но сладкият вкус и добавен желатин го доближават до десерти като желе или *пурин* (крем-карамел). Обикновеният йогурт също е познат на японците, но поради прекалено киселия вкус към него няма интерес. Откритията на Нобеловия лауреат Мечников за положителния ефект от киселото мляко върху продължителността на живота затвърждават намерението на производителите от „Мейджи“ да представят здравословния продукт в Япония. Първоначалните реакции на японските потребители са, че вкусът на киселото мляко е твърде странен, а фактът, че не е сладък, без съмнение го прави некачествен продукт. Директорите на компанията са притеснени дали биха продали дори сто броя на ден. Така се раждат различни идеи за интегриране на киселото мляко като препоръки за консумиране със сладко. Започва продажбата му с добавено пакетче захар, влагат се усилия и в реклама на продукта. За да се повиши търсенето на кисело мляко, производителите си поставят две цели: увеличение на броя на консумиращите кисело мляко и увеличение на количеството, консумирано от един човек. Производителите наблягат на образа на киселото мляко като неизменна част от здравословната закуска. Разпространяват се и рецепти за ястия с кисело мляко, с което се увеличава количеството, консумирано от един човек. Друга цел на компанията е киселото мляко да бъде разграничено от десертите, което се случва по-късно, и за него е отделен специален ъгъл в магазините. Компанията търси подобрения и във вкуса: запазва позицията на „леко кисел йогурт“ и същевременно регулира киселинността според вкуса на клиентите. Промени се правят и в използваните за ферментацията бактерии. През 1984 г. са използвани щамове, познати под название „LB51“, но от 1993 г. те са заменени с щамове

[10] Информацията за зараждането на *Мейджи Бургариа* и различните маркетингови стратегии на компанията е взета от интервю на маркетинговия експерт Цутому Канамори с директора на маркетинговия отдел на Мейджи Ясуо Хигучи :http://adv.asahi.com/modules/long_seller/index.php/meiji_bulgalia_0.html (Посл. достъп: 08.08.14)

„LB 81“ за по-ниско съдържание на захари. През 1996 г. за първи път киселото мляко е признато за специален здравословен хранителен продукт. Постепенно компанията засилва позициите си на японския пазар с различни маркетингови стратегии – леки промени в дизайна на опаковката на всеки 2 години, инвестиции в рекламата. Към името на продукта е добавена запомняща се мелодия на композитора Коичи Морита, вписани са интересни факти върху вътрешния капак на опаковката, дават се различни предложения за консумация, търсят се мнения и препоръки на потребителите. По този начин серията става безспорен фаворит в категорията си. В отговор на различните нужди на потребителите се увеличава и разнообразието – от 1995 г. е пуснато плодово мляко с различни вкусове. В началото продукт, потребяван предимно от семейства, киселото мляко започва да се продава и в малките смесени магазини *комбини* (コンビニ) , популярни сред клиенти, търсещи бързина и удобство. „Мейджи“ предлага над 40 продукта с различни вкусове и съдържание на мазнини, а особен интерес има към млякото за пиене 飲むヨーグルト *ному йо:гуруто*, което за разлика от традиционната за Балканите напитка айрян е подсладено, съобразно с вкуса на японския потребител. Акцентира се върху здравословния характер на киселото мляко, като се подчертават диетичните качества и разкрасяващ ефект. Наблюдава се развитие и в рекламата на продукта. От началото на производство до края на 90-те години се набляга на произхода, като в голяма част от рекламите са показани картини от България[11]. Акцентира се върху ролята на киселото мляко като част от семейната трапеза, а за реклама често се използват деца-актьори. За разширяването на потребителския спектър в рекламите на „Мейджи“ се включват и японски знаменитости като певицата Марико Нагаи, актрисата Аи Като, актьорът Ацуши Ито, моделът Коко Киношита, а едно от най-известните лица на българското кисело мляко в Япония е сумистът Калоян Махлянов Котоошу. Прогресът на киселото мляко „Мейджи“ може да се проследи най-вече в нарастващата консумация на продукта от японските потребители. Днес продажбите на кисело мляко в Япония достигат до половината от общия дял на млечните напитки. Японците консумират около една пета от количеството кисело мляко, консумирано в Швеция, и около една трета от това във Франция. Има съществени разлики между хранителните култури на тези страни и количеството на консумация, но се забелязва потенциал нивото на консумация в Япония да доближи тези на европейските страни. Днес „Мейджи“ е четвъртата по големина фирма в света, производител на кисело мляко.

[11] Една от първите реклами гласи „Нашето мляко, родено в България“ и представя планински пейзажи от Смолян, на чийто фон българско семейство се храни с кисело мляко.

Ролята на Япония в производството на кисело мляко в България

Сътрудничеството между „Ел Би Булгарикум“и японската страна не се ограничава само с доставка на ноу-хау и суровина (закваски). Двете страни провеждат съвместни изследвания и разработки върху здравословния ефект на кисело мляко и технологиите за производство на функционални храни за профилактично и лечебно хранене.

През 1995–1996 г. е съставен петгодишен междуправителствен проект, финансиран от Японската агенция за международно сътрудничество (JICA) и посветен на развитието на ферменталните млечни продукти в България. Основен изпълнител от българска страна е „Ел Би Булгарикум“ ЕАД. В рамките на проекта българската компания получава съвременна апаратура за изследвания, научните работници са обучавани от японски експерти, въведени са нови методи на изследване.

От 1997 до 2002 г. по проекта са изследвани здравословните качества на млечнокиселите бактерии и тяхното влияние върху микрофлората на организма. Закупена е съвременна апаратура за научноизследователска дейност и оборудване за пилотно производство, въведени са съвременни молекулярно-генетични методи. В Центъра за научно-изследователска и развойна дейност на „Ел Би“ се провеждат изследвания върху имуностимулиращия ефект на различни щамове за понижаване на холестерола и кръвното налягане, укрепване на костната плътност. Създадена е надеждна видова идентификация на културите и закваските.

Нови насоки в изследванията с млечнокисели бактерии

Във връзка с аварията в АЕЦ Фукушима I на 11 март 2011 г. и последвалата радиологична опасност проблемите, свързани с радиационно облъчване и различните методи за борба с тях, са една от най-изследваните в Япония. След инцидента в Чернобил от 1986 г. усилията на учените са насочени към изследване на природни продукти, стимулиращи защитните сили на организма за борба с радиационните последствия. Още от 1976 г. са проведени редица изследвания за влиянието на лактобацилите при онкоболни[12]. Данните от проучванията показват, че постоянният прием на пробиотични продукти с Lactobacillus bulgaricus способства за намаляване на пораженията от радиационно въздействие и за ускорено възстановяване на организма. Сред препоръките на НАСА към хората в Япония, изложени

[12] Има публикувани данни от изследвания над деца, страдащи от левкемия, проведени през 1976 г. в МА София. Преглед на изследванията на пробиотични препарати може да бъде открит на сайта: http://www.daflorn.com/bg/radioprotective-effect.html (Посл. достъп: 08.08.14)

на завишени дози радиация, е прием на про-биотици като общо укрепващи средства, използвани и от космонавти. Може да се твърди, че пробиотиците с Lactobacillus bulgaricus са естествени радиопротектори на биологична основа и употребата им е препоръчителна за хора, засегнати от ядрени катастрофи, работещи в атомната енергетика, онкоболни, подложени на химио- и лъчетерапия. В тази връзка може да се заключи, че изследванията върху радиопротективния ефект на Lactobacillus bulgaricus и възможностите за прилагането му в регионите с радиационен риск в Япония са вероятна посока в развитието на взаимоотношенията между японската и българската страна в контекста на производството на кисело мляко.

Заключение

Българското кисело мляко е своеобразен посредник между Япония и България повече от 40 години. От пускането в производство на българско кисело мляко „Мейджи“ през 70-те години то преминава дълъг път на развитие, за да се превърне в един от най-потребяваните хранителни продукти в Япония и в основен символ на България в японското съзнание. Изследвания върху здравословното влияние, подобряването на вкусовите му качества и функции се провеждат проекти за взаимно сътрудничество между двете страни, а Япония оказва важна финансова, технологична и научна подкрепа на България за развитието на изследователската дейност върху млечнокиселите бактерии. В тази връзка благотворното влияние на лактобацилите не само с диетични, вкусови и козметични качества, но преди всичко с имуностимулиращия и радиопротекционен ефект може да се разглежда като потенциална насока на бъдещото развитие на връзката между България и Япония, обусловена от производството и употребата на кисело мляко.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

http://www.meijibulgariayogurt.com/about/yogurtbook.html (Посетен: 08.08.14)
http://www.kiselomliako.bg/static.php?content_id=44 (Посетен: 08.08.14)
http://www.lbbulgaricum.bg/c/bg/nauka-i-razvitie/ (Посетен: 08.08.14)
http://www.su-varna.org/izdanij/Medicina-2-10/Pages%206%20to%2010.pdf статия *Пробиотици – исторически преглед на изследванията в България* (Посетен: 08.08.14)
http://adv.asahi.com/modules/long_seller/index.php/meiji_bulgalia_0.html (Посетен: 08.08.14)
http://www.daflorn.com/bg/radioprotective-effect.html (Посетен: 08.08.14)
http://www.daflorn.com/bg/downloads/spisanie1.pdf (Посетен: 08.08.14)

СТИЛОВЕ, ИНСТРУМЕНТИ И ПРИНЦИПИ В ЯПОНСКАТА КАЛИГРАФИЯ

Яна Илиева
Японски език и култура (СДК), I курс

Шьодо: или японската калиграфия, е форма на артистично изписване на японския език. Дълго време най-известният калиграф в Япония е бил Ван И, китайски калиграф, живял през IV в. След създаването на японската графична система *кана* в нейните два варианта – *хирагана* и *катакана*, и разработването на японската писмена система японската калиграфия се отделя като собствен стил.

Стилове

Японската калиграфия има родство с китайската, защото японските *канджи* произхождат от Китай. Така че много от принципите и техниките на изписване можем да разпознаем в тези от китайската калиграфия.

- 篆書 ***теншьо*** **–** този стил е исторически най-стар. Използван за печати от типа ханко, с които се подписват официални документи. Теншо стилът е древен китайски шрифт, обявен по времето на династията Цин за официален. В този стил се разграничават две разновидности – *дайтен* и *шьотен* – голям и малък стил *теншьо*.
- 隷書 ***рейшьо*** – познат като блоков стил. Смята се, че произлиза от малкия стил *теншьо – шьотен.* Все още се използва за различни видове табели, заглавия и обяви.
- 楷書 ***кайшьо*** – обикновен стил. Все още широко разпостранен. При обиковения стил знаци с големина, повече от 5 см по дължина или широчина, се смятат за едър обикновен стил *дайкай* (китайски), а по-малките от 2 см, се считат за малък обикновен шрифт *ксяокай* (китайски); тези по средата са считани за среден обикновен шрифт *дзонгкай*. В осемте принципа на Йонг се съдържат повечето черти от този стил.
- 行書 ***гьо:шо*** – произлязъл от предния. Тези, които могат да разчитат кайшо, могат да разичитат и гьо:шо. Този стил се е развил в през I в. сл. Хр.
- 草書 ***со:шо*** – често наричан тревист стил. Той е най-серифен от всички стилове и обикновено е много трудноразпознаваем и разчи-

тан дори от хора, които могат да четат печатан текст или стандартен шрифт. От китайски този шрифт се превежда като „бърз шрифт“; „груб шрифт“.

Инструменти

В съвременната калиграфия традиционно се използват много предмети:

- 硯 ***судзури*** – камъкът за туш
- 和紙 ***ваши*** – хартията
- 墨 ***суми*** – пръчка за туш. Колкото е по-стара пръчката за туш, толкова по-добре. Най-добре е да е между 50- и 100- годишна.
- 文鎮 ***бунчин***– тежест за хартия
- 下敷き ***шитаджики*** – парче плат, което се поставя под хартията, за да не се разтече тушът. Често се използва и вестник вместо плат.
- 筆 ***фуде***– четка. Четките са в различни форми и размери и обикновено се правят от животински косъм – конски, овчи, кози. Дръжката може да е от бамбук, пластмаса, дърво и други материали.
- 篆刻 **тенкоку –** печат. Учениците обикновенно са насърчавани да поставят печат на работите си. Печатът се слага от етични съображения (нещо като запазена марка). Не е позволено да се слага печат на калиграфия на сутра.

По време на подготовката се налива вода в камъка за туш, поставя пръчката за туш и се размесва с водата, за да се превърне в течност. Тъй като този процес отнема време, днес се използва течно мастило в бутилка 墨汁 *бокуджу:*, и то най-вече от начинаещите. По-напредналите ученици биват окуражавани сами да разтварят мастилото си. Традиционната и доказано най-добра позиция за калиграфия е рисуването на земята.

Правилото *ейджи хапро*

Според книгата на О. Н. Кун „Как пишут в Японии“ всеки йероглиф в японо-китайската калиграфия се изгражда с една от осемте черти в йероглифа вечност. Това правило е познато като *ейджи хапро* в японската калиграфия и осемте принципа на Йонг в китайската калиграфия. В действителност йероглифът „вечност“ се изписва само с 5 черти, но от тях могат да бъдат изведени всичките осем основни черти. Основните черти имат ред производни. Калиграфията изучава всички тези черти в различните позиции, които те заемат в йероглифите. Някои черти имат десетки разновидности. Например една точка има не по-малко от 24 разновидности. Всяка черта – основна или производна, си има своето литературно наименование.

За по-голямо удобство обаче ще ползваме цифровата номерация, дадена в книгата на О.Н. Кун „Как пишут в Японии“ (табл. 1).

Както се вижда от таблицата, ако не се взема предвид първата черта, общо има 6 посоки: 2-рата черта е хоризонтална, 3-ата – перпендикулярна, 4-ата изглежда също перпендикулярна, но в края прави завой вляво и променя посоката си (това трябва да се счита като отличително за посоката ѝ), 5-ата черта идва от долу на горе право, 6-ата и 7-ата черта не се различават една от друга. Единствената разлика е, че седмата е по-къса, тъй като и двете имат направление от горе на долу и на ляво. Що се отнася до първата черта, или точката, тя притежава различни направления и следователно най-общо на нея не се определя направление. Тя, разбира се, не е математическа точка има известно измерение и дължина (Кун 2006:28).

За да може да се пишат правилно йероглифите и знаците от азбуката, е необходимо всяка черта да се пише в определено за нея направление. При писането на всяка черта трябва да има три етапа – започване или поставяне на перото, размахване на перото в указаното направление, завършване на чертата и откъсване на перото от хартията. Важно е при изписване на всяка черта да са отчетливи тези три момента.

Основните инструменити за писането са фуде, но във всекидневния делови живот все повече се налагат европейската писалка, също обикновеният молив и маркерът. Четката благодарение на поразителната си мекост служи като жив участник в писането и дава възможност чрез нея да се запознаеш с тънкостите на калиграфското изкуство. Ненапразно калиграфията се поставя на равно или даже по-високо от живописта. Моливите, писалките и флумастрите никога не дават истинска предства за вътрешните и художествените качества на йероглифите и японската азбука. Някои черти, дори единично употребени, изцяло съдържат смисъл. Понякога един йероглиф се състои от няколко еднакви или различни черти (Кун 2006: 32–33).

Всяко съчетание от йероглифи следва да бъде изписвано така, че ако си представим редица от въображаеми квадрати, всеки йероглиф да се вмества в квадрат, приблизително равен на квадрат на предния йероглиф. Целта е дължината на всяка черта да е пропорционална, така че да не се излиза от квадрата. Също така е важно не направлението на чертата в математическия смисъл на думата, а по-скоро идейното направление на чертата. С други думи, не е от значение, ако една диагонална черта е написана с 3 градуса по-наляво или по-надясно, важно е единствено да не е изписана така, че да стане перпендикулярна.

От калиграфска гледна точка производни има много, но в графично отношение те могат да бъдат разглеждани като много по-малко. В използваната по-рано книга „Как пишут в Японии“ намираме и класификация на производните черти с цифрова номерация. В далекоизточната литература

тези производни черти имат различни наименования, които ние няма да използваме. Важно е да се обележи само, че първата цифра в номерацията е тази, от която произтича основната черта, а втората е мястото на производната черта сред производните черти от този ред.

Производна черта е тази, която се отличава от основата на закръгляване или начупване. Всяка производна черта запазва в окончателното си направление също както основното независимо от броя сгъвания, които могат да стигнат до четири. Пише се по цялата си дължина без откъсване на перото от хартията. Следователно производната е една-единствена, а не се състои от няколко последователни черти. В отделните части по дължината и производната черта следва да се ръководи по напралвение и правила, дадени за тази черта. Що се отнася до писането на производните черти, то се подчинаява на правила, като те се пишат от ляво на дясно или от горе на долу, но не наопаки (Кун 2006: 28–34).

Понякога е възможно да се направи анализ на производната черта, като се разгледат отделни моменти по протежението ѝ. По такъв начин нашата номерация показва връзката между основни и производни черти и дава възможност да се направи класификация на йероглифите по съдържащите се в тях черти (табл. 2). Общото количество на основните производни черти е 30, от тях 41-вата и 57-ата са основани на огъване, а всички останали – на пречупване. Като не броим малко употребяваните 33-а, 63-а, 52-ра, 62-ра черта, йероглифната азбука се състои от 26 черти, които дават възможност при спазването на определни правила да се напише всеки знак на азбуката или йероглиф (Кун 2006: 28–34).

Тъй като всеки йероглиф по своята същност представялва една дума, то графическите правила за написването му не са много по-различни от тези в език, служещ си с отделни букви.

Правила по отношение на изписването на йероглифите

1. Първо се пише горната, след това долната черта.
2. Първо се пише лявата, след това дясната черта.
3. При пресичането на две или повече черти втора се изписва хоризонталната черта или хоризонталният участък на производната черта.
4. При пресичане или разкъсване на две наколени черти първо се пише чертата от дясно на ляво.
5. При наличие в знака на елемент, който се състои от пресичащи се втора и четвърта черта, то той се пише в началото.

С използването на правила от първо до четвърто се пишат и повече от влизащите в състава на йероглифа елементи.

Основни правила за писане на йероглифи:

– Йероглифите се пишат от горе на долу от горните към долните елементи.
– Йероглифите се пишат от ляво на дясно от левите към десните елементи.
– В йероглифите от три вертикални елемента средният елемент се пише пръв.
– Вертикал, пресичащ йероглиф или негов елемент в центъра, се пише последен.

Съществуват и много изключения от тези правила за писане на йероглифи. За начинаещите в шьодо: е полезно в началото да се придържат строго към тези правила, за да могат постепенно да изградят стратегия за изписване на всеки един йероглиф (Кун 2006: 28–34).

Таблица 1

Номер на чертата	1	2	3	4	5	6	7	8
Направление		→	↓	↖	↗	↙	↙	↘
Основна черта								

Таблица 2

1-ва черта няма производни 2-ра черта има производни													
21		22											
3-та черта има производни													
31		32		33									
4-та черта има производни													
41		42		43		44							
5-та черта има производни													
51		52		53		54		55		56		57	
6-та черта има производни													
61		62		63									
7-та черта няма производни 8-та черта има производни													
81		82											

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Кун 2006: Кун, О.Н. Как пишут в Японии, АСТ: Восток-Запад, М., 2006.
http://www.japanesecalligrapher.com/
http://www.nihongoresources.com/

ДЗЕН И ЯПОНСКАТА ЖИВОПИС. СУМИЕ И ДЗЕНГА

Милена Зайкова
Японски език и култура (СДК), I курс

Дзен-будизмът изиграва важна роля във формирането и възприемането на художествените прояви на творчеството в Япония. Той навлиза дълбоко в живота на японеца и оформя неговите представи за красиво. Влиянието му откриваме в изкуството на чаепитието, в пътя на цветето и пътя на четката, в словесното изкуство хайку. Но най-добре предава идеите на дзен-будизма монохромната живопис. Дзен е в основата на създаването на пейзажите с туш *суми-е* и на „дзенските картини“, или *дзенга* – съчетание между калиграфия и живопис с туш.

Родина на монохромната живопис е Китай, династия Тан (618–907). Тогава се създава т.нар. Южна школа, която в живописта използва единствено материалите на калиграфията. Цветът, линията и петното на черния туш в тяхното богатство на нюанси и преливания характеризират този изобразителен подход. Едновременната пестеливост на изразните средства и красноречивост на черния туш са предпоставките монохромната живопис да съвпадне с възгледите на китайската будистка школа Чан и да стане нейна практика, която преминава в Япония чрез влиятелните и до днес дзен-будистки школи Риндзай и Сото. И въпреки че в Китай развитието му продължава и в следващите векове, този вид изкуство, което днес наричаме дзен-живопис, достига своя разцвет и гради своята уникалност в Япония.

Суми-е

През периода Камакура (1185–1333) големите дзенски манастири са сред основните културни средища, където се развива изкуството. Монасите рисуват поучителни картини на религиозна тематика. Най-често това са образи на *Бодхидхарма* (*яп. Дарума*), монаха *Хан Шан* (*яп. Кандзан*), но също и елементи от природата. Към края на IV в. монохромната дзен-живопис вече има превес над японския стил живопис *ямато-е.* Внасяните от дзенските монаси китайски живописни произведения, разпространяващи изкуството от периода на династиите Сун (960–1279), по-късно и Юан (1279–1368), започват да влияят на естетическия вкус и оценка на японците. Ярките цветове на *ямато-е* се „огъват, поддават“ пред строгата монохромна живопис, а фигуралните композиции постепенно биват измествани от изображения на природата. Този преход се осъществява от дзен-свещеника Као Содзен,

който е един от първите художници, чийто основен обект на интерпретация са цветя и птици.

През периода Муромачи (1333–1568) дзен се разгръща като основна религиозна и културна сила – нещо, което никога не е бил в Китай (Адис 1989: 9). Дзен-принципите силно повлияват всички изкуствата, а пейзажът се налага като жанр в дзен-живописта чрез творчеството на монаси-художници като Джьосецу и Шюбун. От Джьосецу е запазена картината „Лов на риба с кратуна“, чието предназначение е стимулирането към *сатори*. Тук той умело си служи с белите полета на хартията, за да постигне многоплановост на изображението. Постепенно *суми-е* се превръща в изцяло японски стил.

С творчеството на дзен-свещеника Сешю Тойо (1420–1506), най- прославеният за времето си художник, се свързва разцветът на пейзажната монохромна живопис в Япония. Той използва китайския стил на пръските с туш *хабоку*, но маниерът му на работа – ясен контраст между черно и бяло и по-малкото разливане на цветните петна, напомня японската склонност към декоративност в изкуството. В картините „Пейзаж на четирите сезона“ и „Ама но Хашидате“ Сешю използва силни и тъмни линии туш, замъгляване и нанасяне на различни тонове с малка четка. Чрез едновременното използване на извити и прави линии постига впечатляваща дълбочина и перспектива на изображенията.

Близостта на дзен с природата е в резултат на будистките възгледи за Буда-природата като същност на всичко и за настоящия миг като единствена възможност за досег до осезаемата реалност. Така изобразяването на природата се превръща в инструмент, с който дзен-монасите целят събуждането на умението за концентрация. Изобразявайки най-същественото от нея, дзен-художникът търси да покаже вътрешната моментна красота на природния обект. Затова и добрите технически умения били от особена важност за художника на *суми-е*, благодарение на които той съумявал да улови върху хартията непреходната същност на природния обект и можел да наблегне върху абстрактното или реалистичното му звучене. Различен изобразителен подход от този на *суми-е* би ни отнел способността да възприемем изобразената в нейните най-общи и едновременно с това конкретни форми същинска реалност.

Дзенга

През следващите периоди Адзучи-Момояма и Едо (1603–1868) дзен губи своето влияние както над културата, така и в областта на образованието и политиката. Наложилото се конфуцианство води до отслабване на религиозността у народа, което провокира дзен-монасите да търсят нов път за

възраждане на дзен-практиката. Тези монаси, стъпвайки на ранните дзен-традиции на Китай и Япония, заменят емоционалните пейзажи от периода Муромачи с примери, илюстриращи Просветлението, и със сцени от делничния живот или фолклора, а майсторството в техническите умения – с простотата и непосредствеността в изображението (Адис 1989:10). Произведенията от периода Едо, съчетавани с калиграфия, се наричат с общото название *дзенга*, или „дзенски картини“.

Може да се каже, че *дзенга* бил отговорът на школата Риндзай към настъпващите социални промени през XVII в. (Адис 1989: 10). От нейното лоно са монасите художници Хакуин Екаку (1685–1768), наричан възродител на дзен-будизма, и Гибон Сенгай (1750–1837). Произведенията и на двамата често са абстрактни и чудновати. Предмет на тяхна интерпретация са различни дзен-будистки символи: Дарума, кръгът *енсо*, Хотей, шестимата патриарси на дзен, планината Фуджи и др. Голяма част от тях споделят неподправен хумор.

Сред най-видните представители на школата Сото е Фугай Екун (1568–1664), чиито картини, най-често образи на Дарума, притежават несъмнено силно емоционално влияние.

Като един от най-дълбоките образи на *дзенга* кръгът *енсо* бил обект на дългогодишна практика на много дзенски монаси. *Енсо* е символ както на обобщението, така и на простотата и просветлението, на отхвърлянето на илюзиите.

Характерно за *дзенга* е съчетанието на изображенията със стихове или философска мисъл, често с остроумна или хумористична нотка. Пряката връзка чрез този вид комуникация се превръща в най-характерната черта на *дзенга*.

През погледа на естетиката

Дори и ако категорията естетическо не е ясно дефинирана от науката естетика, тази дума поражда в нашето съзнание представата за нещо, което е достояние предимно на изкуството. Нещо, което го „остойностява“ и го прави различно от всичко останало в нашия бит и всекидневие.

В западните представи естетическото най-често се свързва с идеята за красивото и прекрасното, дори възвишеното. А можем да кажем, че понякога красивото е схващано и като цел на изкуството (Ангелов 2005:31–32). Дзен-изкуството от своя страна е отвъд обичайните категории красиво или грозно.

Не бива да бъде пренебрегван фактът, че не само естетическото е в основата на творческият акт. Често той бива провокиран от други външни

социални и културни елементи. Разглеждайки в тази перспектива дзенските изкуства, ние осъзнаваме първопричината за тяхната поява и разбираме по-ясно тяхното предназначение – „...логиката на Дзен като будистко учение може да бъде определена като причина за естетиката на Дзен, а естетиката на Дзен – като условие за изграждане на специфична система от принципи на художествено творчество“ (Цигова 2014: 62).

Терминът „японска естетика“ включва понятия като *ваби* – бедност, *саби* – старинност, *и юген* – финес. Тези принципи са в основата на т.нар. „едноъгълен“ стил и стила „пестелива четка“ в живописта. Двата похвата се характеризират с игнориране на детайлността като подход в изграждането на произведението, което обаче се явява достатъчно, за да събуди в ума на зрителя усещане за цялостност на изображението. Несъвършенството на формата, асиметрията и простотата са всъщност начин да бъде изразена красотата. Тези елементи на японската естетика са особеност на японското изкуство и култура и се смята, че произлизат от дълбокото разбиране на дзен (Судзуки 2014: 54–60). Затова можем да кажем, че ако в западния свят естетиката се разглежда като философия, то за японците тя по-скоро е част от всекидневието.

Изкуството като комуникация е от значение както за западната естетика, така и за дзен. Пейзажната живопис в западната традиция е естетически приятна репродукция и емоционален мост между чувствеността на художника и неговия зрител. Изобразителната техника също е подведена в услуга на тази цел и за създаването на илюзия на форми от действителността. Дзен-художникът, от друга страна, с най-пестеливи средства се стреми да внуши същината на естетическия обект, неговата Буда-природа, която сам е прозрял. Само след осъзнаването на непреходността на качествата на природния обект майсторски овладяната техника ще бъде полезна за дзен-художника.

Простите, самоуверени и смели линии в рисунъка на *дзенга* разкриват експресионистичния подход, характерен като цяло за японската тушова живопис, но само доколкото импулсът на четката изразява преодоляването на субективизма на художника, който търси взаимодействието на вътрешната си същност с околната среда. Това е основната разлика с експресионизма през XX в. в Европа, чиято цел е пресъздаване на личностния поглед и нагласа на автора, на неговата индивидуалност (Като 1994: 96–97).

Дзен-идеалите, втъкани в японската естетика, са част от изкуството и днес благодарение на характерната за японската култура традиционност.

Заключение

Монохромната живопис, този моделиран от дзен-идеологията стил, надхвърля границите на будистката школа и трайно присъства в светската живопис, възприет и развит от някои от най-именитите японски художници – пример за разпространението и влиянието на Дзен в Япония.

Истината не е изразима с думи и не е постижима чрез логическата мисъл, но може да бъде разбрана интуитивно. Това е потенциалът на монохромната живопис. През вековете, чрез пейзажите *суми-е* и чрез абстрактните рисунки *дзенга* дзен-учителите разкриват своя опит на този, който иска да поеме по пътя към *сатори.* Какво по-красиво и завладяващо от това да уловиш същината на живота с желанието да пробудиш и други за тази красота.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Ангелов 2005: Ангелов, В. Изкуство и естетика: Кризата в естетиката и предизвикателствата на авангардното изкуство. С., Агато, 2005.
Виоле 1990: Виоле, Р. Въведение в японското изкуство. С., изд. „Д-р Петър Берон“, 1990.
Судзуки 1991: Судзуки, Д. Т. Увод в дзен – будизма. С., Хемус,1991.
Судзуки 2014: Судзуки, Д. Т. Дзен и японската култура. С., Изток-Запад, 2014.
Христов 2013: Христов, Вл. Енсо в японската калиграфия и в дзен. – Литературен вестник, 8, 2013, с. 15.
Цигова, Б. Дзен живописта в японската културна традиция. – Проблеми на изкуството, 3, 1984, с. 41 -48.
Цигова 2014: Цигова, Б. Дзен и традиционните японски изкуства. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2014.
Адис 1989: Addiss, St. The Art of Zen : Paintings and calligraphy by Japanese monks 1600–1925. Harry N. Abrams, Inc. Publishers, NY, 1989.
Като 1994: Kato, Shuichi. Japan : Spirit and form. Charles E.Tuttle Company, 1994.
------ Images of Heaven and Earth. Charles E.Tuttle Company, 1994.

https://www.boundless.com/art-history/japan-after-1333/muromachi-period/zen-ink-painting/
http://www.metmuseum.org/toah/hd/zen/hd_zen.htm
http://zenpaintings.com/
http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html
https://sites.google.com/site/jurnalpsihea/holotropno-sznanie/dualnostta-razdelanenadve
https://www.boundless.com/art-history/japan-after-1333/edo-period/zen-painting/
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Yosa_Buson?uselang=uk
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hakuin
http://terebess.hu/zen/hakuin.html

ПРЕВОДИ И РЕЦЕПЦИЯ НА МАНГА В БЪЛГАРИЯ

Веселина Тасева
Специалност Японистика, IV курс

Със задълбочаването на културните взаимоотношения между България и Япония много елементи от модерната японска култура като отаку културата започват да навлизат в България. Постепенно по телевизионните канали започват да се появяват различни сериали от жанра аниме, а всяка година се организират големи събития като *Анивенчър* и *Аниплей*, който събират българските аниме и манга фенове и им предоставят среда , в които могат да се докоснат до един по-нетрадиционен аспект от японската култура. Сформират се и множество аниме клубове като клуб „Накама“ в София, клуб „Шиокадзе“ във Варна и клуб „Baka Force“ в Бургас, чиято основна цел е да се организират аниме събития и срещи и да се разпространява отаку културата. Един от най-важните аспекти на развитието на това явление обаче е фактът, че на българския книжен пазар все по-често се появяват черно-белите японски комикси, известни като манга.

История и развитие на преводите на манга в Бългрия

Първият черно-бял комикс, подобен на манга, който излиза на българския пазар, е „Лов на дракони“ и е част от трилогията „Warcraft: Трилогия за Сънуел“ от корейския художник Джае-Хван Ким, по история на Ричард А. Кнаак. Книгата излиза през 2005 г. и е издадена от Artline Studios. Изданието е посрещнато със смесени чувства сред феновете. От една страна, почитателите на играта Warcraft са развълнувани, докато, от друга страна, аниме феновете са скептично настроени към изданието, защото не е автентично японско. Въпреки раздвоението между феновете Artline Studios решават да издадат останалите два тома от трилогията – „Сенки от лед“ и „Призрачни земи“ съответно през 2006 и 2007 г.

През 2009 г. излиза първият брой на първото списание за манга в България, наречено *Shogun*, издадено от Info Media Group. Всеки брой включва по четири *манга* истории и няколко статии на теми, които биха заинтригували българския *манга* фен – история на *манга*, разяснение на различните *манга* жанрове, японски звукоподражателни думи, японски божества и мн. др. В него са представени следните заглавия: „B. B Project“ и „Omega Complex“ от френския *мангака*[13] Шьо:нен, „Vairocana“ от японската *мангака* Мао

[13] *Мангака* – художник на *манга* – в повечето случаи и автор.

Хато (единствената японска *манга* в списанието), „Pen Dragon“ от френския *мангака* Мика, „Каири“ от немската *мангака* Джанина Горисен и френската писателка Одри Диалло и „All In“ от испанското трио Diaz, Irons. D и N‘Dish. Списанието е създадено по модел на френското списание Shogun, което включва предимно *манга* комикси от западни автори.

Първоначално в списанието се публикуват ежемесечно четири *манга* истории, като с времето този брой се увеличава и заглавията започват да се редуват. Отначалото списанието има изключително голям успех. Постепенно обаче интересът към него започва да спада. Основната причина е липсата на автентична японска *манга*. Феновете започват да недоволстват и дори и хора, които са си го купували в началото, престават да го събират с времето. InfoMedia Group решават да продължат да издават „Shogun“, като започват да го публикуват веднъж на два месеца, но дори и тази мярка не помага и продажбите продължават да спадат. Последното издание на списанието е брой номер 16, издаден през октомври 2010 г.

Освен списание „Shogun“ Info Media Group правят опит да издадат и манга на отделни томове. През 2009 г. издават „Шин“, том 1: „Хаос“ от френското дуо Лилиан и Жан, а през 2010 – „Breath Effect“, том 1: „Дяволската Клара“, чийто автор е известен като Асан. Нито едно от двете обаче не е посрещнато добре от българската публика. Основната причина е вулгарното съдържание на историите и начина, по който са изрисувани – образите в книжките наподобяват повече западния стил на рисуване и липсва финесът на японската манга.

2009 определено е силна година за българския манга пазар. Освен „Shogun“ излизат още няколко самостоятелни издания, представени от издателство „Гея Либрис“. Те издават четири тома на известната корейска мангака Джудит Парк – „Лукс“, „Любовен квадрат“, „Любовен квадрат плюс“ и „Дистопия“. И четирите са в жанра за момичета шоджо и не привличат вниманието на феновете от мъжки пол. „Гея Либрис“ обаче не правят опит да издадат нещо друго в манга стила, което води към заключението, че начинанието им не е особено успешно.

През 2011 г. проектът „Амилова“ прави опит за пробив в България. Този проект представлява интернет сайт, на който манга и комикс художници от цял свят могат да споделят произведенията си. Сайтът е многоезичен, като всяка история е преведена на всички езици, на които може да се чете самият сайт. Pheonix Media издават водещите заглавия на проекта на български език. Това са „Амилова“ и „Хемисфери“, като и двете истории са от ТройБ, Салажир и Гожета Жр. Популярността на тези заглавия е изключително ниска и те се продават предимно на аниме фестивали.

2012 г. е от изключително голяма важност за манга пазара в България. През тази година Artline Studios най-накрая след много трудности, както

споделят самите те, успяват да сключат договор с японското издателство „Шуейшя“ и да закупят правата над българското издание на известната по цял свят *манга* – „Наруто“. Това става ясно на партито за седмия рожден ден на сайта Animes-bg.com. Новината за изданието е посрещната изключително добре от феновете. Самото издание излиза на пазара през септември същата година. Artline Studios спазват напълно японския формат на книгата – тя се чете отдясно наляво, размерът ѝ е колкото размера на японското издание и има обложка върху корицата.

Два месеца по-късно издават първия том на световноизвестната *манга* „One Piece“, като обявяват, че ще отпечатват по един нов том на всеки два месеца. До настоящия момент на българския книжен пазар могат да се намерят от първи до шести том на „Наруто“ и от първи до четвърти том на „One Piece“.

В края на октомври 2013 г. Artline Studios започват да издават още една световноизвестна *манга* – „Death Note“ и така вече на българския пазар присъстват трите най-известни *манга* поредици в света. До настоящия момент на български език са публикувани първи и втори брой на *манга*. Подборът на заглавия е изключително стратегически. Това са истории, известни по цял свят, дори и сред хора, които не са фенове на аниме и *манга*. Очакванията са, че те ще раздвижат българския комикс пазар. Естествено сред феновете в България отново има раздвоение относно тези издания основно защото все още не са свикнали да ги виждат на родния си език и защото в България *манга* може да се чете свободно през интернет.

Издателите на *манга* срещат големи трудности като се сблъскат с българския пазар. Основните причини за това са, че българското общество не е достатъчно запознато с подобно явление и то се възприема предимно като комикси за деца. Много от възрастните не гледат на *манга* като на различен начин да се разкаже история, а ги възприемат като детски книжки. Издателства като Artline Studios обаче се опитват да променят това, като не се отказват въпреки пречките, с които се сблъскват, и издават редовно нови броеве *манга*.

Анкета

В анкета, проведена сред българските *манга* фенове на въпроса „Купувате ли си *манга* заглавията, които се издават от българските книжни издателства?“ 64% отговарят с „Да, но само някои“, 30% – с „Не, нито едно“, и 5% – с „Да, всички“. От тези отговори може да се заключи, че масата отаку в България се интересуват само определени заглавия и биха закупили само тях. Те не биха дали парите си за книга само защото е *манга*.

На въпроса „Кои от следните заглавия сте си закупували?“ най-много гласове (52%) получават „Наруто“ и „Death Note“, а веднага след тях с 45% се нарежда „One Piece“. След това по низходящ ред се нареждат както следва – „Любовен квадрат“ с 37%, „Любовен квадрат плюс“ с 33%, „Лукс“ с 31%, „Warcraft: Трилогия за Сънуел“ с 27%, „Дистопия“ с 24%, „Шин“ с 21% и „Breath Effect“ с 8%. Ясно се вижда, че трите най-известни черно-бели комикса заемат челна позиция и от тази класация могат да се направят изводи, че българските аниме фенове се интересуват основно от типично японски *манга* заглавия, които са известни не само в Япония, но по цял свят. Също така трябва да се отбележи, че се търсят и истории от жанра шьоджо (за момичета) като „Любовен квадрат“.

На въпроса „Събирахте ли списание Shogun?“ с „Не“ са отговорили 47% от анкетираните, с „Да, но само донякъде“ – 27%, с „Да, от началото до края“ – 17% и с „Не, взимах да го чета от приятел“ – 8%. Резултатите от този въпрос затвърдяват тезата, че *манга* феновете се интересуват основно от японски заглавия и обръщат много малко внимание на заглавията с неяпонски произход.

Интересен е резултатът от въпроса „Следите ли *манга* заглавията, които се издават в България?“. Отговорите са „Да, интересувам се живо“ – 50% и „Не, не се интересувам изобщо“ – 50%. Вероятно тези отговори идват от факта, че половината от анкетираните подкрепят българския пазар и колекционират *манга* на книжен носител, докато другата половина предпочита да използва безплатните сайтове за четене на *манга* в интернет.

На въпроса „Какво смятате за *манга* заглавията, които се издават в България“ анкетираните отговарят с „Доволен съм, но ми се иска да издаваха любимата ми *манга*“ (33%), „Доволен съм от някои заглавия, но не от всички“ (29%), „Доволен съм от това, което се издава“ (22%) и „Не съм доволен изобщо“ (14%). Към този въпрос имаше оставено поле за коментари, където много от анкетираните изразиха недоволството си от това, че повечето книжарници в страната не зареждат от черно-белите японски комикси. Тук може да се заключи, че като цяло има търсене на *манга* на българския книжен пазар, но феновете обикновено търсят специфични заглавия.

На въпроса „Каква е причината да не си закупувате *манга*, която е издадена в България?“ най-много отговори (42%) са „Мога да чета издадените *манга* заглавия в интернет“. След това в низходящ ред следват отговорите: „Предпочитам да чета *манга* на английски или друг чужд език“ (36%), „Прекалено са скъпи“ (35%), „Не съм удовлетворен от избора на заглавия“ (35%), „Не ми харесва българския превод“ (30%), „Предпочитам да чета *манга* в оригинал“ (17%) и „Аз колекционирам *манга*, която издадена в България“ (13%).

Определено голяма пречка за издателите на *манга* както по света, така и в България се явява интернет. Свободното пространство, което той предоставя за качване на всякакви материали, забавя развитието на различни пазари, сред които и на книжния и в частност този за *манга*. Много от отаку предпочитат да четат *манга* в интернет сайтове, отколкото да си закупят книжен носител.

Друг основен проблем за *манга*, издавана в България, е преводът на български език. Много от феновете предпочитат английския превод, въпреки че той може да не е толкова прецизен, колкото българският. Този феномен е породен от факта, че има много малко *манга* и като цяло комикси, преведени на български език, и още не се е създала тази култура и традиция на масово четене на подобни заглавия.

Трети проблем, който се появява в коментарите към въпроса, е, че *манга* трудно може да се открие. Обикновено не се доставя до по-малките градове или павилионите за вестници и дори и да има такава в големите книжарници, тя обикновено е поставена на най-долния рафт в някое забутано отделение и е много трудна за намиране. Прекалено малко хора в страната знаят за съществуването на феномена *манга* и за да може този пазар да се развива, трябва да има и добра реклама, която определено липсва на този етап.

В заключение може да се каже, че пазарът на *манга* в България започва да се развива от 2006 г. насам, като всяка година се издава поне по едно заглавие. Много от тях нямат голям успех сред *манга* феновете в България вероятно защото не са типично японски заглавия – има множество истории от западни или корейски автори, както и защото могат да се четат свободно в интернет пространството.

Направените изследвания показват, че други два основни проблема са липсата на реклама и трудността за възприемането на *манга* на български език. Ако *манга* има по-мащабна рекламна кампания, която да не се ограничава само до форуми за аниме и *манга*, то тя би имала много по-голям успех. Също така трябва да се създаде традиция за четене на *манга* на български език. Трябва да се издават повече заглавия, както правят Artline Studios, за да може количеството да привлича вниманието на публиката.

Като извод от хронологията на издадената *манга* в България и проведената анкета може да се изведе фактът, че *манга* феновете търсят оригиналните японски заглавия като Наруто, One Piece и Death Note. *Манга* от японски автори определено би се продавала много по-добре, отколкото имитации от западни или други азиатски автори.

Като за финал проведените проучвания показват, че *манга* има бъдеще в България, но издателите трябва да предоставят японски заглавия, а не техните алтернативи.

ИЗТОЧНИЦИ

http://www.amilova.com/
http://www.artline-store.net/
http://www.gealibris.com/
http://manga.pres.bg/

ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ В СТРУКТУРНО И ТЕМАТИЧНО ОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ „ХО:ДЖЬО:КИ“ НА КАМО НО ЧЬО:МЕЙ И „ЦУРЕДЗУРЕГУСА“ НА ЙОШИДА КЕНКО:

Весела Лилкова
Специалност Японистика, III курс

Произведенията „Хо:джьо:ки“ (方丈記)[14] на Камо но Чьо:мей и „Цуредзурегуса“ (徒然草)[15] на Йошида Кенко: са два от най-ярките представители на жанра дзуихицу (随筆)[16] в японската литература. Въпреки че имат редица сходства, характерни за този жанр, двете произведения силно се различават в други отношения както структурно, така и идейно. Целта на този доклад е да изследва приликите и разликите в структурата и темите на двете произведения.

Есето „Хо:джьо:ки“ е написано от будисткия монах Камо но Чьо:мей през 1212 г. в началото на периода Камакура. Камо но Чьо:мей (1153–1216) живее на границата на два периода от японската история[17] и става свидетел на преломни промени в японското общество и култура, които описва в произведението си. „Хо:джьо:ки“ се състои от 12 раздела, като първите шест описват редица природни бедствия, сполетели столицата Киото, преди Камо но Чьо:мей да стане отшелник в планината, а вторите шест описват отшелническата му колиба и аскетичния му живот. В първите шест раздела се описват бедствията, които сполетяват Киото в рамките само на няколко години (пожар, тайфун, земетресения, суша, наводнения, глад), нещастието и страданията на жителите на града, местенето на столицата в друг град и упадъка на старата столица. Във вторите шест раздела Чьо:мей описва оттеглянето си като отшелник в планината и живота си сред природата. Той решава да се оттегли от светския живот в търсене на душевен мир, ужасен от страданията, на които става свидетел в града. Чьо:мей живее в колиба, не по-голяма от отшелническа килия, където прекарва дните си в молитва и скромен живот.

---

[14] Преведено от Цветана Кръстева като „Записки от монашеската килия“.

[15] Преведен от Цветана Кръстева като „Записки по време на скука“.

[16] Според Цветана Кръстева в предговора й към българския превод на „Записки под възглавката“ *дзуихицу* има следните характеристики: „аморфност – произведенията са съставени от разнородни композиционно-тематични елементи; разпокъсаност – отделните елементи не са обединени от обща фабула; достоверност – повествованието се опира на реални факти, събития и явления; смяна на гледната точка – позицията на разказвача невинаги съвпада с позицията на главния герой“ (Шонагон 1985: 19).

[17] Хейан (794–1185) и Камакура (1185–1333).

Сборникът с есета „*Цуредзурегуса*“ на будисткия монах Йошида Кенко: (1283–1350) според една от теориите е написан в края на периода Камакура между 1317 и 1331 г. (Габровска 2008: 94). Произведението се състои от 243 раздела, наречени дан (段), които представляват кратки есета, размисли и афоризми на разнообразни теми. Есетата са с различна дължина, като някои от тях се състоят от едва 1–2 изречения, докато други се разпростират на няколко страници. „*Цуредзурегуса*“ съдържа не само легенди и истории, но и предписания и поведенчески модели, отразяващи мнението на автора по различни въпроси.

Що се отнася до приликите между „Хо:джьо:ки“ и „Цуредзурегуса“, и двете произведения са представители на японския литературен жанр дзуихицу (превеждан като „след четката“ (Цигова 2006: 105), „по следите на четката“ (Кръстева 1985: 19) и др.) и следователно споделят характеристики като фрагментарност, липса на обща фабула и спонтанност на записаните мисли. И двете есета се състоят от поредица от фрагментарни епизоди, а идеите им звучат непосредствено, сякаш не са предварително планирани, а са записани спонтанно, така че да пресъздават мига на впечатлението.

В идейно отношение и двете произведения споделят една от основните будистки идеи, а именно преходността на нещата, или муджьо: (無常) (Габровска 2008: 93). Още в първото си изречение „Хо:джьо:ки“ въвежда идеята за мимолетността. Есето започва с описание на течаща река, превърнало се в символ на идеята за преходността на нещата: „Безспирно е течението на реката, ала водите й никога не са същите води. Мехурите водна пяна, изплуващи над вировете, ту изчезват, ту се появяват, но никога задълго се не задържат. В този свят и хората, и жилищата им, са на това подобни“ (Тодорова 2008: 24)[18]. Въведението на „Хо:джьо:ки“ силно напомня на сентенцията на древногръцкия философ Хераклит „Панта рей“, т.е. „Всичко тече, всичко се променя.“ Чрез образа на вечно течащата река Чьо:мей въвежда идеята за непостоянството, ефимерността, която е свързващо звено в цялото произведение (Rimer 1990: 55). Размишленията на Чьо:мей за преходността на човешкия живот, материалните неща, славата и всички други светски блага остро се впиват в съзнанието на фона на описаните природни бедствия, човешко страдание и упадък на някога бляскавата столица Кьото.

В „Цуредзурегуса“ подобно на „Хо:джьо:ки“ се утвърждава идеята за преходността и тя се явява обединяваща за цялото произведение. „Цуредзурегуса“ олицетворява изконното японско светоусещане, „насочено към непосредствените конкретни неща от живота – ‚тук и сега‘“ (Габровска 2008:

[18] “The flow of the river is ceaseless and its water is never the same. The bubbles that float in the pools, now vanishing, now forming, are not of long duration: so in the world are man and his dwellings“ – превод на английски от Keene 1984: 197. Превод на български – А. Тодорова.

95). Подобно на Чьо:мей Кенко: споделя своите наблюдения и разсъждения върху човешкия живот, преходността и смъртта. Според него човек трябва да се стреми да избягва всички материални облаги и богатства, хвалбите, славата и желанието за власт, защото те са нещо преходно и илюзорно. В идеите и на двамата монаси за отказ от материални блага като начин за постигане на душевно спокойствие и истинска свобода ясно се усеща духът на будисткото учение.

Преходността на нещата логически води до друга идея, която двете произведения споделят – тъгата по отминалото време. Чьо:мей с болка описва упадъка на старата столица, който е олицетворение на прелома между хейанската дворцова култура и изпълнения с насилие и песимизъм период Камакура. Кенко: също тъгува по отминалата аристократична хейанска епоха, в която обноските и поведението на хората са по-изтънчени от тези през настоящата за него епоха. Той се оплаква, че стилът и темите на хейанските творци превъзхождат тези на творците през периодите Камакура и Муромачи по изтънченост и оригиналност, а свободата на духа, непринудеността и непосредствеността на творчеството през периода Хейан са несравними. В цялото произведение се усеща тази тъга по миналото, тъй като то е по-добро от настоящето. „Хо:джьо:ки“ и „Цуредзурегуса“ си приличат и по преклонението пред красотата на природата. Чьо:мей описва природата и красотата от смяната на четирите сезона. „Цуредзурегуса“ от своя страна съдържа няколко есета, фокусирани върху красотата на природата и съдържащи природни сравнения.

Въпреки че са написани от будистки монаси и спадат към жанра дзуихицу, „Хо:джьо:ки“ и „Цуредзурегуса“ си имат своите специфични особености. Макар и с фрагментарна структура „Хо:джьо:ки“ е много по-подредено хронологично и логически от „Цуредзурегуса“ и следва известна сюжетна линия. От друга страна, есетата в „Цуредзурегуса“ не са в хронологична зависимост помежду си, фрагментарни са и относително самостоятелни.

Що се отнася до идеите, има една огромна разлика между „Хо:джьо:ки“ и „Цуредзурегуса“ поради факта, че Йошида Кенко: става монах сравнително късно в житейския си път – той размишлява и върху някои светски теми и в много от есетата му прозира интерес към живота и хората. Будистките идеи за преходността са съчетани с изпълнени с остроумие наблюдения за обществото. Животът на Кенко: в двора сред висшите политически и културни кръгове, преди да стане монах, му позволява да наблюдава дворцовата култура по това време (Rimer 1990: 57). Той описва случки из живота на най-различни представители на човешкото общество и споделя мнението си за жените, пиянството, играта го и т.н. Този интерес към хората рязко контрастира с аскетичното отношение на Чьо:мей към живота. Той се оттегля от хората, страни от тях в търсене на душевно спокойствие и „отдръпване от

желанията, за да преодолее болката и страданието на земния живот“ (Rimer 1990: 56), както учи будизмът.

Отношението на двамата монаси към преходността също е различно. В „Хо:джьо:ки“ преходността е разгледана откъм будистката ѝ страна, т.е. човек трябва да се освободи от всичко земно, защото мимолетността му носи само страдание. Така „Хо:джьо:ки“ е пропито с тъга и меланхолия по ефимерността на нещата. Меланхолия струи и от спомените за миналото, а успокоение носи само простият живот далеч от човешкото общество и светската му суета. В „Цуредзурегуса“ непостоянството и преходността, както и отминаващото време носят носталгия. Размислите на Кенко: са пропити с носталгия по отминалата аристократична епоха и творческата свобода в миналото. И все пак идеята за преходността в „Цуредзурегуса“ не буди само носталгия, защото Кенко: я обвързва с идеята за красотата на природата. Той твърди, че истинската красота може да се види само когато се наблюдава „с мисъл за изминаващото време“ (Rimer 1990: 58). Така едно цвете е красиво, защото ще увехне. По подобен начин едно неразпъпило още цвете е по-красиво от цветето, разцъфнало в пълния си блясък, а почервенелите падащи листа на дърветата през есента са по-красиви от зелените листа през лятото (Rimer 1990: 58): „Нима наслада можем да усетим само щом съзрем разцъфнал вишнев цвят или ясна луна в безоблачно небе?“[19]

Типични представители на жанра дзуихицу, „Хо:джьо:ки“ и „Цуредзурегуса“ представляват сборници от есета, в които авторите им разкриват спонтанно собствените си мисли, чувства, наблюдения и разсъждения върху човешкия живот, природата, красотата, преходността и смъртта. Концепцията за преходността заема централно място и в двете произведения, но докато в „Хо:джьо:ки“ Камо но Чьо:мей я възприема по-скоро откъм будистката ѝ страна, т.е. човек трябва да се отдалечи от всичко нетрайно и да го превъзмогне, то в „Цуредзурегуса“ Йошида Кенко: е съпричастен към преходността и я обвързва с красотата, смекчавайки донякъде песимистичния ѝ нюанс.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Габровска 2008: Габровска, Галя. История на японската литература. С., Издателство „За буквите – О писменехъ“, 2008.

Кръстева 1985: Кръстева, Цветана. По следите на четката, Японска лирическа проза X-XIV век. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 1985.

Цигова 2006: Цигова, Бойка. Пътят на словото в Япония, за изреченото и написаното през вековете. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2006.

[19] “Are we only to look at flowers in full bloom, at the moon when it is clear?“- превод на английски от Keene 1984: 239. Авторски превод на български език.

Шонагон 1985: Шонагон, Сей. Записки под възглавката. С., Народна култура, 1985.
Keene 1984: Keene, Donald. Anthology of Japanese Literature from the earliest era to the mid-nineteenth century. Charles E. Tuttle Company, 1984.
Konishi 1986: Konishi, Jin'ichi. A History of Japanese Literature, vol. 2: The Early Middle Ages. Princeton University Press, 1986.
Rimer 1990: Rimer, J. Thomas. A reader's guide to Japanese literature. Kodansha, 1990.

ИКЕБАНА

Михаела Михайлова
Следдипломна квалификация „Японски език и култура“

Икебана, или още познат под името „Пътят на цветето“, е изкуството за аранжировка на цветя. Икебана има символичен характер и декоративна употреба. Всяка композиция е въплъщение на вътрешния мир на човека, на неговите чувства и емоции. Тук са представени различните стилове на аранжировка и начините и средствата за осъществяването им. Икебана по традиция принадлежи на некомерсиалната категория на аранжировка. В старите текстове се говори за десетте добродетели на истинските майстори на икебана, които можем да постигнем и днес, практикувайки това изкуство. Те са разгледани като идейна основа на практикуването на икебана и ползите за духовността, които извличаме от създаването на една аранжировка. Обяснява се по какъв начин се избират материалите за една аранжировка и какви техники се използват за по-лесното им създаване. Също така са представени някои от основните стилове аранжировки, появили се под различни влияния с течения на времето.

По „Пътя на цветето“, или 10-те добродетели, с които *икебана* може да ни дари

В старите текстове се говори за десетте добродетели на истинския майстор на икебана, които можем да постигнем и ние днес, практикувайки това изкуство.

1. Отричане на дискриминацията

Природата не прави разлики. Практикуващият икебана също не би трябвало да ги прави. Съзерцавайки и осъзнавайки свойството на природата просто да съществува, ние се учим да си взаимодействаме еднакво с хората и нещата около нас и да ги приемаме такива, каквито са. В исторически план икебана е давала възможност на творците от ниските класи да се смесват с аристокрацията и дори с императорите.

2. Притихнал ум

Създаването на близост с природата е една от целите на икебана. Съзерцаването на цветята е начин за отърсване от грижите и изчистване на съзнанието. Една от основните цели на медитацията в дзен-практиката е

именно постигането на чист ум, свободен от непрекъснатия „шум“ в главите ни. Тази първа крачка често е изключително трудна за всички, започнали да практикуват медитация. Но с помощта на природните елементи и чрез отдаването на тяхната аранжировка много от практикуващите икебана достигат именно до това състояние на ума без особени трудности и без дори да го осъзнават.

3. Създаване на приятелски отношения

Отново природата и съзерцаването на цветята извиква радост, която, споделена с другите хора, е способна да изгради връзки, минаващи отвъд нуждата от разговори или дори различията в езика. Чрез творбите си сме способни да имаме комуникация с хората, без значение на какъв език говорят.

4. Опознаване на растенията

Икебана помага да научим много за различните цветя и растения без особени трудности, както и за тяхната същност и цикъл на живот. Най-ценното знание е осъзнаването колко кратък е животът на едно цвете и това ни помага да започнем да ценим нещата в краткия момент на тяхното съществуване, без да се привързваме към тях. А също така и да осъзнаем нашето собствено място във Вселената и вечността.

5. Постигане на уважение

Икебана само по себе си не носи уважение повече от което и да е друго изкуство. Но чрез нея усъвършенстваме себе си и развиваме най-добрите аспекти на нашия характер. Постигаме ниво на съзнание, което отрича предразсъдъците и работи за по-чист ум, а всичко това неминуемо влияе на отношенията ни с околните и води до по-голямо уважение, както и себеуважение.

6. Силата на аромата

Практикуващите икебана са непрекъснато заобиколени от ароматни цветя. Както всички знаем, влиянието на ароматите върху настроението и чувствата е огромно. Дори и когато сме леко депресирани, ароматът на цветя е способен да ни повдигне настроението. Творците на икебана знаят кои цветя, съответно аромати, влияят най-добре на тях и семействата им. Така икебана се превръща в мощно средство за постигане на хармония и добро настроение в дома.

7. Липса на лоши мисли

Не е възможно да имаме такива, практикувайки икебана! Това изкус-

тво, чрез цветята и природните елементи, е способно да изчисти всеки ум от лошите мисли, което е огромно богатство в днешно време.

8. По-дълъг живот

Съзерцаването и аранжирането на цветята постига същия ефект, както и медитацията, а това води до по-пълноценен и дълъг живот. В интерес на истината статистиките потвърждават, че дори и днес учителите по икебана са в групата на хората, които живеят най-дълго в Япония – страна, която се слави с най-многото дълголетници в света.

9. Благородство

Постигайки ниво на „тих“ ум, ние можем да развием по-дълбоко разбиране за елегантността на природата и света около нас, а с това – да култивираме у себе си великодушие и чувство за единство с Вселената.

10. Близост до божественото

Независимо от религиозните разбирания на всеки, чрез икебана човек култивира у себе си всички онези добродетели, които помагат той да се приближи до божественото и да осъществи връзката с духовната страна в себе си.

Стилове икебана

Първоначално букетите са били с проста симетрична композиция от три стръкчета. Основният принцип при изготвянето на букет се е основавал на необходимостта от централно високо стебло, което да бъде съчетано с две по-ниски клонки. Но в началото на XVII в. будистите от школата Икенобо създали стила ***рикка*** **(буквално „изправени цветя“)**, според който има седем основни правила за подредбата на цветя. Нужно било голямо техническо умение. Използвали са се високи бронзови вази. Основният елемент символизира небето или истината и обикновено е асиметричен, като сочи надясно или наляво. По-късно той заема централно вертикално положение. Останалите многобройни клончета, всяко от които има собствено символично значение и декоративна функция, се поставят в центъра и образуват сърцевината на своеобразна сфера. **Като цяло *рикка* е микрокосмос, който представя цялата Вселена под формата на природна картина.** Основните елементи на този стил – асиметрия, символизъм и пространствена дълбочина, оказват силно влияние на по-късните форми на икебана.

Чябана дава основата на друг стил - ***нагеире*** **(със значение „вмъквам“)**, при който малко на брой елементи се подреждат във висока ваза. Този стил се характеризира и с по-проста и небрежна аранжировка.

Стилът *рикка* обаче става все по-скован и формален и възниква нов, по-опростен стил, наречен **сейка** или шока **(от китайски – „живи цветя“)**. Композицията е съставена от три клончета, поставени така, че да образуват разностранен триъгълник. През XIX в. се появява и стилът **морибана (буквално означава „отрупани цветя“).** Докато при традиционните стилове елементите са събрани и се разклоняват от една точка, при този стил се използват различни приспособления, с които се подреждат елементите по цялата повърхност на плитки съдове – суибан (буквално означава „воден басейн“). Използват се и кензани (специални поставки с метални „игли“ за закрепяне на растенията). Този стил дава възможност за създаване на пейзажи по много натуралистичен, а не символичен начин, както е при останалите стилове. Могат да се използват камъни и дори минерали. Така стилът дава пълна свобода на въображението, но е по-специфичен и по-сложен от нагеире.

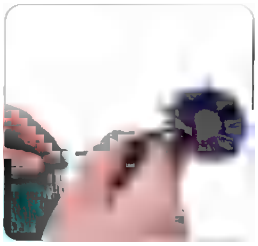
Техники в икебана

Тези техники имат за цел три неща: 1 – да поддържат материалите свежи, 2 – да позволяват на материалите да бъдат рязани лесно и 3 – да поддържат материалите в контейнера.

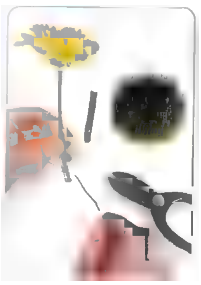
Подготвяне на материалите

1. Мизукири – техника за абсорбиране на вода. Това означава да отрежеш стъблото под вода, което кара стъблото да абсорбира вода, а не въздух.
2. Почистване на листата – почистваш листата с мокра кърпа, което води до свежест на аранжировката.
3. Подготвяне на клона – чистата линия е важна за аранжировката; за да стане такава, трябва да се почистят всички счупени части от клона, ако има разклонение, на клона се запазва най-силното разклонение, като може да се използва за допълнителна линия. Също така трябва да се премахнат ненужните листа от аранжировката, както и старите листа от цветята. Техниката на огъване на клонки също е често използвана в икебана, за да придаде форма на линията. За това се използват две ръце, като се започва от центъра и се свършва в краищата.
4. Рязане на материалите – клоните се режат диагонално, това прави клонката по стабилна, когато бъде закрепена на кензан. При цветята се реже плоско за кензан, но за стила нагеире диагоналният разрез ги прави по-лесно прикрепими към ваза.

5. Шапчица – използва се ствола на по-голямо цвете, за да се направи шапчица. Така то може да бъде закрепено на кензан.



6. Шина – за да закачите цветето по-стабилно за кензан.

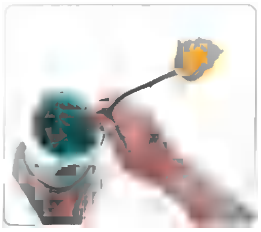


Техники за поддържане :

1. Хоризонтално поддържане – използва се клонка от солидно стъбло и се поставя във ваза.

2. Кръстосан – използват се две клонки, завързани по средата с цветарска жица.

3. Поддържане с жица – използват се топки от жица.



Принципи на дизайна

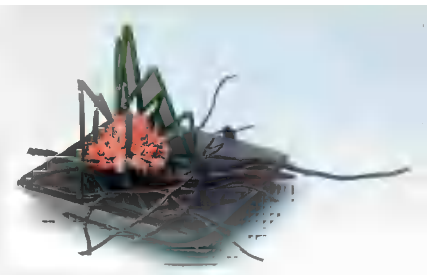
Икебана се твори, като се използват три основни елемента: линии, обем или акцент. Освен тези три елемента има още специфични принципи на дизайн, които трябва да се вземат под внимание. Те включват форма, баланс и позитивно и негативно пространство.

Линии

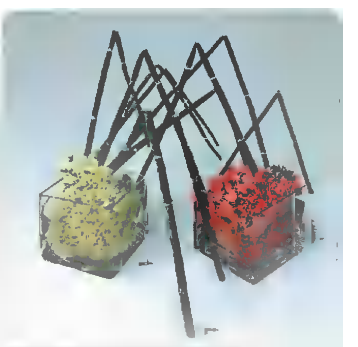
Формата на икебана по принцип се свежда до минимална, за да може най-добре да се покаже естествена красота на материалите.

- Прави хоризонтални и вертикални линии. Правят аранжировката статична и неподвижна в пространството.

- Може да се използват комбинациите от множество линии, за да изглежда аранжировката по-раздвижена.



- Геометрични линии – придават балансирана форма.



- Огънати линии – предава идеята за дълбочина и различни перспективи подобно на картина.

- Комбинацията от всички стилове линии придава движение на формата.

Обем

Обемът дава солидна дълбочина на формите на икебана. Също така създава визуална тежест.

Акцент

Акцентът е последната добавена щриха, която привлича наблюдаващия и става фокусната точка на аранжировката. Това са чертите, на които творецът иска да наблегне. С този последен елемент се дава живот на произведението.

Други елементи

Форма

1. Натурална форма – набляга се на естествената красота в аранжимента, като се използват материалите точно каквито са.
2. Манипулирана форма – като манипулираме листата, клонките и самите цветя.
3. Изкуствена форма – използват се хартия, изкуствено дърво, дървени пръчки и други. Комбинацията от натурални и изкуствени форми води до уникални резултати.

Баланс

Уникалното при икебана е, че се базира върху асиметричните форми. Асиметричните форми са това, което създава движение в композициите.

Позитивно и негативно пространство

Една от важните естетики в икебана е балансът между позитивно пространство (пространството, което окупира икебана) и негативното пространство. Празното пространство също е част от дизайна. Този подход към позитивното и негативното пространство може често да бъде видян в традиционните японски изкуства. Връзката между позитивно и негативно пространство също се създава от преминаването от обем към линия, които традиционно са асимитрични.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Розали за дома http://zadoma.rozali.com/cvetia/p11793.html
Credo Bonum по пътя на цветето http://www.credobonum.bg/bg/news/894/Po-Patya-na-tsveteto-ili-10-te-dobrodeteli-s-koito-ikebana-mozhe-da-ni-dari
Wikipedia безплатната енциклопедия http://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BA%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B0

ДЗЕН, ХАЙКУ – ВЗАИМОВРЪЗКИ И СРАВНЕНИЯ

Драгомир Зюмбюлев
Следдипломна квалификация „Японски език и култура“

За гарвана в двата края на Евразия

Няма случайни съвпадения. Те винаги са средоточие на фини творящи енергии, точки на пресичане на невидими сили, които движат човеците в различни духовни посоки. Едно такова съвпадение ще ни въведе в темата за дзен, хайку и хайга.

Във втората половина на XVII в., на практика по едно и също време, в източния и западния край на Евразия се появява един и същи образ – кацналият на клонка гарван. Първият е на Лафонтен (Jean de La Fontaine) от баснята, а другият на Мацуо Башьо 松尾 芭蕉 в едно от най-известните му тристишия. Но именно този общ образ прави особено осезаема разликата в абсолютно всичко останало.

В избраните тук илюстрации – на илюстратора и карикатурист от XIX в. Жан-Жак Гранвил (Jean-Jacques Grandville) и на поета и художник Морикава Кьорику (森川 許六), ученик на Башьо: – нагледно се виждат разликите. От една страна, дуалността, противоборството за оскъдния ресурс (сиренцето) и цялото това в рамките на дадена сцена по думите на великия английски поет и драматург в „Както ви се харесва“. А от друга страна – дошлото сякаш от нищото и кацнало на клонката създание, без

контекст, без подтекст, без поука, без мотивация – и нито следа от двойственост. Двата подхода отвеждат към коренно различна метафизика, създавала се в течение на хилядолетия в двата края на единната Евразия. В своята забележителна разработка „Квадратурата на кръга“ Т. П. Григориева нарича тези две метафизични системи, родили двата гарвана, „парадигма на квадрата“ и „парадигма на кръга“.

Дзен

Какви са взаимовръзките и съотношенията между трите понятия – дзен (禅), хайку (俳句) и хайга (俳画)? Отзад напред погледнато, отговорът е лесен. Хайга не може да има без хайку. Хайку като жанр възниква извън лоното на дзен, т. е. чисто формално може да се отговори, че дзен не е необходим на хайку. Но щеше ли да се утвърди по-сетне през вековете като природна лирика и да оцелее до ден-днешен без метафизиката на дзен, ако беше останал само в рамките на чистата японска поетична традиция, просто като елемент от нея? Оцеляването изглежда, меко казано, проблематично. Хайку въобще нямаше да е това, което е, без неявния принос на дзен. Всъщност в хайку имаме пълно тържество на зрението над умозрението благодарение на дзен. Когато заключим зрението в някакви предпоставки на ума, то по неизбежност става ограничено и никога не може да се превърне в прозрение. Така УМОзрението заключва пътя към ПРОзрението. Неизбежните рамки, квадратът на ума пречат на стремежа към безкрайност на сърцето.

Нека се върнем към дзен, но без да изпадаме във вечния капан на поставянето на граници чрез о-предел-ения, т. е. старателно ще избегнем въпроса „Какво е дзен?“. От триадата – дзен, хайку, хайга – единствено дзен няма абсолютно никаква нужда от останалите две. При дзен имаме метафизика в най-чист вид, изчистен до Нищота/Нищост. Вярно е, че корените му тръгват от будизма, т.е. тръгнал от Индия, по северния път Махаяна, уседнал в Китай, продължил през Корея, стигнал до Япония – изобщо тръгнем ли да развиваме нишката на историческото кълбо, ще минем през много школи, през многообразен културен и исторически контекст. Но въпреки всичко дзен, за разлика от религиите (християнство, юдаизъм, ислям, индуизъм), си остава най-необвързан с която и да е историческа, културна традиция.

Ако някой ни попита „Религия ли е дзен?“, единственият възможен отговор би бил в стил коан, нещо от рода на „Чайката излетя“. Защото в самия въпрос има сериозен проблем. С него чисто и просто влизаме в парадигмата на латинския език с неговото religare – свързвам, обвързвам. Или не, поскоро е обратно, опитваме се да наложим парадигмата на латинския език върху нещо, което не е родено в неговото лоно. Опираме в един проблем,

който Жак Дерида в своята разработка „Вяра и познание“ (Jacques Derrida, „Foi et Savoir“) нарича „глобалатинизация“ – да се опитваме да нанизваме понятия, възникнали в средата на латинския универсум, и за които сме си въобразили, че са единствени, върху явления, духовни, културни, родени извън него, в други универсуми. Реалността предполага да не се говори за универсални ценности.

Дзен – исихазъм; сатори (悟り) – таворската светлина

Исихазмът като неразделна и важна част от историята на православието напомня за дзен в много отношения. Същото бягство от думите, подобни практики на концентрация, на духовно самоусъвършенствуване. В дзен крайната цел е просветлението, постигането на сатори. И в исихазма стремежът на духа е да са види таворската светлина, т.е. отново просветление...

Нека само напомним, че апофатическото православно богословие също възприема Нищотата/Нищостта като съдържаща пълнотата на непроявения свят, т. е. пълното ветрило от Божиите възможности, от които Творецът е избрал да прояви само нашата действителност, но това не значи, че тя е по-висшестояща в йерархията на метафизиката. Християнството, Благата вест, внася и идеята за небесната хармония, за просветления човек, който да сътворява Божествената хармония тук, на Земята.

Му, Енсо и Точката

Естествено е Нищотата/Нищостта да бъде символно изобразена с кръг (円相 – えんそう). Най-важното в енсо, кръга, е Невидимото – точката на центъра, невидимата и неприсъстваща точка, която прави възможен целия кръг, символизиращ проявения свят във всичките му форми, по-фини или

по-плътни и по-груби. А точката не може да се нарисува. И най-фината „нарисувана“ точка вече не е точка, а петънце с някаква площ. Точката е принципът на целият видим свят, на пространството. Чрез точки може да се определи всяко местоположение, всеки обем. А точката няма обем. Няма и количество, защото броят на възможните точки е безкрайност. Точката няма нищо общо с целия този видим свят, който е изтъкан от точки. Но тя, точката, е принципът, който ражда пространството, и стои над всичко, което произтича от нея. Тя, точката, е не-обем, не-пространство. Излиза, че чрез не-обем се определя всеки обем, чрез не-пространство се определя всяко пространство. Тя, точката, която няма нищо общо с пространството, определя пространството. Нещо повече, то, пространството, е немислимо, невъзможно без своя пълен антипод – точката. Небитието ражда Битието. Нищотата/Нищостта поражда всяка нещост... В света на причинно-следствените връзки, в който по ред причини живеем или сме избрали да живеем, еквивалент на точката е Чудото – от житията на светците, от саможертвата на героите, от вдъхновението на творците. Чудото е принципът на нашия наглед рационален свят. Чудото на живота, към което най-често подхождаме въпросително – какво е той? Какъв е смисълът му? Чудесата са онези възли-точки, на които се държи всичко сътворено от човешкия дух...

Често се посочва, че в японското светоусещане няма съществено разделение на субект и обект. Стремежът е винаги към единение. И с оглед на гореказаното това става най-естествено. Субект има, но той е транцсендентен спрямо даденото йерархично ниво. В енсо, кръга, субект е центърът, който въобще отсъства от това пространство, макар и да го създава. В него се съединяват всички нишки на проявеното, независимо дали минават през човек, черупка, жаба. Затова и хайджин-ът, поглеждайки накъдето и да е, се концентрира в максимална степен в стремежа да се приближи до единение било то с гарвана, било то с дъжда, било то със земеродното рибарче. Да си припомним Башьо: „Ако искаш да пишеш за бамбука, стани бамбук“.

Исторически път на възникване на хайку

В Япония никога нищо не възниква на празно място, винаги съществува опора в предходните етапи на развитие. Така и в поетичната традиция. В началото е Маньо:шю:!

За първи път се докоснахме до Маньошю чрез превода на руски език на А. Глускина. Там за първи път се появява формата танка, от която впоследствие се отделя хокку.

За поета, пишещ танка, природата, околният свят са набор от символи, които той използва, за да съобщи, изрази своето чувство, по-точно да го намекне. Не е задължително да виждаш това, за което пишеш.

Хайджин-ът трябва да види този конкретен предмет, това единично явление, което ще стане централно в неговото тристишие, при това не просто да види, а да долови нещо необикновено, нещо ново в неговата обикновеност.

Ренга, верижното стихотворчество, възниква от разпада на 5-стишието на танка на 3 + 2. Отначало възниква просто като игра между двама поети – единият написва първото тристишие (хокку), а другият по зададената тема, сезон, трябва да допише останалите два стиха (вакику). И така нататък. Получава се нещо като шах в стихове. Прекрасен пример за ренга, с разяснения на използваните художествени похвати след всяко звено от веригата 3 + 2 → 3 + 2 → ..., е даден в книгата на Т. Соколова-Делюсина „Ёса Бусон. Стихи и проза“ (с. 197–224).

Постепенно първото тристишие, хокку, се обособява, заживява самостоятелно и се превръща в известното и до днес хайку.

Ядрото на хайку – безмълвието

По-горе вече стана дума за точката. Хайку може да се разглежда като допирна точка между света на безсловесните същности и словесността. Хайджин-ът в своето тристишие придава на тази точка напълно самостоятелен и достатъчен статут. И тя също може да бъде център, от който да се разглежда мирозданието. Както казва Günter Wohlfart в работата си „Zen und Haiku“ (с. 105–113): „... Хайку в най-голяма степен разчиства думите между нас и Нещата. То оставя Нещата сами да говорят за себе си...; а думите са като съдове пълни с тишина...“. Но тишина, белязана от отзвука на думите. Още едно красноречиво сравнение дава Венсан Брошар в „Изкуството на хайку“ (Vincent Brochard, „L‘Art du Haïku“, с. 114): „...Хайку, преди да бъде съставено с думи, е пулсация, една ритмична линия, която се вписва в музиката на света. Съгласува се хармонично с трептенията на природата, с нейния изначален ритъм...“.

Мацуо Башьо: – основоположник на жанра и на традицията на странстващия хайджин

Биографията и творчеството на Башьо: са изследвани надълго и нашироко. Тук бихме отбелязали единствено традицията на странстване, която той с личния си пример създава. Странстващият из непознати пътища човек е с други сетива, отворени за необичайното. Повечето хайку на Башьо: са записани в пътеписите му.

Оттук нататък избираме да се поставим в ролята на Клавдий Птолемей, който е свързал звездите – ярките точки в небето – в съзвездия. Ако го беше направил някой друг древен астроном, съзвездията щаха да бъдат други. В конкретния случай ще се опитаме с няколко щрихи да обрисуваме творчеството на Башьо:, щрихи, които ще се опират на точки-хайку. Правим това с ясното съзнание за необективността и неизчерпателността на подхода – така всеки може да нарисува лично свои си съзвездия в творчестовто на Башьо:. (Преводите са мои, освен ако не е посочено друго. Направени са въз основа на японските оригинали, както и на преводи на руски и английски език.)

Преобладават природните картини, откъдето и жанрът е наречен още „природна лирика“.

秋もはや　ばらつく雨に　月の形
あきもはや　ばらつくあめに　つきのなり
Есента изтича
зад потоците от дъжд,
Луната изтънява
落ざまに　水こぼしけり　花椿
おちざまに　みずこぼしけり　はなつばき
Сякаш падайки
струйчица вода изля
на камелия цветът
蛤の　ふたみにわかれ　行秋ぞ
はまぐりの　ふたみにわかれ　ゆくあきぞ
Отиваща си есен във Футами,
раковина и напуснала я плът.
Раздяла

Съвсем не му липсва съпричастност към живия свят. Природната му лирика в никакъв случай не е безстрастна. Ето:

病雁の 夜さむに落て 旅ね哉
びょうがんの よさむにおちて たびねかな
Заспала сигурно е в пътя си
падналата в нощната мъгла
болна патица
花にあそぶ　虻なくらひそ　友雀
はなにあそぶ　あぶなくらひそ　ともすずめ
Мушицата в цветчето
не изяждай,
врабчо, приятелю

Далеч не само природните картини могат да са извор на тристишия:

稲妻に　さとらぬ人の　貴さよ
いなずまに　さとらぬひとの　とうとさよ
Блажен е този,
който не търси просветление
в блясъка на мига!
(Преводът е на Б. Цигова)

Доста трудно е да се вникне в това тристишие, но Башьо:, отклонявайки се незначително от установената от самия него традиция на безмълвие и минимална словесност в хайку, ни е оставил ключ във вид на коментар: „Един монах каза веднъж – повърхностният дзен може да осакати душата – Съгласих се с него“. И тогава е имало такива, които твърдели как след известно време, прекарано в дзен медитация, просветлението (сатори – 悟り) идвало като в проблясък на мълния.

阿蘭陀も　花に來にけり　馬に鞍
おらんだも　はなにきにけり　うまにくら
Холандците и те
цветовете да видят дойдоха,
коне възседнали

(От 1641 г., в течение на повече от два века, холандците имат право да пребивават единствено на изкуствения остров Деджима 出島 в залива на Нагасаки, и то при строги условия. Пътешествие на кон из Япония за тях в онази епоха е абсолютно невъзможно. Но заради красотата на цъфтящата сакура всичко се преодолява. И тези летящи на коне холандци го правят в тристишието на Башьо:. Кога ли той е бил в Нагасаки, за да види холандците? Сигурно никога. Само е чувал за тях. Може да се строят много хипотези относно това, откъде му е хрумнала идеята за холандците – 阿蘭陀 – おらんだ .)

Масаока Шики – седемте трактата и питагорейският подход на бинарните опозиции

Популярността на хайку извън Япония днес се дължи преди всичко на творчеството на Масаока Шики (1867–1902) и по-точно на неговите поетологични трактати, написани в така близкия до западния начин на мислене аналитичен стил.

Да отбележим, че М. Шики живее и твори в годините на Реставрацията Мейджи, когато широкото проникване и мощното влияние на европейската култура предизвикват вълна от заимстване и подражание. Но действието винаги има противодействие – влиянието на европейската традиция, съпро-

водено често от рязко отрицание на собствената култура, поражда и движение на привържениците на „японската наука“ (вагаку – 和学), което отрича възможността за леко и безболезнено – без риск да се загуби самобитността – усвояване от Япония на западната цивилизация. Масаока Шики се оказва на страната на „охранителната“ тенденция, която с времето набира сила и влиза в противоборство с европейски ориентираното новаторство. Чрез творчеството си той се стреми към възраждане на старинната японска литература и на нейните основни жанрове танка и хайку.

Седемте трактата на М. Шики са синтезирани и детайлно представени от Е. М. Дьяконова в нейната разработка „Теория хайку Масаока Сики, изложенная в семи трактатах“. Тук ще обърнем внимание единствено върху използвания от М. Шики аналитичен подход, който е нетипичен за японския традиционен мироглед, основан на синтеза. Тъкмо напротив, неговият аналитичен подход е съвсем „европейски“, прокарващ разделителни линии. Особено нагледно това личи при разчепкването на понятието красота – би на пет бинарни опозиции. Този подход толкова силно напомня на 10-те противоположности на питагорейците, първата от които е крайно-безкрайно – подход, залегнал в основата на западната бинарна логика и аналитично мислене.

Освен това М. Шики се впуска и в най-подробни ботанически и ентомологични изследвания. С научна точност се описват видове растения, животни, дървета, а също и видовете вятър (печалният вятър от планините, лекият пролетен ветрец прогонващ мъглите). Пет вида вятър, десет вида дъжд, многообразие от шумове – лозата не шуми така, както борът (тук е моментът да се сетим асоциативно за „Шумки от габър“ на Н. Хайтов!), пролетният ручей не ромони така, както летният.

И така, Масаока Шики прибягва да западен аналитичен арсенал за утвърждаването на такъв изконно японски поетичен жанр като хайку.

Родствата на други култури с духа на хайку

Във времето след 1945 г. хайку в Япония, а и по света придобива доста по-различен облик, по-модерен и по-далечен от странстващите дзен монаси.

В заключение бихме искали да отбележим, че характерният за японската традиционност, за будизма, в частност за дзен, а поради всичко това и за хайку, синтетичен, интегрален мироглед към всички форми на битие и небитие не е бил непознат и за модерната западноевропейска култура. Просто последната отхвърля този път на развитие в полза на революционното отричане на традиционното общество, в полза на анализа, разделянето на части

пред синтеза, в полза на борбата (конкуренцията) на противоположностите пред тяхното единство, в полза на действието пред съзерцанието. Разбира се, изоставените трънливи пътечки остават и немалко творци поемат по тях, далеч встрани от магистралата на модерността.

Да споменем например Фридрих Хьолдерлин (Friedrich Hölderlin), останал позабравен в сянката на Гьоте и Шилер. Той също като Башьо:, жадуващ да съзре необичайното в най-обикновените неща, с жар се отдава на пешеходни странствания из дълбоките и опасни провинции на Западна Европа в началото на XIX в. Най-известната му творба в иначе не особено популярното му творчество е романът „Хипе́рион“. Ето един цитат от него в резонанс с духа на класическото хайку на Башьо: и с духа на дзен: „...Който просто помирише цветето, няма да го разбере, който го откъсне, за да го изучава, също няма да го разбере...“. И по аналогия с бамбука тук Башьо: би казал „Стани цвете“.

Бихме се учудили силно, ако споменатите по-горе „Шумки от габър“ на Н. Хайтов не са преведени на японски – духът на тези кратки есета е в пълно съзвучие с японската съзерцателност, с дзен, с хайку. Монологът на последния бор, болката по отсечената дива ябълка, душата на варовика – природна лирика, макар и в проза. Ето например как и Башьо:, и Хайтов имат ухо за кукането на кукувицата, макар и да чуват различни неща:

憂き我を　さびしがらせよ　閑古鳥
うきわれを　さびしがらせよ　かんこどり
Тъжен
в самотата ме караш да съм,
кукувичке

А ето при Хайтов в „Кукувица кука“ от Шумките: „...едно от най-чудесните хрумвания на иначе суровата Природа – да сбере ароматите, стоновете и тръпките, надеждите и възторзите на вълшебството Пролет в един-единствен всепроникващ звук! В едно само „ку-ку“.“

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Цигова 2014: Цигова, Б. Дзен и традиционните японски изкуства. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2014.
Цигова 2006: Цигова, Б. Пътят на словото в Япония. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2006.
Висенте 2010: Висенте, Ая. Да вкусиш водата: сто хайку от дзен монаха Танеда Сантока. С., Изток-Запад, 2010.
Дугин 1998: Дугин, Ал. Абсолютная Родина. М., Арктогея, 1998.
Дугин 2002: Дугин, Ал. Философия традиционализма. – В: Сб. лекции, Арктогея, М., 2002.
Григорьева 1979: Григорьева, Т. П. Японская художественная традиция. М., Наука, 1979.

Соколова-Делюсина 1998: Соколова-Делюсина, Т. Ёса Бусон: стихи и проза. Санкт-Петербург, Гиперион, 1998.
Han 2002: Han, Byung-Chul. Philosophie des Zen-Buddhismus. Stuttgart, Reclam, 2002.
Wohlfart 1997: Wohlfart, G. Zen und Haiku. Stuttgart, Reclam, 1997 (*).
Derrida 2007: Derrida, Jacques. Foi et Savoir. Paris, Points, 2007.
Guénon 2007: Guénon, René. Le Symbolisme de la Croix. Paris, Editions VEGA, 2007.
Brochard : Brochard, Vincent. L'Art du haiku. Paris, Editions Belfond (**).

ИЗТОЧНИЦИ В ИНТЕРНЕТ:
1. Много от трудовете на Александр Дугин са публикувани за свободно четене на адрес: www.arcto.ru
2. Всички трудове на Рене Генон от съвсем скоро са налични за изтегляне на адрес: http://oeuvre-de-rene-guenon.blogspot.com/p/livres.html
3. „Маньо:шю:" в руския превод на А. Е. Глускина може да се чете на адрес: http://e-libra.ru/read/210102-manyosyu.html
4. Повечето работи на Гюнтер Волфарт са налични за изтегляне на адрес: http://www.guenter-wohlfart.de/indexstart.htm .
5. Т.П.Григорьева „Квадратура круга (парадигма квадрата)" – статия в две части в: Культурно-просветительский журнал „Дельфис", http://www.delphis.ru/journal/article/kvadratura-kruga-paradigma-kvadrata
6. Е. М. Дьяконова „Теория хайку Масаока Сики, изложенная в семи трактатах" – статия на: http://www.haikupedia.ru/дьяконова2
7. Jim Kacian „Looking and Seeing: How Haiga Works" – статия на: http://www.gendaihaiku.com/kacian/haiga.html
8. Оригинални тристишия на Башьо на японски заедно с преводите им на английски и руски: http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/BASHO_Haiku_A.html

(*) В книгата има и любопитен поетико-философски трактат, озаглавен „Über das Hüten von Haikühen", в който има игра на думи, която трудно може да се извади от рамките на немския език. Der Hai – означава „акула"; die Kuh – крава, в мн.ч. die Kühen. Когато се съединят двете, се получава Haikuh – буквално „акулокрава". Haikuh е пълен омофон на Haiku. И един шеговит превод би звучал приблизително така: „За пасенето на акулокравите".

(**) С подзаглавие „pour une philosophie de l'instant" – за една философия на мига. Хайку като философия на мига. Ако приемем, че философия означава „любов към мъдростта", то подзаглавието ще прозвучи така: Хайку като любов към мъдростта на мига.

ПРОБЛЕМЪТ С ТОРМОЗА В УЧИЛИЩЕ В СЕРИАЛА „СЕМЕЙНА ИГРА“ – ОТРАЖЕНИЕ НА РЕАЛНОСТТА В ЯПОНИЯ

Светлана Стоянова
Специалност Японистика, II курс

Японските изследвания относно тормоза в училище започват през 80-те години на XX в. Терминът за характерния вид тормоз в Япония е „*иджиме*“. Иджиме е насочен към психическо страдание, но не тежко физическо. Осъществява се чрез например игнориране, разпространение на слух, шеговито бутане или удряне и др. Понеже *иджиме* може да включва в себе си вид физическо насилие, често разликата между *иджиме* и физическия тормоз се долавя трудно. В Япония, когато двата вида тормоз се случват едновременно, случаят отново се нарича „*иджиме*“. Според теорията на Таки (2011) физическият тормоз включва физическа щета върху някого или неговите притежания; характеризира се с удряне, кражба, чупене и т.н. Именно защото при този вид тормоз е от значение физическата сила/наличието на оръжие, не всеки може да участва. Иджиме от своя страна се характеризира с изразяване на вид непряка агресия и физическата сила или наличието на оръжие са без значение, затова всеки лесно може да се присъедини към тормозенето на някого. Понеже щетите от *иджиме* не са материални, а и самите жертви най-често не споделят с никого, че са обект на тормоз, *иджиме* е труднодоловим дори и от учители/родители. Поради това проблемът с този вид тормоз е изключително сериозен, тъй като жертвата остава без нужната подкрепа и това може да доведе до сериозно и нездравословно психологическо натоварване.

Кратко въведение в сериала

Най-успешният за 2013 г. японски сериал „Семейна игра“ (оригинално заглавие[20]), получил множество награди, включително за най-добра драма, представя някои от най-сериозните проблеми на японското общество чрез разглеждане живота на едно четиричленно семейство. Всеки член от семейство Нумата има своите проблеми и притеснения, но те остават нерешени, тъй като семейството е само привидно сплотено. Сериалът е изграден по

[20] Вж. http://wiki.d-addicts.com/Kazoku_Game; http://kazoku-game.livejournal.com/

сюжет на романа на Йо:хей Хонма[21,22] „Семейна игра“, който през 1983 г. е адаптиран като филм под същото заглавие. Главната нишка в сериала е свързана с по-малкия син в семейството – Шигеюки, и неговото нежелание да посещава училище. Момчето отбягва комуникация дори със семейството си, затваряйки се в стаята си. За да се справят с този проблем, родителите на Шигеюки наемат частен учител на име Коя Йошимото, който обещава бързи и трайни резултати. За да се заеме с тази задача обаче, Йошимото държи да се подпише договор, според който никой няма право да се намесва в методите му, които с течение на обстоятелствата се оказват немалко странни и дори крайни. За добро или за лошо, бащата на Шигеюки приема условието. От там нататък Йошимото започва да се меси в живота на всеки един от членовете на семейство Нумата, но крайната му цел е да накара Шигеюки да се изправи пред проблема си и отново да започне да ходи редовно на училище.

Проблемът с тормоза в училище и взаимоотношения между героите в сериала

Шигеюки Нумата от сериала „Семейна игра“ е обект на училищен тормоз. Първи епизод разкрива, че причината момчето да не ходи на училище е заради отношението на съучениците му към него. В ретроспективен кадър е представено как група момчета се подиграват на Шигеюки и го унижават, но никой не застава на негова страна освен приятеля му Сонода. Впоследствие обаче Сонода застава заедно с всички останали срещу Шигеюки, който не намира сили да търпи подобно отношение и спира да посещава училище, но не споделя причината със семейството си.

Още на този етап в героите се забелязва типично поведение за японското общество – груповият модел на поведение. В Япония от много отдавна обществото се заформя така, че групата е над индивида (Петкова 2010: 99). В този смисъл е важно да се отбележи, че хармонията в групата е от огромно значение и всеки, който не се вписва поради някаква причина в нея, нарушава хармонията и трябва да бъде наказан, най-често чрез игнориране и отчуждаване. Знаейки това, лесно можем да обясним защо никой от съучениците на Шигеюки не застава зад него, въпреки че момчето става жертва на тормоз. Дори въпросните съученици да не са част от групата момчета, които се подиграват на Шигеюки, факт е, че те все пак го игнорират и по този начин приемат действителността, че той е различен от тях и не принадлежи към групата на класа. Дори приятелят му Сонода в крайна сметка му обръща гръб и дори започва да го тормози, за да се докаже пред останалите.

[21] 本間洋平

[22] Всички японски имена в разработката са подредени с малкото име на първо място, а фамилното – на второ.

В този случай се забелязва една от основните характеристики на *иджиме* според Ишидзаки, а именно „група срещу един“ (Мино 2008: 3).

В резултат на *иджиме* Шигеюки социално се отдръпва. Момчето се самоизолира в стаята си, което не е рядко срещано поведение при жертвите на *иджиме* в Япония (Крисинска 2002: 32). Шигеюки не споделя причините за поведението си дори със семейството си, оставяйки ги в неведение. Оказва се, че такава ситуация всъщност е присъща при подобни обстоятелства. Национално проучване показва, че 43% от жертвите не уведомяват учителите си, а около половината родители на жертвите не осъзнават, че детето им е тормозено. Японските ученици, жертви на *иджиме*, не искат да споделят с възрастните за проблемите си, тъй като се срамуват прекалено много или се самообвиняват и чувстват, че трябва да се справят сами (Касай 2009: 165).

Макар и използвайки нестандартни и доста крайни мерки, частният учител Йошимото успява да накара Шигеюки да отиде на училище, където момчето се изправя отново пред несправедливата реалност. Във втори епизод се наблюдава преминаване от *иджиме* към физически тормоз. В една от сцените Шигеюки прави опит да обясни на учителя, че бива тормозен, но се отказва, след като съучениците му се намесват с шеговити коментари по негов адрес. Очевидно опитът на Шигеюки да се защити пред учителя не се харесва на момчетата, които го тормозят и те прибягват към по-груби мерки. След часовете грубите момчета го притискат и го изнудват за пари. Шигеюки заема част от исканата сума от по-големия си брат Шиничи. На следващата сутрин Шиничи намеква на родителите си, че Шигеюки бива тормозен в училище. Бащата се чуди дали да не попита самия Шигеюки, но Шиничи е на мнение, че Шигеюки сам би споделил, ако иска. Когато Шигеюки слиза при всички в кухнята, бащата не обелва и дума и тръгва за работа. Майката се опитва да компенсира тази липса на заинтересованост с усмивка и поздрав към по-малкия си син, но и самата тя не го разпитва.

Тук идва въпросът, защо главата на семейството игнорира проблема на детето си. Оказва се, че не само жертвата може да смята себе си за причината на проблема, но и самите родители на жертвата може да споделят това мнение. Споделеното чувство на срам и неудобство, което може да чувстват жертвите на *иджиме* и техните родители, може да се дължи на ниската подвижност между японските общности. Тъй като тормозеният най-вероятно ще остане да живее в същия град като тормозещите го, създаването на затруднена ситуация би означавало дълготрайна нестабилност в дадената общност. С други думи, липсата на действие от страна на родителите в семейство Нумата най-вероятно се дължи на общотоприетото поведение според груповия модел на японското общество.

В същия втори епизод от сериала физическият тормоз навлиза с пълна сила в историята. Грубияните се събират около Шигеюки, който им дава

малкото пари, които е успял да събере. Момчетата обаче са измислили друг начин да накарат Шигеюки да си плати – една йена се приспада за всеки удар по него. Побойниците заобикалят Шигеюки и почват да го удрят. Когато Шигеюки едва успява да се прибере, майка му е шокирана и го пита кой му е причинил това, но частният учител Йошимото настоява, че дори да уведоми училището, тормозът няма да спре. Шиничи хладнокръвно съветва, че ще е най-добре да почакат да видят какво ще стане в бъдеще.

Интересното в тази сцена е защо според героите дори училището да бъде уведомено, проблемът ще продължи. Понеже *иджиме* е труднодоловим вид тормоз, а и жертвата се срамува да потърси помощ, решаването на проблема е трудно. Дори обаче учител да узнае за проблема и да направи забележка, това не гарантира резултат, тъй като тормозът може да продължи и дори да се влоши, стига учителят да не разбира. За да предотвратят случаите на тормоз, учителите трябва често да предоставят достатъчно внимание на всички от класа. Разбира се, не всеки учител има възможност или желание да отдели толкова време и допълнителни усилия на учениците си, затова и в някои случаи учителят игнорира проблема. Акиба, Шимизу и Джуан (2010: 373–374) обясняват значението на връзката между учители и ученици в Япония. Тяхното проучване показва как в класовете, където учениците имат добра връзка с учителя си, е по-малко вероятно да има случай на тормоз. Също така става ясно, че учениците, които тормозят някого, по-малко се разбират с учителя си, отколкото жертвата. Взимайки тези резултати предвид, може да се направи извод, че дори и да им се направи забележка, извършителите най-вероятно няма да послушат учителя си, тъй като имат по-слаба връзка с него и очевидно не са съгласни с неговите разбирания.

Според Йошимото от сериала единственият начин Шигеюки да се справи със ситуацията е да промени поведението си и да се изправи срещу тези, които го тормозят. Поради тази причина Йошимото дава насоки на момчето как да се защитава. Когато Шигеюки се сблъсква отново с побойниците, той има желание да се отбранява и го прави. Успехът на Шигеюки обаче не трае дълго, защото на следващия ден побойниците използват електрошок срещу него и го ритат, докато той остава неподвижен на земята. На тази гледка стават свидетели брат му Шиничи и Йошимото.

На следващия ден Йошимото отива в класната стая на Шигеюки и раздава на всеки един от класа плик, който съдържа това, което Йошимото представя като предсмъртното писмо на Шигеюки. Частният учител обяснява, че ако Шигеюки се самоубие вследствие на тормоза му в училище, това ще е доказателство, че всички са знаели за неговите намерения. Йошимото също така показва видео на телефона си, на което се вижда как Ямао (главният побойник) и останалите използват електрошок срещу Шигеюки.

Взимайки това видео предвид, побойниците биха били третирани като престъпници, ако полицията научи за случая, но не само те биха си изпатили, а и всички останали, които са игнорирали случващото се с Шигеюки.

Всички в класа са видимо притеснени при тази ситуация, особено заради предсмъртното писмо, и има защо, тъй като проблемите в училище са основната причина японските ученици да отнемат живота си. През 2007 г. Japan Times Online съобщава, че 91% от японските ученици, които са извършили самоубийство между 2004–2007 г., споменават проблеми, свързани с училище като основна причина да отнемат живота си и без съмнение много от тези проблеми са заради тормоз в училище (Пийзли 2011: 2).

В трети епизод всички от класа на Шигеюки, освен побойниците, се държат приятелски с него и той отново се чувства като част от класа. За жалост, скоро всички отново се обръщат срещу Шигеюки и той за пореден път се чувства обезкуражен, но с течение на обстоятелствата и помощ от частния учител Йошимото Шигеюки отново се сприятелява със Сонода, а след това и с групата момчета, които досега са го тормозили. Изключение е само Ямао. Този път той се превръща в жертвата и всички са срещу него. Момчетата, които досега са били на негова страна, дори карат Шигеюки да удря Ямао. Шигеюки чувства, че не може да не отговори на очакванията на момчетата и го прави, макар това да не е истинското му желание. Отново се наблюдава ситуацията „група срещу един“. За щастие не след дълго Шигеюки се съвзема и защитава Ямао пред останалите. Сонода го подкрепя, а накрая всички се съгласяват да не тормозят Ямао повече. Оттук нататък Шигеюки вече няма проблеми със съучениците си, което всъщност е основна цел на Йошимото в рамките на сериала.

Заключение

Иджиме се нарича характерната форма на тормоз в Япония. Понеже *иджиме* се осъществява на психологическо, нематериално ниво, често проблемът остава незабелязан или пренебрегнат. Независимо обаче дали тормозът е психологически или физически, нанесената вреда може да е сериозна. Сериалът „Семейна игра“ доказва това, като достоверно пресъздава ситуация, в която ученик бива тормозен в училище. Акцент е поставен върху човешките взаимоотношения в японското общество и как те са отнесени към проблема с тормоза. Фактът, че сериалът получава голямо признание, свидетелства, че проблемът е актуален дори след три десетилетия от създаването на оригиналната история, на която е базиран. Това доказва, че последствията са сериозни и проблемът не трябва да бъде пренебрегван.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Акиба, Шимизу, Джуан 2010: Akiba, M., Shimizu, K., Zhuang, Yue-Lin. *Bullies, Victims, and Teachers in Japanese Middle Schools*. – В: Comparative education review, 54(3), 2010.

Касай 2009: Kasai, M. *The Role of Japanese Culture in Psychological Health. Implications for Counseling and Clinical Psychology*. – В: Gerstein, Lawrence H. International Handbook of Cross-Cultural Counseling: Cultural Assumptions and Practices Worldwide., Jul 24, 2009.

Крисинска 2002: Krysinska, D. *Hikikomori (Social Withdrawal) in Japan: Discourses of Media and Scholars; Multicausal Explanations of the Phenomenon*. MA, University of Warsaw, 2002.

Мино 2008: Mino, T. *Anatomy of Ijime (Bullying) within Japanese Schools*. PhD Thesis, School of Languages and Comp Cultural Studies, The University of Queensland, 2008.

Петкова 2010: Петкова, Г. *Етнография на Япония. Осем уводни теми*. С., 2010.

Пийзли 2011: Peaslee, E. *Adolescent Suicide in Japan: The Fatal Effects of Ijime*. Carnegie Mellon University, 2011.

Таки 2011: Taki, M. *International Conference On School-Bullying Prevention In Taiwan 2011 August 20-21 At National Taiwan University By Humanistic Education Foundation.*

http://wiki.d-addicts.com/Kazoku_Game

http://kazoku-game.livejournal.com/

ОБРАЗЪТ НА УЧИЛИЩНИЯ ТОРМОЗ В ЯПОНИЯ И ЮЖНА КОРЕЯ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ТЕЛЕВИЗИОННИТЕ СЕРИАЛИ

Биляна Багрянова
Специалност Японистика, II курс

Настоящата разработка има за цел да се фокусира върху училищния тормоз в Япония и Южна Корея, да представи някои от предпоставките за него и да направи сравнителна характеристика на двете страни. За основа на работата са използвани мотиви от японския сериал „Хана йори данго“[23] и корейския сериал „Училище 2013“[24], които се считат за едни от емблематичните на тази тема .

Японската дума, обозначаваща тормоза в училище, е *иджиме (いじめ),* която идва от глагола „да се забавлявам, когато нарочно причинявам неприятности на по-слабия от мен“[25] . Терминът, използван в Южна Корея, е *илджин (일진)* и за разлика от японския сам по себе си има положителен смисъл: „първи“, „първокласен“[26]. Употребата му се налага от самите насилници, които считат себе си за най-добрите и най-силните и се поставят на върха на ученическата йерархия.

„Хана йори данго“ и „Училище 2013“ са училищни драми с един и същи основен градивен мотив – спотаеното или явно насилие в класните стаи. Въпреки това сюжетните им линии се разделят още в началото, за да оформят една любовна история и една реалистична картина на всекидневните проблеми на средностатистическото корейско училище. Оттук разбираемо идва и разликата в персожите на главните герои – не само по пол, но и по характер и начин на реагиране на факта, че са обект на тормоз. В „Хана йори данго“ бойната и непримирима Макино безстрашно се изправя срещу F4 (група от четирима приятели, най-влиятелните в академия Ейтоку) и цялото училище, за да защити първо своя приятелка, а след това и себе си, и да докаже на всички, че несправедливостта не остава безнаказана. В същото време главният герой на „Училище 2013“ Го Нам Сун е от учениците, които се опитват да разрешат проблемите си тихо и кротко, съгласен по-скоро да сведе глава, отколкото да влезе в конфликт.

---

23 “Hana yori dango“ (花より男子) - „По-красиви от цветя“ (бел. пр.).

24 “School 2013 “ (학교 2013)

25 国語辞典小学館第九版ー「弱いものにわざといやがることをして楽しむ」

26 По данни на Dong-a Ilbo (един от най-известните корейски вестници).

Тормозът, на който са подложени двамата герои, също взима различни измерения. В японската драма той започва и спира само с разрешението на F4, т.е. на лидера Домьоджи. Включва се цялото училище и всеки може да преследва жертвата, докато тя не се извини лично и не признае надмощието на F4. В „Училище 2013“ обаче насилникът е само един, с двама помощници. Останалите ученици са само безмълвни свидетели, които в повечето случаи са дори близки с жертвата.

Въпреки че са представени различните видове насилници, и в двете драми можем да проследним един и същ поведенчески шаблон сред всички участници – винаги има тормозени и тормозещи, зрители и безразлични (Morita & Kiyonaga 1986). Според Шинкичи Сугимори, професоф по социална психология в Университета „Токио Гакуей“, това е типично за японските училища, но както се убеждаваме от разглежданите драми, четириделната структура важи и за японската съседка Южна Корея[27].

Можем да намерим и друго припокриване между думите на проф. Сугимори и действията в сериала „Хана йори данго“: „Насилниците са често популярни и умни деца“, които „са харесвани от техните връстници“ [28]. Точно такъв е Домьоджи – пример за подражание на момчетата и перфектият мъж за много от момичетата в Ейтоку. От друга страна, О Джънг-о е тоталната противоположност. Той и неговите двама приятели са последни по резултати, аутсайдерите на класа, с които всеки избягва среща или какъвто и да било контакт. Така О Джънг-о приема образа на тиранина без добродетели. Той не се слави нито с ум, нито с красив външен вид, нито дори с богатство. А именно тези качества печелят славата на Домьоджи и са извинение за неговото жестоко поведение.

Макар и противопоставени един на друг, в училищния живот насилникът и жертвата са всъщност на една страна, тази на децата. Тогава къде са възрастните, за да въдворят ред и поставят граници в тази ситуация? В „Училище 2013“ отчетливо се представя проблемът за учителите и тяхното пасивно поведение спрямо физическата саморазправа сред учениците, както и отнетото им право да отвърнат със същото, дори и когато срещу тях се употребява сила. Днес повечето преподаватели нямат авторитет сред учениците си и са безсилни да се справят с тежката психическа задача да овладеят изблиците на *иджиме*. И докато „Училище 2013“ ни запознава с Джанг-ин Дже – мечтаната класна, пример за подръжание на днешните

[27] „Anatomy of Child Bullying in Japan 2: Bullying in different cultures – Differences and similarities in bullying between countries“.

[28] ‘Schoolyard bullies are often popular, intelligent children with good social skills. Children who are well liked by their peers and trusted by teachers and other adults are best able to drum up support for their bullying campaigns while concealing them from authorities.’ – Anatomy of Japanese Bullying.

учители, то в „Хана йори данго“ контролиращата фигура на преподавателя отсъства изцяло. Причината за това не може да се търси само във факта, че филмът разказва за най-елитното частно училище в Япония, където заможните родители имат думата, това е характерно и за обикновените държавни училища, според редица статистики.

Но не само липсата на контрол от страна на учителите е причина за наличието на *иджиме*. Проблемът се корени много по-дълбоко, както ни показват и двете драми – в семейството. И двамата главни герои не са близки с родителите си и се страхуват от тях. Домьоджи израства сам, само с икономa и прислугата, защото родителите му са прекалено заети с управляването на богатството си. Той се в вслушва в думите и показва любов и човечност само когато сестра му (която е по-близка от родната му майка) е наблизо. Го Нам Сун също не живее с родителите си, като в драмата дори не се споменава защо или къде са. А бащата на О Джънг-о е алкохолик, който постоянно го пребива и не се интересува от неговото съществуване. Ясно се вижда, че и тримата герои са израснали в неблагоприятна семейна среда, лишени от топлотата и сигурността на дома, в който родителите не са перманентно отсъстваща фигура.

Ето защо промяната у тримата идва от външни фактори. В „Хана йори данго“ агресорът се променя заради любовта, а в „Училище 2013“ заради личните катарзиси, които О Джънг-о и Го Нам Сун преживяват. Процесът на промяна е постепенен. Момчетата отново допускат грешки, но вече до тях винаги има човек, който ги подкрепя и напътства. При Домьоджи това са приятелите му от F4 и по-голямата му сестра, а при О Джънг-о и Го Нам Сун – са класният им преподавател, както и започналото да се сформира приятелство помежду им.

В края и двата сериала завършват щастливо – насилието е прекратено, насилниците са осъзнали грешките си и са поели отговорност за случилото се. Също така са изградили ценностна система благодарение на приятелите си и на авторитет сред възрастните. Но за разлика от множеството деца, реални жертви на училищно насилие, в сериалите развръзката е романтично-идеалистична – насилникът разбира своята грешка и се поправя.

Изводи

Размерите на насилието в японските и корейските училища са се превърнали в културен белег и обществен проблем, достатъчно голям и сериозен, за да стане обект на филмовата индустрия. То съществува под различни форми и е част от всекидневието на японските и корейските деца, които в резултат получат множество необратими травми – и физически,

и психически. Ето защо, авторите на двата сериала заострят вниманието на общата публика към проблема и апелират за по-сериозно отношение и предприемане на по-ефикасни превантивни мерки от страна на училище, родители и държава. За целта преподавателите трябва да започнат да възприемат себе си не само като източници на знание, но и като морална опора за своите ученици. Училищната система също трябва да подкрепи това, като премахне излишното напрежение и натоварване от изпити, резултати и класации и остави малко свобода на своите ученици. Родителите от своя страна трябва да обръщат повече внимание на децата си и да ги възприемат такива, каквито са. В противен случай те започват да страдат от комплекс за малоценност, който се разраства под различни форми, една от които е агресията. Държавата също е отговорна за случващото се в класните стаи поради липса на ефективни действия. Както бе показано в „Училище 2013“, полицията избягва намеса, тъй като не иска да си създава допълнителни проблеми. А подобно поведение за институция като тази е недопустимо. Следващият извод, който можем да направим, е, че всеки проблем си има своя причина. В случай на наличие на *иджиме* ученикът агресор не трябва да се пренебрегва или отрича с лека ръка, а трябва да се потърси и отстрани причината, поради която той е прибягнал до насилие. И не на последно място, двете драми отправят призив към реалните агресори, че макар да е трудно, има и друг изход; че тормозът не е решение на проблемите им, а напротив, катализатор на такива. Също така призив е отправен и към жертвите на *иджиме,* че има начин да получат помощ, просто трябва да я потърсят на правилното място.

Причини Корея:

1. Неефиктивност на системата – жертвата бива премествана в друго училище, почти без последствия за насилника; 2. Полицията не е достатъчен фактор за контрол върху *илджин*, тъй като правомощията им са ограничени. В повечето случаи насилникът е непълнолетен и се разминава само с предупреждение или друг вид леко наказание; 3. Учителите се чувстват застрашени не по-малко от жертвата. Първо, те също попадат в обега на *илджин* и могат да бъдат наранени. И второ, преподавателите избягват да съобщават за случаи на насилие в класовете си, защото по този начин се показват неспособни да овладеят ситуацията пред колеги и родители; 4. Образователната система поставя на първо място състезателния дух и желанието да си пръв сред останалите, което кара учениците,, да виждат връстниците си не като приятелите, а като конкуренция, и смятат, че трябва да ги победят, за да вървят напред. Децата, които са добри в ученето, се

вглъбяват в него. А тези, които не са, може да се опитат да тормозят или контрилират останалите“[29] и др.

Причини Япония:

1. Стрес от напрегнатата училищна среда – включва изпитния ад, училищните наказания и дългия учебен ден; 2. Стрес от друго естество, като например семейни, здравословни, финансови проблеми и др.; 3. Липсата на комуникация в семейството, която идва като резултат от натовареното всекидневие на всички членове – бащата е зает с работа от сутрин до вечер, майката – с същните задължения, а децата – с дългия изнурителен училищен ден; 4. Всеобщото разбиране, че не трябва да изпъкваш пред другите, а напротив – да се слееш с групата, или в противен случай ще бъдеш отлъчен от нея; 5. Принципът на „мир на всяка цена” (事なかれ主義) – игнорирането на някои събития с цел непредизвикване на неприятности на околните; 6. Будисткото учение за „трите маймуни“ Мидзару, Кикадзару и Ивадзару („не виждам”, „не чувам”, „не казвам“), според което, ако не виждаш, чуваш и говориш за злото, то ще те отмине; и др.

За никого днес не е тайна, че между четирите стени на японските и корейските училища се води тежка битка. Деца унижават, крадат, бият и дори причиняват смъртта на свои връстници, защото имат нуждата да покажат на света, но най-вече на себе си, че и те са добри в нещо; че и те са силни; че не са беззащитни. Тези деца ние искаме днес да затворим в педагогически стаи и изправителни домове, но не се замисляме, че именно ние сме виновни за обърканото състояние, в което се намират. Ние – приятели, братя и сестри, родители, учители, минувачи по улицата, които ги осакатяваме с нашата незаинтересованост или обратното, с високите си слепи амбиции. Независимо дали в Корея, Япония, Португалия или Уругвай, децата винаги ще искат топлота, която не се получава от решението на диференциалните уравнения.

ИЗПОЛЗВАНИ ИНТЕРНЕТ ИЗТОЧНИЦИ

http://www.worldlifeexpectancy.com/cause-of-death/suicide/by-country (последно влизане 2014/05/20)

http://askakorean.blogspot.com/2011/09/suicide-in-korea-series-ii-numbers.html (последно влизане 2014/05/20)

http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/02/04/the-countries-that-will-be-most-impacted-by-aging-population/ (последно влизане 2014/05/20)

http://www.nippon.com/en/currents/d00054/ (последно влизане 2014/05/20)

[29] „В борбата с корейските насилници” – Репортаж на CNN от януари 2012 г.

http://www.edvantage.com.sg/content/over-198000-cases-bullying-japans-schools-reported (последно влизане 2014/05/20)
http://koreastandardtime.tumblr.com/post/16109629160/cnn-examines-the-pathology-of-school-bullying-in (последно влизане 2014/05/20)
http://www.youtube.com/watch?v=G55iqsJxuMs (последно влизане 2014/05/20)
http://www.mext.go.jp/english/lawandplan/1303482.htm#top (последно влизане 2014/05/20)
http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2014/04/180_132285.html (последно влизане 2014/05/20)
http://www.bbc.com/news/world-asia-26080052 (последно влизане 2014/05/20)
http://www.linktv.org/linkasia/blog/post/1412/are-south-koreas-singing-bullies-promoting-school-violence (последно влизане 2014/05/20)
http://www.asiapundits.com/bullying-in-south-korea/ (последно влизане 2014/05/20)
http://archpsyc.jamanetwork.com/article.aspx?articleid=668207 (последно влизане 2014/05/20)
http://archpedi.jamanetwork.com/article.aspx?articleid=485789 (последно влизане 2014/05/20)
http://pediatrics.aappublications.org/content/115/2/357.short (последно влизане 2014/05/20)
http://chriswillar.deviantart.com/journal/SB-in-SK-School-Bullying-In-South-Korea-359547543 (последно влизане 2014/05/20)
http://mydramalist.com/article/2013/02/01/have-dramas-and-movies-been-glamorizing-iljins#.U3vmsPmSwbe (последно влизане 2014/05/20)
http://www.childresearch.net/papers/school/2013_02.html (последно влизане 2014/05/20)

ЗАМЪКЪТ СУНОМАТА В КОНТЕКСТА НА ЯПОНСКИТЕ ЗАМЪЦИ ОТ ПЕРИОДИТЕ СЕНГОКУ И АДЗУЧИ – МОМОЯМА

Димана Атанасова
Специалност Японистика, II курс

Японските замъци

Японските крепостни замъци имат дълга история. Думата за замък е спомената в писмен източник за първи път през 720 г. в *Нихон шоки* [1]. Повечето японски замъци са построени по време на епохата на феодализма (около 1185–1867) и в частност най-засилено е строителството им през XVI и XVII в. по време на междуособните войни, известни като *Периода на воюващите царства* (戦国時代 ,*Сенгоку джидай,* 1467–1603) [2, 3]. Облицовката на повечето от тях е в бяло, а понякога в черно или черно-бяло.

Японските замъци са строени в разнообразни среди, но всички са изградени като вариации на една добре дефинирана архитектурна схема [4]. Всички конструкции са издържани в подобен отбранителен стил, като замъците се извисяват на три, четири или пет етажа [2]. *Ямаджиро* (山城, *планинските крепости*) са най-често срещаните, защото осигуряват най-добрата естествена защита. Въпреки това замъци, построени в равнините (平城, *хираджиро*), и такива, построени върху низини хълмове (平山城, *хираямаджиро*), също не са рядкост. Срещат се и няколко много изолирани крепости, построени върху малки естествени или изкуствени островчета в езера или по протежение на брега на морето [4, 5].

Почти невъзможно е да се узнае колко точно замъци е имало в Япония по време на цялата японска история. Някои изследователи смятат, че броят им би могъл да достигне до 40 000 преди *Реставрацията Мейджи*, което на пръв поглед изглежда доста неправдоподобно. Но всичко зависи от това, какво може да се нарече замък. Например някои от постройките са с размери не по-големи от тези на средно голяма къща и въпреки това притежават архитектурния облик на замък [2].

В днешно време в Япония има около 50 останали крепости, включително руините от разрушените укрепления и реконструираните такива. Сред тях има само 12 замъка, запазени в оригиналния си вид.

Замъците от периода Сенгоку

Първоначално замислени като чисто отбранителни бойни структури или като бункери, където *даймьо* могат спокойно да се оттеглят и от там да водят отбраната на земите си, в течение на *Периода на воюващите царства* тези укрепления се видоизменят в постоянни жилища със сложни екстериори и пищни интериори [4].

Това поставя началото на формите и стиловете, които днес се считат за *класически японски дизайн* при строежа на замък, както и на крепости около градовете *джо:камачи*, (城下町, *град под замъка*) [6]. Въпреки тези тенденции, в по-голямата част от периода *Сенгоку* крепостите си остават по същество по-големи, усложнени версии на обикновените дървени укрепления от ранните векове. Едва през последните тридесет години от периода се появяват драстични промени в използваните методи за строителство, провокирани преди всичко от навлизащата западна технология и от опитите за обединение на страната. Този период от войните кулминира в периода *Адзучи-Момояма.*

Замъците от периода Адзучи – Момояма

Периодът *Адзучи-Момояма* (安土桃山時代) е сцена на множество ожесточени битки и времето на въвеждане на огнестрелни оръжия в Япония, когато през 1543 г. португалски корабокрушенци подаряват два мускета на *даймьо* на *Танегашима*. Бързината, с която японците усвояват производството на това оръжие, говори за високото равнище на металургията и металообработването в тогавашна Япония. Новото оръжие коренно променя тактиките и стратегиите за водене на битка и тласка развитието на японското общество в множество области, отразява се и върху архитектурата на замъците и укрепленията [4, 7]. Постепенното централизиране на властта води до нуждата от по-големи и сложни укрепления, от които да могат да защитават и управляват новите присъединени към владението територии [1]. Най-ярките представители на тази архитектура са замъкът Адзучи (安土城, Адзучи-джо, 1576 г.), построен от Ода Нобунага, и замъкът Осака (大阪城, О:сака-джо, 1583), построен от Тойотоми Хидейоши [8]. Замъкът Адзучи е първото от поредица укрепления, които дават старта на цяла строителна индустрия [1], а впоследствие и името на историческия период.

За замъците от периода Адзучи – Момояма са характерни пищността и великолепието. Особеност на крепостите са гладките външни стени, строени под наклон, което прави превземането им отвън изключително трудно. Друга характерна черта е извисяващата се кула *тенщю* (天守) [8]. Тя се със-

тои от няколко ката, които постепенно се стесняват към върха. По такъв начин, построена на внушителен каменен постамент, тя е била доминанта на цялата постройка и на окръжаващата го местност, символ на могъществото и величието на притежаващия го феодал и негов последен опорен пункт при обсада на замъка от неприятели [15].

Новите замъци са строени с нов вид фортификации. Територията на замъка защитава висока и масивна каменна стена, често на няколко реда с ъглови кули и бастиони на най-важните и опасни направления. Вратите са изработени от яки дървени трупи, усилени с метал. Неотделима част от средновековния японски замък от периода Адзучи – Момояма са широките и дълбоки ровове, опасващи го от всички страни. Понякога тази система от ровове е свързана и подпомагана от естествена водна преграда наблизо – река, езеро или блато. От вътрешната страна замъкът представлява сложна система от защитни съоръжения – редове стени с входни врати, подземни коридори и лабиринти. Всички тези съоръжения са разположени около централния вътрешен площад *хонмару* (本丸), където се намират дворецът – резиденция на феодала, и високата централна отбранителна кула [15].

Замъкът Суномата

На бреговете на реките Сай и Нагара, в околностите на град Огаки, префектура Гифу, се намира замъкът Суномата (墨俣城, Суномата-джо:). Сравнително малкият за постройка от този тип замък има голямо историческо значение за Япония [10]. Благодарение на тази крепост кланът Ода успява да превземе област Мино, което поставя стабилната основа на бъдещото обединение на страната [11].

Построен е през 1566 г., в периода Адзучи–Момояма, по време на обсадата на *Инабаяма-джо:* (бъдещата крепост Гифу) по предложение на Киношита Токичиро: (Тойотоми Хидейоши), един от генералите на Ода Нобунага, а впоследствие и вторият от трима обединители на Япония. Според легендата замъкът Суномата е построен за една нощ. Затова и в днес се нарича *Суномата Ичия – джо:* (墨俣一夜城), където *ичия* означава *една нощ* [12].

Данни за укреплението достигат до нас чрез две източника – „Хроники за Нобунага“ (信長公記, Шинчо: ко:ки,) и „Хроники за Хидейоши“ (太閤記, Тай ко:ки,). Смятало се е, че историята на замъка Суномата е просто фикция, докато през 1959 г. не са намерени „Хрониките на клана Маено“, в което произведение се споменават подробности относно Суномата-джо: и как е построен. Сградата е първата постройка в Япония, конструирана от предварително подготвени и изрязани сглобяеми елементи [13].

История на крепостта Суномата

През 1566 г., в подготовка за предстоящо нападение срещу клана Сайто, Киношита Токичиро: предлага да бъде построен замък близо до Инабаяма-джо:, който да служи като база за нападение за силите на Ода. Това е блатист район между Огаки-джо:, центъра на силите на клана Нобунага, и Инабаяма-джо:, крепостта на Сайто [14]. Целта на конструкцията е да прекъсне линията от владения на Сайто между западната част на област Мино, Исе и Гифу [10, 11]. След като двама от генералите на Ода (Сакума Нобумори и Шибата Кацуе) се провалят в опитите си за строеж, задачата е поверена на Киношита [14].

Той избира за място на бъдещата крепост брега на река Сай, точно срещу територията на Сайто. В строежа под прякото ръководство на Хидейоши участват Хачисука Хикоемон, предводител на банда *ронини*, и малка част от хората му, защото Нобунага не може да си позволи да отпусне повече хора [11]. Предимството, което им дава близостта на замъка до врага при готова постройка, е проблем по време на строежа. Екипът на Хидейоши и строителната площадка са силно уязвими на атака от другата страна на реката, затова строежът трябва да бъде изпълнен максимално бързо. Според легендата Киношита построява замъка за една нощ [10, 12, 13, 14], обаче е по-вероятно да е било готово само скелето на кулата и фасадата, която да се вижда от отсрещния бряг. Целта на прибързаната конструкция е да даде на отрядите на Ода предимството на изненадата и да се впечатли и всее смут в редиците на противника [10]. Освен това изведнъж появилият се замък нанася изключително силен психологически удар по врага, като успява да снижи бойния му дух и да го демотивира. Привлекли вниманието на Сайто, мъжете на Киношита успяват бързо да превърнат крехката рамка във функциониращо укрепление, а после и в завършен замък.

При този си успех Киношита получава от Нобунага името Хидейоши и е назначен за господар на замъка [12, 13]. Това е първата значителна заслуга на Хидейоши, която го нарежда сред важните пълководци на клана Ода и първата голяма стъпка по пътя му към успеха. Благодарение на крепостта Суномата Ода Нобунага успява да победи гарнизоните на замъка Инабаяма и става *даймьо* на провинциите Мино и Овари [10].

Архитектура на замъка Суномата и крепостта днес

Суномата-джо: е тип равнинен замък (平城, *хираджиро*) с дървена конструкция. Мястото, където в момента се издига Суномата-джо:, не съвпада с оригиналното местонахождение на крепостта. Промяната е наложена

вследствие на промени в коритата на местните реки [3]. В действителност укреплението никога не е било толкова грандиозно, колкото реконструкцията му в наши дни. Крепостта повече е приличала на композиция от наредени вертикални трупи, обграждащи дървена крепостна постройка с прости наблюдателни кули и помещения за живеене [10, 12, 15]. „Ако Хидейоши не беше използвал техниките на сглобяемото строителство, би му отнело над два-три дена, за да се издигнат основните защитни структури и още по-дълго, за да бъдат завършени обграждащите замъка ровове“ [10, 14].

След като изиграва ролята си в завладяването на Мино, впоследствие крепостта е разрушена [13, 14]. В момента статусът ѝ е на реконструирани руини. Кулата на замъка е реконструирана по модела на замъка *Огаки* и днес в нея се помещава местен исторически музей [12, 15] Колекцията на музея включва самурайски оръжия, брони и шлемове, намерени в околностите, както и богати обяснения за издигането на Тойотоми Хидейоши и за ролята на замъка в превземането на *Инабаяма-джо:*, днес Гифу. В ясен ден от крепостта може да се види замъкът Гифу (на север) и дори небостъргачите на град Нагоя (30 км на изток) [10, 14].

Кратуната е била символът на Хидейоши. Днес при посещение на замъка всеки може да напише свое желание или пожелание върху малка кратунка и да я закачи на обозначеното място, за се сбъдне [13].

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

[1] *The development and history of japanese castles*, Достъпно на: https://artserve.anu.edu.au/raid1/student_projects97/castles/history/development.html

[2] *Japanese Castles*, Достъпно на: http://www.wa-pedia.com/japan-guide/japanese_castles.shtml

[3] *Castle building techniques and designs*, Достъпно на: https://artserve.anu.edu.au/raid1/student_projects97/castles/building/page.html

[4] Wikipedia, the free encyclopedia *, Japanese castles*, Достъпно на: http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_castle

[5] J*apanese castle architecture* , Достъпно на: http://www.gojapango.com/travel/japanese_castles_architecture.html

[6] Калве, Робер. *Японците. Историята на един народ*, Рива, 2005.

[7] Иванов, Братислав. *Японската цивилизация*, Изток-Запад, 2013, [140].

[8] Петкова, Гергана. *Етнография на Япония*, Звезди, 2010, [83].

[9] Димитров, Владимир. *Замъците на Япония*, Изток-Запад, 2008 [10-12].

[10] Glenn, Chris. *Sunomata, The One Night Castle. The legendary castle erected in a single night!* [19 November 2012] Достъпно на: http://en.japantravel.com/view/sunomata-the-one-night-castle

[11] O*da nobunaga‘s other wars in chronological order the saito springtime fiasco,* Достъпно на: http://www.oocities.org/azuchiwind/wars.htm

[12] Wikipedia, the free encyclopedia *, Sunomata castle*, Достъпно на: http://en.wikipedia.org/wiki/Sunomata_Castle

[13] *Map around Sunomata Castle*, Достъпно на: http://www.mustlovejapan.com/subject/sunomata_castle/
[14] *Sunomata Castle* 墨俣城, Достъпно на: http://www.jcastle.info/castle/profile/226-Sunomata-Castle
[15] *Sunomata Castle* [January 18, 2014], Достъпно на: http://nanagadaisuki.blogspot.com/

ОБРАЗЪТ НА *ОТАКУ*, ПРЕДСТАВЕН В ЯПОНСКИЯ СЕРИАЛ „МЪЖЪТ ОТ ВЛАКА“

Валентина Миланова
Специалност Японистика, III курс

На 14 март 2004 г. анонимен потребител споделя в интернет форума 2 канал[30], че докато се е прибирал същата вечер, във влака се е опълчил на пиян мъж, който е тормозел пътничките. По-късно потребителят получава от една от жените в знак на благодарност комплект скъпи порцеланови чаши. Останалите потребители започват да насърчават „спасителя“ в неговите задълбочаващи се романтични отношения с пътничката и така в продължение на близо три месеца станалият известен с прякора Деншя[31] 23-годишен мъж споделя своите преживявания и „завоевания“. Като име на анонимната млада жена пък се налага прякора Хермес[32], произлизащ от марката на порцелановите чаши. Следвайки напътствията на другите потребители, Деншя сменя прическата и гардероба си, води Хермес на ресторанти и в крайна сметка ѝ се обяснява в любов. Така историята достига до своя щастлив край и на 17 май Деншя напуска форума.

Разиграли те се в продължение на няколко месеца събития обаче придобиват изключителна популярност сред японското общество, дължаща се както на заложения им романтичен потенциал, така и на факта, че още същата година протеклият разговор между членовете на форума е издаден под формата на книга, разделена на 6 части, или „Мисии“. Историята заляга в основата на още четири *манга* поредици, филм и телевизионен сериал. Така в периода 07.07 – 22.09.2005 по телевизия Фуджи[33] е излъчен сериалът „Мъжът от влака“ (電車男), разказващ за зараждащата се любов между *аниме отаку*[34] и млада красива японка. Интересно е да се отбележи обаче, че в основата на сюжета на сериала е заложено едно просто предположение, което следва безрезервно да се приема за истина, а именно, че „един ота-

[30] 2channel (2ちゃんねる) е японски интернет форум, популярен сред *отаку.*

[31] От японската дума за влак 電車

[32] エルメス

[33] 株式会社フジテレビジョン

[34] *Отаку* е наименованието на японска субкултурна група, зародила се в началото на 80-те години на XX в. Включва предимно мъже на възраст между 13 и 40 г. *Отаку* са страстни последователи на дадено хоби, на което посвещават цялото си свободно време, и колекционери на всевъзможни продукти, включително информация, свързана с него. Съществуват различни видове *отаку*, като например *аниме-отаку,* които са почитатели на японската анимация.

ку е неспособен да развие нормални отношения с жена, още по-малко пък привлекателна такава“ (Фиш 2009: 131). Така историята на любовта между Деншя и Хермес напомня на приказката за Красавицата и Звяра, в която мъжът по подразбиране не заслужава любовта на дамата и с големи усилия и дори „преобразяване“ трябва да се пребори за нея. В настоящата разработка ще бъде направен опит да се разгледа какъв е образът на *отаку*, представен в сериала „Мъжът от влака“, и да се отговори на въпроса, дали финалът на историята е наистина щастлив край, или зад него се крият някои сериозни проблеми, пред които е изправено японското общество.

Още в началото на първи епизод отаку са показани в своята „естествена среда“ – Акихабара. Кварталът на Токио е „сред най-известните центрове на потреблението и стила на живот на *отаку*... по улиците (му) те могат да намерят всичко, което е необходимо за поддържане на „маниакалното им хоби“ в тон с бързо променящите се актуални тенденции. Там са съсредоточени магазини за фигурките, които колекционират, книжарници с най-нови издания на *манга*, видеотеки с *аниме*, всякакви приспособления, свързани с компютърните и високите технологии...“ (Келиян 2008: 209–210). Подобен е и образът, представен в сериала – по улиците се тълпят хора, снимащи облечени като камериерки момичета[35]; магазините са препълнени с фигурки на различни герои от *аниме* и *манга*, а от тях излизат доволно изглеждащи клиенти с пълни торби с покупки в ръцете; хора с възторг разглеждат най-новите издания на *манга* и видео игри. Този образ се затвърждава и при срещата на зрителя с приятелите на Деншя, които гледат последния епизод на любимото си *аниме* пред една витрина на магазин за техника. Външният им вид, жестовете, репликите от типа на „Надявам се епизодът да се е записал вкъщи“ не оставят никакво съмнение, че те са *отаку*. Развитието на действието по-нататък може да се разглежда като пример за това, какъв е един ден на отаку в Акихабара – заедно с Деншя те посещават интервю на любимата си *сейю:*[36]*, а след това се отбиват в мейдо* кафе[37], където разглеждат снимките и покупките си. Показателни са и желанията им, които те споделят на път за вкъщи – нов филм или нов сезон на любимото им *аниме*. Като допълващ образа на един *отаку* елемент може да се разглежда и стаята на Деншя. Подобно на повечето образи в сериала, тя също е преувеличена и стереотипизирана и в този смисъл може да се разглежда като пример за това, каква е стаята на един средностатистически *отаку*. На първо място

[35] Персоналът на известните мейдо кафета (メイド喫茶 / メイドカフェ)

[36] Актьор, озвучаващ герой от аниме/видео игра.

[37] メイド喫茶 / メイドカフェ – „кафенета на камериерките“, в които сервитьорките са облечени в униформи на камериерки от Викторианската епоха, с черни дрехи, бели престилки и бонета, но са с къси поли, големи деколтета и често приличат на женски персонажи от известни манга и аниме.

впечатление правят огромното количество фигурки и плакати на герои от *аниме* – характерен белег на *отаку*. Централно място в стаята заема компютърът, който изиграва централна роля в сюжета на сериала като средство за свързване на *отаку* един с друг и на Деншя с неговите „приятели“„, но също така намеква и за липсата на истинска връзка на главния герой с хората около него и последвалото от това бягство в света на дигиталното общуване.

Нека сега разгледаме по-подробно образа на самия Деншя като представител на отаку културата. Още в първата среща на зрителя с него може да се открие определена символика – докато върви по улицата, героят е повикан от продавач на кухненски уреди. Характерното в случая е, че Деншя се обръща едва когато е назован като „изглеждащия самотен младеж“. Именно самотата е една от характерните черти на героя, която може да се отнесе и към представителите на отаку културата като цяло. Когато по-късно Деншя се представя пред останалите потребители на интернет форума, той се самоопределя като „Обикновен *аниме/гему отаку*“, посещаващ Акихабара. 23-годишен, досега не съм излизал с момиче. Живея с родителите си и нямам кола“. Първият отговор, който получава, е „Не се тревожи, всички тук сме такива“, което превръща коментара на Денша в представителен за самовъзприемането на отаку като цяло. Причините за самотата на героя могат да се проследят на няколко нива. На първо място, това е отношението на другите към него и в частност на семейството му. Показателно е, че в развитието на сериала семейството на Деншя винаги остава на заден план – майката почти не присъства, за нея основно само се говори; бащата е представен по-скоро като комичен герой, а отношенията му със сина му са повърхностни; сестрата е открито негативно настроена към брат си. Още в първи епизод семейството забравя за рождения ден на Деншя, а сестра му го обвинява, че „мирише на *отаку*“ и че животът му е безсмислен и само пречи на останалите. Разрушената връзка със семейството е една от причините героят да не им сподели какво се случва между него и Саори, а да търси съвет в интернет пространството, от хора, които не познава и с които никога не се среща, но които го разбират, подкрепят и които той обявява за свои „истински приятели“. Проблемът за отчуждението от собственото семейство обаче се забелязва не само у Деншя, но е „споделен“ и от неговите виртуални приятели: сред тях има представители на т.нар. *хикикомори*[38], жена, тормозена от съпруга си, мъж, разделил се с любимата си. Характерно за останалите потребители е, че те всички с нетърпение очакват новини от Деншя, вълнуват се от неговите „успехи“ и „победи“, радват се и тъгуват

[38] Млади хора, които доброволно се затварят у дома и не общуват с никого, дори и с членове на семействата си.

заедно с него. Те стоят пред компютрите по цели денонощия, защото, подобно на Деншя, в живота им липсва истинска връзка с хората около тях и те търсят неин заместител във виртуалното пространство.

Тук трябва да се обърне внимание и на отношението на останалите персонажи към Денша. Подобно на семейството, сред колегите и познатите на героя също се забелязва негативно отношение. На работа Деншя е тормозен от шефа и колегите си, заплашван е, че много лесно може да се намери негов заместник, изпращан е да върши „мръсната работа“. Показателно е и отношението на Джинкама, която тормози, използва и се присмива на героя, а в първи епизод дори възкликва: „Ти заслужаваш ли изобщо да живееш!“ Деншя е отблъснат дори и от случайно срещнати хора, като например малкото момиченце, което изхвърля документите му в реката, или приятелката на Саори, която с погнуса изхвърля собствената си четка за грим, защото е „омърсена“ от досега на *отаку*. По този начин героят бива отхвърлен от всички, като че ли от цялото общество, и е поставен пред избора или да сложи край на живота си, или да търси разбиране и подкрепа сред своите „себеподобни“ – останалите аутсайдери, населяващи измисления свят зад компютърния екран.

Интересно е обаче да се отбележи, че Деншя не се възпротивява на обидите и пренебрежението на останалите, а напротив, приема ги за даденост и дори мисли, че ги заслужава. Показателно в това отношение е самопризнанието, което прави пред Саори, когато ѝ показва своята стая: „Започнах да гледам *аниме*, когато бях в гимназията. По-късно започнах да колекционирам фигурки и видео игри. Когато бях в колежа, започнах да посещавам Акихабара... Чаках по три дни, за да получа лимитиран плакат. Предпочитам да гледам *аниме* и да играя видео игри сам, отколкото да общувам с хората. Останалите хора започнаха да ме наричат *отаку*. Но явно, тъй като обичам *аниме* и игри, не можах да се откажа от тях. Такъв човек съм. Аз съм отаку. Имат право да ме наричат противен и отблъскващ. Но аз не мога да живея по друг начин.“ Деншя не вини останалите хора, че го отблъскват, защото той е *отаку,* и според него е нормално да бъде сам и отхвърлен. Фактът, че гледа *аниме* и колекционира фигурки, е достатъчно основание другите хора да бягат от него с погнуса, да му се присмиват и да го тормозят. По-тъжен от повърхностното и предубедено отношение на обществото към него, който не се различава с нищо съществено от „нормалните“, обаче е фактът, че Деншя приема подобно отношение за заслужено и търси вината в себе си, а не в околните. Той често пъти повтаря, че не заслужава да е със Саори, че всъщност изобщо не заслужава да има приятелка и дори не очаква някога да има. Една от основните черти на героя, набиваща се на очи още от самото начало на аферата му с Хермес, е неговата нерешителност, изразяваща се в неспособността му да направи решителна крачка в отноше-

нията си с нея, в постоянното му заекване, дори когато говори по телефона, в нуждата да търси съвет при най-малкия проблем, с който се сблъсква при общуването си с нея. Особено показателен за самовъзприемането на Деншя е и фактът, че той през цялото време до момента, в който прави самопризнанието си, се страхува Саори да не разбере, че той е *отаку*, защото това би сложило край на отношенията им. Героят дори се опитва да „спре да бъде *отаку*“, като изхвърля фигурките си в реката, при което стаята му остава напълно празна – още едно потвърждение на думите му „Но аз не мога да живея по друг начин“.

В този смисъл в образа на Деншя може да бъде видян един затворен кръг. От една страна, липсата на обич и разбиране от семейството и близките му карат героя да потърси утеха в един измислен свят, тоест да стане *отаку*, но от друга страна, тъкмо защото е *отаку,* Деншя смята, че не заслужава любовта на околните. Този порочен кръг бива прекъснат от появата на Саори – от любовта, която кара героя да се промени, да се бори и в крайна сметка да открие щастието си. Наистина ли обаче този край е щастлив, не се ли крие зад него нещо друго?

Нека спрем вниманието си върху образа на Саори. От една страна, тя е типичната „красавица“, безупречна както във външния си вид, така и в поведението си. Тя е мила, чаровна, разбираща, с нежна, но лесно ранима душа. От друга страна обаче, в нейният образ се крие нещо характерно, което я различава от останалите героини в сериала. Още в първи епизод, когато една от приятелките ѝ разказва за срещата си с Денша и колко противен ѝ се е сторил той, Саори „по погрешка“ признава, че тя харесва такива мъже. С развитието на сюжета става ясно, че Саори се различава от своите приятелки – тя е по-чувствителна, по-разбираща и толерантна. За нея външният вид на мъжа не е толкова важен, колкото това той да не я лъже. Подобно „изпъкване“ може да се забележи и в образа на Деншя, съпоставен с образите на неговите приятели. Въпреки че е неоспорим факт, че Денша е отаку, той не е толкова краен представител на субкултурата, колкото тях. Когато в първи епизод посещават интервю с любимата си *сейю*:, всички освен Деншя мигновено изваждат фотоапаратите си, а той се оглежда някак объркан. Когато тя говори пък, Деншя пита приятелите си какво правят, при което единият отговаря, че гледа картина, за да свързва гласа на сейю: с образа на героинята ѝ, а другият признава, че записва всяка дума на интервюираната. На път за вкъщи пък става ясно, че Деншя предпочита да го преместят в друг отдел на работа, отколкото нов сезон на любимото аниме, и дори възкликва, че за него това е важно. Във влака Деншя е единственият, който се опълчва на пияния мъж, въпреки ниското си самочувствие и факта, че другите пътници се преструват, че не забелязват какво се случва. От всичко казано дотук можем да заключим, че макар че Деншя и Саори са представители съответно

на типовете *отаку* и „красавица“, в техните образи се съдържа нещо характерно, което ги прави различни и уникални. В този ред на мисли могат да се зададат въпроси като например дали историята би достигнала до щастлив край, ако на мястото на Саори беше някоя от нейните приятелки, или пък на мястото на Деншя – друг отаку. Факт е, че за да спечели любовта на Саори, Деншя полага огромни усилия, променя се, развива се, дори е готов на жертви. Нещо повече – той не постига всичко това сам, а с подкрепата на множество други „невидими“ отаку и аутсайдери, които го насърчават, напътстват и не му позволяват да се откаже. В този смисъл може да се заключи, че историята в голяма степен дължи щастливия си край на уникалността на своите герои, на техните усилия и готовност да се променят.

Макар че историята завършва с „happy end“, зад него се крие намекът, че за да е щастлив, един *отаку* трябва да е готов да се промени. За съжаление сериалът „Мъжът от влака“ ни показва, че въпреки че *отаку* са хора като всички останали, надарени с много положителни качества като смелост, доброта, чистосърдечие и преданост, обществото не е склонно да ги приеме такива, каквито са. Единствено след като с големи усилия те успеят да се „преобразят“, *отаку* могат да открият щастието. Това е един сериозен проблем пред японското общество, но той е също така общ за всички общества, в които „нормалните“ хора, ръководени от предразсъдъци и стереотипи, са неспособни да открият истинската красота у „различните“ и да ги приемат такива, каквито са.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Келиян 2008: Келиян, М. *Япония и България: Модели на разслоеното потребление*. С., „Валентин Траянов“, 2008.

Фиш 2009: Fisch, Michael. *War by Metaphor in Densha Otoko*. – Mechademia, vol. 4, War/Time. University of Minnesota Press, 2009, 131–146.

ПОДРАЖАТЕЛНИ ДУМИ В ЯПОНСКИЯ ЕЗИК

Мария Йотова
Специалност Японистика, IV курс

Използването на звукоподражателни думи, както и на думи, които се асоциират с определено действие или състояние, е един от най-характерните белези на японския език. Въпреки това този аспект рядко е сред широко застъпените в изучаването на японски език, а е и възможно да съществува и приучен неприязън към използването на подобни думи. Целта на настоящия анализ е да представи накратко термините и класификацията на ономатопеята (термин, който също се използва доста свободно) в японския език, тяхната употреба в контекста на изречението, както и звуковия им символизъм. В заключение са описани и някои от проблемите на превода на тези думи.

Терминология и класификация

За обозначаването на тези думи се използват множество термини, като международно най-често срещаният е „ономатопея“ (ед. ч. и мн. ч.), означаващ именуването на нещо (предмет или действие) с говорна имитация на звука, с който то се асоциира. В българската литературна терминология ономатопея са познати като звукоподражателните думи. Смята се, че този тип думи са едни от най-старите езикови изразни средства. Всеки език има своите звукоподражателни думи както за подражание на звуци, издавани от неодушевени предмети („пуф-паф“ – звук на излизане на пушек от комин на влак), така и от хора и животни („апчих“ – звук на кихане, „бау-бау“ – лай на куче). Звукоподражателните думи не се стремят да предадат имитирания звук максимално точно, а се подчиняват на общия вид на езика и трябва да бъдат лесни за произнасяне от неговите носители.

Такива думи са относително малко на брой в повечето езици, особено в европейските. Английското „bling“ например описва нещо искрящо/блестящо, а българското „шмуг“ е действието на бързо промъкване. Тези думи се определят още като *мимеза* (mimesis, mimetic words) – общ термин за наподобяване, като в западноевропейската лингвистика съществуват и термини като „ideophons“ и „phenomimes“.

Езиците се различават по степента на използване на звукоподражателни думи. За европейските езици тази част от речта е доста маргинална и няма широко разпространение в писмената реч. Най-често се смята за детска

и драматизирана реч, а в изречението обикновено изпълнява синтактичната функция на междуметие – на чието прекомерното използване се гледа като на бедност на речника поради наличието на множество специализирани глаголи и прилагателни.

Японските ономатопея се различават в много отношения – те са част и от обикновената реч на възрастните, а подходящото им използване (особено от чужденци) е признак на богатство на речника. Много са и думите, описващи не звуци, а състояния и чувства.

Японците използват заемката オノマトペ (*ономатопе*) като общ термин за всички подобни думи, но имат и свои собствени термини, които предлагат по-фино разграничаване (макар че някои думи са предизвикателство и за тези граници). Главните две категории са *гионго*擬音語 и *гитайго* 擬態語 (), съответно с подразделенията *гисейго*擬声語 () и *гиджоьго* 擬情語 (). Йероглифът擬 (*ги*) означава наподобяване, а 語 (*го*) – дума. Средният от трите йероглифа във всяко от понятията е описващият разликата в тях. 音(*он*) в *гионго* означават шум или звук и това са действителните ономатопея в езика. Въпреки че *гионго* е основна категория, която включва думите, наподобяващи всякакви звуци, в действителност до голяма степен тя се е превърнала в равнопоставена на своята подкатегория *гисейго* и се използва за обозначаване на думи, подражаващи звуците, издавани от неодушевени предмети. Конвенционално *гионго* се изписват с *катакана*.

В *гисейго сей*声 означава глас. *Гисейго* са думи, които наподобяват звуци, издавани от одушевени предмети – хора или животни. Могат да се видят написани с катакана или хирагана, като най-често с катакана се предават звуците, издавани от животни, а с хирагана – тези на хората.

В *гитайго тай*態 е форма, състояние или начин. *Гитайго*, за разлика от *гионго* и *гисейго*, не са близки до нещо, широко използвано в повечето други езици. С *гитайго* могат да се предадат значения като лепкавост, стегнатост, блестене, чистота и т.н.

Джьо: 情 в г*иджього* – е чувство/емоция. Като подкатегория на *гитайго*, *гиджього* включва думите, които са асоциирани с човешки чувства. Тук е интересен въпросът за правилата на асоциираме на звук с дадено чувство, което само по себе си не издава никакъв звук.

Структура и употреба

Основните две употреби на ономатопея са като наречия, пояснящи глаголи, и като прилагателни/подчинени изречения, пояснящи съществителни имена. В първия случай понякога ономатопеята е толкова изразителна или тясно дефинирана, че броят на възможните глаголи, с кои-

то може да бъде използвана, е силно ограничен. Напр.くっきりと見える (*куккири то миеру*) – ясно видим. Немалко глаголи имат ономатопеични корени и тяхното използване със съответната ономатопея е още по-силно. ころころと転がる (*коро-коро то корогару*) – малки предмети се търкалят. В по-редки случаи глаголът може да бъде и напълно пропуснат, ако се подразбира. Изречението остава разбираемо, но звучи драматично или детински. Понякога, разбира се, това е и търсеният ефект (например при надпис на плакат).

Освен фиксираните глаголи, които се използват с някои ономатопея, двата доминиращи глагола са する(*суру*) и 言う(*иу*).

する е необичаен глагол в смисъл, че е без особено значение в тези съчетания, за разлика от основното му значение „правя“. する се използва и в редица глаголи, свързани със сетивни възприятия, при които не може да става дума за правене на нещо в смисъла, който влагаме на български. においがする (*ниой га суру*) – усеща се мирис, めまいがする (*мемай га суру*) – вие ми се свят. する в своята форма した (*шита*) е една от възможностите за употреба с ономатопея като структури за изменяне на съществителни имена и подчинени изречения.

言う е доста по-ограничен глагол, който при използване с ономатопея до голяма степен запазва основното си значение на „казвам“ – с нюансите на звуча, предавам, говоря (нещо говори за). Изключително често се среща в съчетание с действителни звукоподражаващи думи. ワンという音 (*ван то иу ото*) – лай (букв. звук, които звучи като „бау“).

Употребата му обаче не е ограничена до гионго и е особено продуктивен и с ономатопея, изразяващи жестове или изражение на лицето. ぎょっと言う顔 (*гьо то иу као*) – смаяно изражение на лицето, がっかりと言う様子(*гаккари то иу йо:су*) – разочарован вид. В тези случаи 言う е в значението си на „предава“ като част от невербалната комуникация с жестове и изражения, чрез които се предава настроение, мнение и др.

Използването на частицата と(*то*, служеща като частица за цитиране) е почти задължително, когато става дума за действителни звукоподражаващи думи, и често се изпуска при думи, описващи по-абстрактни понятия (например гиджого). От друга страна, се теоретизира и обратнопропорционална връзка между степента на лексикализация и употребата на と. Думи, които не се възприемат като същинска част от речта, биват „цитирани“, като цитатът представлява необходимо описание. Тези, които са навлезли в речта, могат да се използват без цитираща частица. Съществуват и ономатопея, дотолкова интегрирали се в езика, че често се намират в речниците, но които не само са запазили своето と, а дори се приемат като дума заедно с него. さっさと(*сассато*), とっとと, *тоттото*) – бързо, без губене на време.

Звукова символика

Идеята, че фонетичният състав на думите на един език е свързан със семантичното значение, обичайно се отхвърля. Несъмнено има връзка между фонетиката на думите и тяхното възприемане като приятни или неприятни, но в обикновения език има твърде много примери за напълно противоположно значение от очакваното. Спорно е дали звукът е причината, а значението следствието, или обратно.. Носителите на различни езици също така възприемат различни звукосъчетания като благозвучни, които могат да не съвпадат при навлизането на чуждици. Докато немците възприемат името „Рапунцел“ като описващо нещо малко, красиво и приятно, за българина то съвсем не звучи като подобаващо име на красива принцеса и обикновено се заменя със „Златокоска“.

Разбира се, нещата стоят малко различно в случая със звукоподражателните думи, които поначало категорично се доближават до действителните звуци, а от своя страна звуците лесно се свързват с нещо приятно или неприятно. В тази връзка не е странно, че фонетиката на японските звукоподражателни думи носи и някакво семантично значение. Действително интересната точка обаче е, че и за гитайго съществуват подобни признаци, което вече предполага, че това са думи, съставени на същия принцип на асоциация.

Звучните съгласни обозначават нещо голямо, тежко, притъпени или неприятно, докато беззвучните са противоположните малко, леко, остро и приятно. *Кира-кира* е приятен блясък, докато блясъкът на *гира-гира* е твърде силен. Леките предмети се търкалят с *коро-коро*, а тежките с *горо-горо*. Звуковете „к“ и „г“ също така обозначават твърдота, острота, разделяне/разрязване или внезапна промяна, а „м“ и „н“ са нещо меко, топло или деликатно. Камъните се удрят един в друг с *качи-качи*, а домашният любимец е удобно пухкав с *муку-муку*. Когато „н“ е в края на думата, то най-често обозначава някаква продължителност след завършване на действието. Това може да е кънтене на камбана, трептене на струна и др. и също така предполага смяна на качеството в края на действието. Носи и конотация за качества ката еластичност на даден предмет. При гласните „у“ често е свързано с човешките емоции или физиология, докато „е“ често изразява нещо неприятно и зле посрещано.

Поради многото разлики в същността и употребата на ономатопея в японския език, преводът на тези думи може да се окаже доста проблематичен. В повечето случаи е изключено те да се преведат с междуметие, тъй като това значително снижава стила, а и в повечето случаи в други езици подобно вмъкване на звуци няма да доведе до определена асоциация. Най-често се наблюдава превод с обособен глагол, наречие, прилагателно или

перифразиране. Понякога значението се запазва в голяма степен, понякога само частично (но и това се смята за по-добра практика от дълго обяснение под линия). Не е изключено преводът на ономатопея и напълно да се пропусне.

Всеки, изучаващ езика, рано или късно ще се сблъска с японските ономатопея и трябва да помним, че те имат значително по-голяма роля в езика, отколкото българските, и че тяхното използване внася цвят и нюанс в речта.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Хамано 1986: Hamano, S. *The sound-symbolic system of Japanese*. University of Floria, 1986.

Макино, Цуцуи 2008: Makino, S., Tsutsui, M. *A Dictionary of Basic Japanese Grammar*, The Japan Times Ltd. Tokyo, 2008.

Гоми 1989: Gomi, T. *Illustrated Dictionary of Onomatopoeic Expressions*, The Japan Times Ltd. Tokyo, 1989.

„ХЕЙКЕ МОНОГАТАРИ“ – ЕЗИК И СТИЛ

Деница Гугова
Специалност Японистика, II курс

„Хейке моногатари“ („Разказ за дома Хейке“) е класическо японско произведение, написано в периода между XII и XIII в. Историята описва безпрецедентния възход на дома Хейке и неговия пълен упадък, като център на повествованието е борбата между клановете Хейке (Тайра) и Генджи (Минамото), разиграла се между 1180 и 1185 г. при Дан но Ура (войната Гемпей). Тази битка е част от няколко последователни бойни епизода в японската история, белязали края на аристократичната дворцова идилия на периода Хейан и началото на шогунското управление през периода Камакура. В много аспекти „Хейке моногатари“ може да се разглежда и като широкообхватно описание на своето време, съизмеримо по достойнство единствено с „Генджи моногатари“ („Разказ за принц Генджи“). Вплетени в цялото произведение са неписаните нравственоповеденчески норми на воина, доминиращата по това време будистка етика и идеята за карма.

Създаване, авторство и разпространение

Въпросите около създаването и авторството на *Хейке моногатари* все още нямат сигурни отговори. За най-достоверен източник на информация се приема *Цуредзурегуса* („Разкази от безделие“) от Йошида Кенко:, където за автор на *Хейке* се посочва Юкинага, управител на провинция Шинано от времето преди войната Гемпей, който съставя историята, след като приема монашеството (не по-късно от 1221 г.). Освен „Цуредзурегуса“ други източници също свидетелстват за превъзходното владеене на *канбун* (китайско писмо) от страна на Юкинага, което прави теорията за неговото авторство най-правдоподобна, тъй като „Хейке моногатари“ е най-успешната творба в стила *вакан конко: бун* (смесица от японски и китайски). По думите на Кенко: Юкинага моли сляп монах на име Шьо:буцу да рецитира неговото произведение.

Въпреки че оригиналният текст на „Хейке“, за който говори Кенко:, вече не съществува, се смята, че първоначално той се е състоял от шест свитъка *маки*, но постепенно е увеличил обема си до сегашните дванайсет в резултат на множество преработки през годините. За най-достоверен се приема текстът на Какуичи от 1371 г. Всяка преработка представлява съчетание от писания текст и напяваните от *бива хо:ши* текстове, като целта им е

била по-доброто адаптиране към стила на рецитиране. Текстът на Какуичи предлага най-добър баланс между устните и писмените форми на произведението, както и между будистките истории, предпочитани в столицата, и военните истории, популярни в провинциите.

„Хейке моногатари“ се разпространява из страната чрез изпълненията на *бива хо:ши,* пътуващи слепи монаси, които рецитират под акомпанимента на *бива* (японски струнен инструмент, подобен на лютня). Това бележи нов етап в развитието на японската литература, която по времето на предходния период Хейан се създава в тесни аристократични кръгове, където от всеки се очаква да бъде и писател, и поет, и слушател/читател. В света на „Хейке“ обаче има ясно разграничение между автор, рецитатор и слушател и техните функции и цели.

Стил и особености

Всички запазени версии на „Хейке моногатари“ съчетават в себе си два начина на изразяване. Първият е по хронологичен ред, а вторият – чрез биографично описание, при което в центъра на събитията са съответните персонажи, като тези събития не е задължително да са хронологически последователни. Това е стил на писане, типичен за историческите записи, но „Хейке“ го прилага с невероятен успех в литературата. Въпреки че частите, описващи истории и легенди за даден герой, са вмъкнати по средата на хронологичното изложение, творбата запазва своята цялост.

Ще разгледаме като пример за смесване на хронология и биография свитък шести, който се състои от 12 глави, разделени в четири групи:

- Глави 1–4: разказват за оттеглилия се в манастир император Такакура, който умира на 22 години. Първата глава представя събитията в хронологичен ред, докато втора, трета и четвърта глава съдържат истории, илюстриращи благия характер на императора и един любовен епизод от неговия живот;
- Глави 5–6: отнасят се до националния бунт срещу Тайра. Глава пета разказва традиционни истории относно раждането на Кисо Йошинака, член на фамилия Минамото, който вдига на оръжие войски около столицата, като се описват и неговите мотиви. От друга страна, шеста глава е чиста хроника за напредването на въстанието към провинциите Кюшу и Шикоку;
- Глави 7–10: фокусът тук е върху Тайра но Кийомори. Седма глава хронологически представя смъртта на Кийомори, но в наратива са примесени и няколко легенди. Останалите три глави следват биографичния начин на описание, като се състоят от предания за родоначалника на Хейке;

- Глави 11–12: отново подхващат разказа за народния бунт от момента, до който е описан в шеста глава. Въпреки хронологическата организация, тези глави включват описания на батални сцени, които надхвърлят рамките на обикновения летопис.

От разгледания пример става ясно, че шестият свитък се състои от хроники, разкази и легенди, романтика и описания на бойни действия. Тази разнородност отличава „Хейке“ не просто от хейанската проза, но и от другите произведения в стила *гунки моногатари* като „Хо:ген моногатари“ и „Хейджи моногатари“. По правило дворцовата литература избягва всякаква хронологичност и баталност, а в „Хо:ген“ и „Хейджи“ трудно може да се открие някаква субективност или израз на чувствата на героите. Въпреки че принадлежи към военните разкази, „Хейке“ е повлиян от полулегендарните истории на „Конджяку моногатари“ („Приказки от едно време“, XI в.) и в същото време имитира строгите хронологични описания на „О:кагами“ („Голямото огледало“, история на императорския двор през IX и X в.).

Друга стилова особеност на „Хейке моногатари“ са ритмичността и мелодичността на изказа. Основният ритъм на произведението следва характерния размер на японската поезия (редуване на 5 и 7 мори), което е причина текстът да позволява да бъде рецитиран от *бива хо:ши*. Плавността на този ритъм се усеща силно в началните редове от сцената, описваща посещението на Лейди Хотоке в убежището на Лейди Гио: (свитък първи, глава шеста):

かくて春過ぎ
夏たけぬ。
秋の初風
吹きぬれば、
星合の空を
ながめつつ、
天のとわたる
梶の葉に、
思ふこと書く
ころなれや。[39]
Kakute haru sugi
natsu takenu.
Aki no hatsukaze
fukinureba
hoshiai no sora wo

[39] http://www.manabu-oshieru.com/daigakujuken/kobun/heike/01/0613.html

nagametsutsu
amanoto wataru
kaji no ha ni
omou koto kaku
koro nare ya.[40]

And so the spring is gone and summer has passed the zenith. With the first breath of autumn in the wind, now is the season when youngsters look up to the star lovers united in the sky, the Weaving Maid and the Herdboy, who come together but once a year, and between their upward glances write words of love on leaves of the paper mulberry, leaf-boats to bear their thoughts as the Herdboy is borne across the river of the milky way.[41]

Пролетта отмина и лятото прехвърли своя разцвет. Щом първият есенен вятър задуха и вече се виждаше как Предачката и Пастира тръгват по своя небесен път един към друг, дойде времето, когато на човек му се приискваше да запише своите копнежи и желания на лист черничева хартия, която да ги понесе по небето[42].

Освен ритмичния наратив, в „Хейке“ са включени и 97 *танка* стихотворения, повечето от които са в размер 5-7-5-7-7. Например в свитък пети, глава втора императрицата пита една от придворните дами кога усеща *аваре* най-силно – докато чака посещението на своя любим посред нощ или когато дойде време за тяхната раздяла на сутринта, при което получава отговор под формата на стих:

待つよひの
ふけゆく鐘の
声きけば
かへるあしたの
鳥はものかは[43]
Matsu yoi no
Fukeyuku kane no
Koe kikeba
Kaeru ashita no
Tori wa mono ka wa

If he does not come,
There is nothing but the bell

[40] Tadashi, H. *The Early Stages of the Heike Monogatari* – Monumenta Nipponica, Vol. 22, No. 1/2 (1967), Sophia University Press.

[41] Вж. предишната бел.

[42] Собствен превод.

[43] http://www.koten.net/heike/gen/069.html

Deepening the night.
How small a thing the bird call
That tells us morning is here.[44]

Ако чуеш гласа на камбаната,
в напредващата нощ, когато те чакам,
какво е в сравнение птичата песен
на сутринта, когато си тръгваш.[45]

Често се срещат и *танка* с размер 7-5-7-5-5-7-5-7-7. Такъв е примерът с древната поема, която Нарицуне рецитира под цъфналите плодови дръвчета в градината на своя починал баща (свитък трети, глава седма):

[44] Kitagawa, H. / Tsuchida, Br. *The Tale of the Heike,* Vol. 1, University of Tokyo Press, 1975.
[45] Собствен превод.

桃李不言、

春幾暮

煙霞無跡、

昔誰栖

ふるさとの

花の物いふ

世なりせば

いかにむかしの

ことを問はまし[46]

Прасковата и кайсията
не могат да ми кажат
колко пролети са
минали? Пламъците на
огнището и леките
мъгли не оставят
никаква следа –
кой живял е в този дом?

Ако цветята в моя роден
край
можеха да говорят,
колко ли бих ги
разпитвал за отминалите
времена?[47]

桃や季は物を言わないので、春がどれぐらい巡ったか知ることもできない。

煙や霞は跡がのこらないので、昔、誰が住んでいたか分からない。

故郷の花が、ものを言えるのであれば、どんなに昔のことを

問いたいことであるのに[48]

Peach and apricot cannot
speak –
How many springs have
passed?
The hearth smoke, the
mists are gone –
Who dwelt in this place?

Ah, if the flowers
That grow in my native
place

Had the gift of speech,
Would I not ask them to
tell

All they remembered of
you?[49]

[46] http://www.manabu-oshieru.com/daigakujuken/kobun/heike/03/0704.html

[47] Собствен превод

[48] Превод на съвременен японски, източник: вж. [1]

[49] Kitagawa, H./ Tsuchida, Br. *The Tale of the Heike,* Vol. 1, University of Tokyo Press, 1975

Заключение

Хейке моногатари се отграничава не само от хейанската литературна традиция, но от своите предшественици в стила *гунки моногатари.* Документалното предаване на исторически събития, характерно за военния епос, е пропито с онзи вид дълбока емоционалност, с която се окачествяват творбите от периода Хейан. Тази дълбочина е постигната именно благодарение на *бива хо:ши,* които променят първоначалния текст на произведението многократно, добавят любовни и полулегендарни истории, липсващи в оригинала. Всяка следваща преработка допълнително усилва музикалния ефект при рецитиране и изостря драматичното въздействие на наратива, които в съчетание с основните идеи на творбата – будисткото възприятие за света като нетраен и преходен, идеята за карма като отменимо възмездие, затвърждаването на кодекса на самурая – превръщат *Хейке моногатари* в уникално произведение на японската класика, в историческа и нравствена енциклопедия на японското общество, съразмеримо по достойнство единствено с *Генджи моногатари.*

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Kitagawa, H.,Tsuchida, Br. *The Tale of the Heike,* Vol. 1, University of Tokyo Press, 1975.

Tadashi, H. *The Early Stages of the Heike Monogatari* – Monumenta Nipponica, Vol. 22, No. 1/2 (1967), Sophia University Press.

Joseph, H. *The "Heike Monogatari": Buddhist Ethics and the Code of the Samurai* – Folklore, Vol. 87, No. 1, 1976.

http://www.manabu-oshieru.com/daigakujuken/kobun/heike.html 『平家物語』（原文・現代語訳）

http://www.koten.net/heike/ 『平家物語』日本古典文学摘集

„КРАСИВИЯТ ПЪТ“ – ХОМОСЕКСУАЛНОСТТА ВЪВ ФЕОДАЛНА ЯПОНИЯ

Елена Куцарова
Специалност Японистика, II курс

Хомосексуалността днес не е нито нещо особено, нито нещо ново. В различни страни вече се гласуват закони за бракове между хомосексуални двойки. Те вече са част от нашето общество и не е нужно да се крият от страх да не бъдат отхвърлени, наказани, дори убити, както в миналото. Но ако погледнем още по-назад, ще видим, че и преди 1000 години в Япония е имало любов към мъжете и тази любов се е показвала открито, не е била нито срамна, нито странна. Защо тогава този период е изчезнал и Япония говори за него със срам? Друга страна с подобен начин на живот е била Древна Гърция. Какви са приликите и разликите между мъжката любов там и в Япония?

Целта на този доклад е да покаже на читателя какво е била хомосексуалността за японците тогава и да го запознае с различните „пътища“ на тази любов. Също така да разбере приликите и разликите на хомосексуалността на две култури и да открие защо е изчезнал този начин на живот в Япония. За целта е използван исторически и сравнителен подход.

Шу:до: – така се е наричала любовта към мъжете в Япония. Буквално се превежда „пътят на мъжете“ . Пише се с йероглифите за „мнозинство“ (шу:) – 衆 и „път“ (до:) – 道 . Има няколко наименования за този път, който ще видим по-нататък.

Шу:до: се е появил в Япония през средата на периода Хейан (IX–XII в.). Мнозина смятат, че човекът, който е запознал Япония с този път, е Ку:кай, или Кобо Дайши. Кобо Дайши е японски монах, който при пътуването си до Китай пренесъл в Япония ученията на Буда и основал школата Шингон, една от будистките школи с най-силно влияние през Хейан периода. Според няколко източника освен ученията на Буда, Ку:кай също запознал японците и с *шу:до:* , който в Китай бил много разпространен през този период. Планината Коя, където е основана школата Шингон, била олицетворение на любовта към мъжете. Тъй като *шу:до:* навлязъл чрез будизма, първите, които тръгнали по този път, били монасите.

Будизъм

В будистките школи живеели монаси и техните ученици, наречени аколити. Според будизма създаването на потомство е просто механизъм, в който хората са във верига на постоянно прераждане в самсаара. Но това не значи, че те са се отказали напълно от сексуалните удоволствия. Според японския будизъм сексуалният акт е нещо хубаво, с изключение на ролята му за създаване на потомство. Аколитите са били млади момчета, някои на 10 години или по-малки. Били са красиви и нежни, с женствени черти. Тъй като се били отказали от жените, монасите започнали да харесват своите аколити и оттам тръгнали хомосексуалните връзки. В една такава връзка всеки си имал роля. Монахът се наричал *„ненджа“* – по-възрастен любовник, от „желание“ (нен) – 念 и „човек“ (джа/ша) – 者. Аколитите, който започвали такава връзка, се наричали *„чиго“* – по-млад мъж, от „млад, неопитен“ (чи) – 稚и „дете“ (го) – 児, защото са били много млади. Монасите са предпочитали момчета в ранен пубертет, между 12-15 години. От тези взаимоотношения произлязъл нов литературен жанр, *„чиго моногатари“* – истории на аколити, в които се описвали любовните отношения между аколити и техните духовни водачи – монасите. За разлика от християнството, където на такова привличане се е гледало като на изкушение от Дявола, в Япония по това време един мъж да се влюби в по-млад мъж или младеж е било знак, че те споделят кармична връзка. Отношенията се променят обаче когато аколитът стане пълнолетен. Сексуалните отношения се прекратяват, но връзката продължава като духовно приятелство, което остава за цял живот.

Кабуки

Шу:до: всъщност е съкращение от *вакашу:до:,* което означава „пътят на младите момчета или младежи“. При съкращението е изпаднал йероглифът „млад“ (*вакаи*) – 若 . Терминът *вакашю:* означава младеж и често се е използвал в театралното изкуство кабуки. Така наричали младите актьори, които не били пълнолетни. След като било забранено на жените да участват в кабуки представления, мъжете поели и женските роли. Това довело до създаването на *вакашу:* кабуки. Но противно на очакванията много мъже започнали да заглеждат и дори да се кълнат във вечна любов и вярност в младите актьори. Така *вакашу:* актьорите тръгнали по пътя на мъжката любов. Пътуващите кабуки актьори, които извън сцената практикували *шю:до:,* се казвали *„тобико“*(„летци“). Накрая, през 1652 г,. и самият *вакашу:* кабуки бил забранен, а актьорите според закона трябвало да отрежат косите пред

челото си – „*маегами*“, които били отличителни черти на младостта. След като ги отрежат, те вече не били *вакашу:*. Но някои актьори искали да продължат по този път и за да прикрият отрязаните си коси, покривали челото си с кърпичка, наречена *яро,* и се гримирали, за да изглеждат по-еротични. С тези кърпички на челото *вакашу:* кабуки станал известен като *яро* кабуки и от похотлив и вулгарен театърът се превърнал в автентичното изкуство, което познаваме днес.

Самураи

Самураите наричали *шу:до:* „*бидо:*“ – красивият път, от „красота“ (би) – 美 и „път“ (до:) – 道. Друг термин, който са използвали и се използва и днес, е „*наншоку*“, което означава „мъжки цветове“, от йероглифите за „мъж (нан) – 男 и „цвят“ (шоку) – 色. Йероглифът за „цвят“ 色 все още означава сексуално удовоствие в Китай и Япония. Чрез будизма през периода Камакура *шу:до:* , или *наншоку*, навлязъл и в самурайската класа и достигнал своя връх в началото на Токугава шогуната през 1603 г. *Наншоку* се смятал за част от „*бушидо*“ – пътят на воина, и за база на самураиската естетика по онова време. Младеж (от аристократичен произход), който искал да стане чирак и да тръгне по пътя на воина, се сближавал със самурай, който решава да го направи свой ученик. Ако самураят пожелае и ако младежът се съгласи, започват *наншоку*, като самураят приема ролята на ненджа, а ученикът – на *вакашу:*. Сексуалното удоволствие е било само един елемент от *наншоку*. *Ненджа* е трябвало да бъдат модел за подражание на своите половинки, да ги обучават в *бушидо*, бойни изкуства и самураиския код на честта. В творбата „Хагакуре“ се споменава накратко за *шу:до:* и нещата, който трябва и не трябва да правиш, когато си в такава връзка: По време на *шу:до:* любовниците нямат право да ухажват други мъже – трябва да имаш само един любовник. Също така не можеш да спиш с жени – вместо това е по-добре да се отдадеш на изучаване на бойните изкуства. Ако някой мъж се опита да те приближи, му обясни, че вече си зает. И двамата трябва да са готови да се жертват един за друг. След няколко години ухажване от страна на по-възрастен мъж можеш да го помолиш за *шу:до:* връзка. Подобно самураят също трябва да се увери в чувствата на младежа и след това желанията му ще бъдат изпълнени. Отличителен знак на тези взаимоотношения е двамата да порежат ръцете си и да ги притиснат, за да се смеси кръвта им в знак на обет. Отдадеността, която самураят и младежът имат един към друг, е била почти толкова голяма, колкото към самия *даймьо:* (господар). В някои случаи изборът между любовника и господаря дори ставал философски въпрос за самурая. Понякога *бидо:* се наричало и много близко приятелство

между самураи, от типа *семпай – ко:хай*. Самураите предпочитали младежи между 16 и 19 години. Когато младежът станел пълнолетен, взаимоотношенията ставали платонически и той вече можел да влезе в друг *наншоку* в ролята на *ненджа*. Но самурай никога не можел да влезе в ролята на *вакашу*:, само младите момчета можели да бъдат обект на желание. Имало е и случаи, в който те продължавали да бъдат любовници и след навършването на пълнолетие, но по принцип по-обичайно е да останат приятели.

Населението от средната класа

Тъй като самураите започнали да живеят в Едо (днешен Токио) за по една година по заповед на шогуна, търговците и занаятчиите също започнали да приобщават традициите на *шу:до:*. Но вместо аристократични младежи, които искали да станат самураи, техните обекти на любов били от бордеите и от театъра. Мъжките проститутки се наричали *„кагема“,* от „сянка“ (каге) – 陰 и „място, пространство“ (ма) -間, и работели в чайни и бордеи, наречени *„кагемаджая*“. По времето на периода Генроку *шу:до:* вече бил станал ежедневна част от живота на японците. Понеже на жените много не им било позволено да излизат и да се появяват сред обществото, мъжете насочили погледите си към младите момчета. Те били със светла кожа, деликатни и нежни, гримирали ги и ги обличали в женски дрехи. Може да се каже, че в началото те били заместници на жените. След като младежът изгубел женствения си чар и красота, той вече не бил обект на желание. Започнали често да се появяват т.нар. „братски“ споразумения, подобни на брачните договори, които описвали задълженията на „по-големия брат“ и „по-малкия брат“ в една връзка. Едно такова споразумение забранявало на „по-големия брат“ да излиза с жени по време на връзката. Това означава, че бисексуалността е била често срещана, но някои „по-малки братя“ не харесвали да делят партньорите си с жени.

Първите два века от шогуната Токугава били наричани Златната ера на Наншоку. Бакуфу (военната власт) се е опитвало да контролира и намали изявите на *наншоку*, особено около и в света на театъра, но мъжката проституция продължила да процъфтява, а хомосексуалната любов останала важна точка в живота на самурайската аристокрация и дори в живота на шогуните.

Шьогуни

Токугава шогуните също били известни със своята отдаденост към *наншоку*. Дори още преди тях имало съмнения за Ода Нобунага. Ода Нобунага

държал край себе си красив младеж на име Ранмару Мори, за който се носели слухове, че бил любовник на феодала, но няма достатъчно доказателства, за да се потвърди. Първият шогун от рода Токугава, Йеясу, въпреки всичките си жени и деца, имал слабост към младите момчета. Третият шогун, Йемицу, цял живот октрито показвал предпочитанията си към *вакашу:*. Петият шогун от рода Токугава, Цунайоши, изключително много практикувал *шу:до:* , дори за стандартите на онова време. Според биографията му той имал сексуални връзки с повече от сто младежи, независимо от социалния им статут или произход. Ако били красиви, ги правел свои придружители. Някои от любовниците на Цунайоши се издигали в обществото и дори достигали ранг *даймьо:* . Но това имало и своите рискове. Ако по някакъв начин тези *уакашу* обидели феодала, той им отнемал позициите и ги изпращал в изгнание.

Япония и Гърция

В древна Гърция, още по времето преди Христа, също е имало хомосексуалност. Могат да се видят много прилики, но и някои разлики между японското шу:до: и гръцката *паидерастия – педерастия*.

Терминът *паидерастия* идва от гръцките думи „*pais*“(паис) – дете, и *erastês* (ἐραστής) (ерастес) – по-голям любовник, и от гръцкия глагол „*erô*“ – обичам.

Превежда се „любов към момчета“, подобно на японското *вакашудо:*.

Както във Япония, и тук любовниците са имали роли. По-възрастният се е наричал *ерастес* – доминиращатият партньор във връзката, а младежът – *ероменос* (възлюбен) – който приема пасивната роля. *Ероменос* са били между 13- и 20-годишни, което съвпада с възрастовите граници в Япония. В гръцката митология има митове за богове, които се влюбвали в момчета и ги отвличали. Един пример е митът за Ганимед и Зевс – Зевс видял Ганимед, млад и хубав момък, и го отвлякъл на Олимп, където Ганимед останал вечно млад и хубав. На остров Крит имало обичай, в който, за да започнат хомосексуална връзка, *ерастес* е трябвало да отвлече младото момче, да изчезнат за няколко дни, през които се гощавали някъде, и после да го върне, като му подарявал най-различни подаръци. Но за да може да се извърши този ритуал, бащата на момчето трябвало да одобри ухажора, да види дали той е достоен за тази чест. За да защитят синовете си от прелъстяване, бащите често назначавали роби да ги наглеждат. Както при *шу:до:*, младежите е трябвало да бъдат ухажвани и можели сами да избират дали да влязат в такава връзка и с кого, докато момичетата задължително се омъжвали, без избор, заради икономически или политически цели, често

като договор между бащата и бъдещия съпруг. Естествено имало е и мъжка проституция както и използването на млади роби за сексуални нужди. Една черта, по която Гърция се е различавала от Япония обаче е това, че свободните момчета не е можело да продават сексуални услуги за пари. Такива младежи били подложени на присмех и дори по-нататък някои официални функции в обществото им били забранени. При гръцката *паидерастия* момчето е било задължено да изкаже мнението си за връзката и дори можело да я прекрати, ако има насилие от страна на *ерастес*. Друга интересна разлика между двата вида мъжка любов е това, че сексуалните отношения между любовниците, границите между допустимите действия и унижаващите, е била различна за различни райони на Гърция. При дорийците е било нормално *ерастес* да имат само по един любовник, но в Източна Гърция е можело да имаш повече, дори колкото повече *ероменос* си имал, толкова по-добре за репутацията ти. В Спарта *паидерастията* е била по-скоро платоническа любов, а сексуалните отношения се мислели за отвращение, равно на кръвосмешение. Двама любовници, които са се поддали на изкушението, за да възвърнат честта си, или е трябвало да отидат в изгнание, или да се самоубият – единствените изходи. Половият акт според обществото се е смятал за срамен и обезчестяващ за *ероменос*, затова задоволяването се е извършвало от младежа чрез други методи.

Дори се е смятало, че *ероменос* не трябва, или е нормално, да не е възбуден по време на сексуалните моменти от връзката. Естествено начинът на задоволяване е бил по лични предпочитания и е имало двойки, които са стигали до края. Отношенията между *ерастес* и *ероменос* се прекратяват, когато младежът порасне и се ожени, но има и случаи, както в Япония, когато връзката продължава и по време на брака.

Преминаването на *шу:до:* и Япония днес

С навлизането на първите чужденци – християни обаче нещата започнали да се променят. Европейските изследователи и търговци били потресени от „разхлабения морал“ и „извратеността“ на своите домакини. Те обвинявали японците в „липса на морал“ и за тях тези отношения били равни на грях. Постепенно, с растящото влияние на християнството, броят на хората, които не одобрявали *шу:до:,* нараствал и накрая, през Мейджи реставрацията, пътят на мъжката любов останал в миналото.

В днешно време, въпреки нарастващата толерантност в Япония, особено в големите градове като Токио и Осака, японските хомосексуални мъже и жени често крият своята сексуалност. Япония няма закони срещу хомосексуалността и дори в Токио е прокаран закон за забрана на дискримина-

цията в службата на база сексуална ориентация. Мъжката любов е придобила изключителна популярност в японската манга и аниме. Има и филми, и книги за нея. Макар самите японци да крият хомосексуалността си в обществото, в манга света всичко е позволено, и този жанр манга – *яой* е много популярен в момента. В него често единият партньор е с женствени черти, чувствителен, красив и мил. Той може да има нежна страна и въпреки това да се държи като мъж в обществото. Затова и много японки, които четат *яой*, се оприличават с този герой, понеже комбинира женствената им страна с желанието да са свободни в обществото, като мъжете. Един филм, който представя *шу:до:* при самураите, е „Gohatto" (Табу), в който се разказва историята на един красив, млад, новопостъпил самурай, който разпалва чувства у другите самураи и последиците от неговите връзки. Филмът, макар и с отворен край, показва различни начини на поведение на самураите през онова време. Япония може да е срамежлива и да крие своята хомосексуалност в обществото, но нейните манга и аниме разкриват тайната й и привличат погледа на целия свят.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Yamamoto, Tsunemoto. The Hagakure – The Way of the Samurai, transl. by Takao Mukoh, Tokyo, Japan, 1980.

Neill, James. The Origins and Role of Same-Sex in Human Societies, North Carolina, United States of America, 2009.

Ringdal, Nils J. Love for Sale – A World History of Prostitution, transl. by Richard Daly, New York, United States of America, 2004.

Pflugfelder, Gregory M. Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950, California, United States of America, 1999.

http://en.wikipedia.org/wiki/Homosexuality_in_Japan

http://youngsamuraiwarrior.blogspot.com/2010/07/shudo.html

http://www.gay-art-history.org/gay-history/gay-customs/japan-samurai-male-love/japan-samurai-homosexual-shudo.html

http://www.westernbuddhistreview.com/vol3/homosexuality.html

http://japanhistory-homo.blogspot.com/

http://en.wikipedia.org/wiki/Pederasty_in_ancient_Greece

http://voices.yahoo.com/a-very-illuminating-translation-classical-japanese-6314832.html?cat=38