

експериментували, перш ніж відокремились остаточно риси, притаманні їхній творчості.

Стосовно проблематики катарської новелістики, то спостерігаємо, що суспільні проблеми, а особливо конфлікт традицій та сучасного світогляду, є основною темою більшості новел чи то романтичного напрямку, чи то реалістичного. Тема становища жінки, її свободи у суспільстві переважає. Це пояснюється суспільними змінами, які переживало катарське суспільство. А також тим, що більшість новелістів – жінки. Очевидно, що в першу чергу їх хвилювала проблема відсталості традицій стосовно жінки. Ця тема була їм близька. Таким чином, жінки могли висловити свої страждання, переживання, мрії і прагнення, використовуючи різноманітні засоби вираження для правдивішої передачі їх почуттів.

Щодо засобів зображення дійсності, можемо підкреслити різноманітність оповідних стилів та композиції катарської новели. Письменники постійно перебувають у пошуку нових засобів вираження, пробують щось нове. Велика кількість молодих новелістів навчалися за кордоном і познайомилися з досягненнями західної літератури, зазнали її

впливу. Тому важко виокремити в катарській малій прозі літературні течії чи школи. Проте, можна зауважити, що основною рисою катарської новели є розкриття внутрішнього світу особистості. В таких новелах письменникам притаманна суб'єктивна манера оповіді: використання внутрішнього монологу, потоку свідомості, асоціації, діалогу. У новелах, в яких розкриваються загальні суспільні проблеми, переважає об'єктивна манера оповіді: письменники дотримуються хронологічної сюжетної оповіді з основними елементами сюжету. Така манера оповіді переважає у ранніх новелістів: Юсуфа ан-На'ма, Ібрагіма аль-Маріхі, в багатьох новелах Хасана Рашіда, Ахмада Абдальмаліка.

Список використаних джерел

1. Ференц Н. С. Основы литературоведения / Н. С. Ференц. – К.: Знання, 2011. – 432 с.
2. [Al Sa'ad] 2010, مقدمة في القصص القطري، الدوحة،
3. [Ibrahīm] 2003 الدوحة، دراسات و المختبرات، الدوحة،
4. [Hāfiz, Salīm, Husayn] 2016، إكرامي فتحي حسين، القصة القصيرة في قطر، ببليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي، الدوحة،
5. [Fahmī] 1983، ملاحم حسن، ملاحم القصة القصيرة في الأدب القطري، جامعة قطر، الدوحة،
6. [An-Nadawī] 2008، قاضي عبد الرشيد، الاتجاهات الجديدة في الحركة الأدبية في دولة قطر، مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر والتوزيع،

Надійшла до редколегії 11.09.17

И. Субота, ассист.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев, Украина

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА НОВЕЛЛЫ В КАТАРЕ

В статье кратко рассмотрены становление жанра новеллы в Катаре, названы основатели данного жанра, выделены особенности их творчества и определены основные темы катарской новеллистики на этапе становления и развития. Подробно рассмотрены некоторые наиболее презентативные новеллы.

Ключевые слова: композиционные особенности, субъективная и объективная манеры повествования, внутренний монолог, ассоциация, поток сознания.

I. Subota, teaching assistant

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

DEVELOPMENT AND RISE OF THE QATARI SHORT STORY

The article depicts the rise and development of the short story in the Qatar; pioneers of this genre are named; the main features of the short story on the stages of its formation and development are defined and major themes of the short stories in Kuwait on the stage of development are reviewed. Some of the most noteworthy short stories are examined in detail.

Keywords: compositional peculiarities, subjective and objective narrative, interior monologue, association, stream of consciousness.

УДК 821.581-1'04.09

Я. Шекера, канд. філол. наук, доц.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ТА НАСЛІДУВАННЯ У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ: ФІЛОСОФІЯ І МОТИВАЦІЯ

Розглянуто феномен ремінісценції (дяньгу) та наслідування у китайській літературі на прикладі середньовічної поезії. Зроблено спробу визначити літературознавче та філософське підґрунтя вживання зазначених прийомів, зокрема – "панцюжків дяньгу", чим визначається тяглість китайської літературознавчої традиції.

Ключові слова: ремінісценція, наслідування, алюзія, інтерпретація, мотивація.

Широке використання ремінісценцій – свідчення глибокої традиційності китайського мистецтва і культури загалом; давня та середньовічна китайська поезія не мислиться без активного вживання алюзій та ремінісценцій. Дивовижно, але практично кожне явище у суспільному житті середньовічного Китаю знаходило віддзеркалення у поезії: митець міг будь-що висловити непрямо, завуальовано, і це надавало його творінню додаткової цінності. Питання ерудованості (говорячи по-сучасному) і поета, і його читачів чи слухачів тут виходило на перше місце, адже алюзії ніяк не виділялися, не бралися в лапки (розділові знаки у поезії зазвичай не ставили; тільки прозові твори мали коми та крапки, або ж кінець речення маркувався лексично) і не пояс-

нювались у коментарях, як то прийнято в наш час, – реципієнт мав безпомилково їх визначити сам. Роль ремінісценцій у поезії полягає в додаванні мистецькому твору неповторного шарму і завуальованості змісту (при уникненні прямого вираження), а насамперед – у прихованій критиці дійсності і возвеличенні славної минушини (таку функцію зазвичай виконують історичні ремінісценції). Отож, незважаючи на давній період, обрану тему вважаємо все ж **актуальною**, адже намагання простежити тяглість літературних традицій допомагає осмислити закономірності розвитку національної літератури загалом, зокрема – вивести сучасні тенденції та віяння. Без минулого, як відомо, немає майбутнього.

Об'єктом нашого дослідження виступають ремінісценції та наслідування (як загальнолітературний феномен) у середньовічній китайській поезії, а **предметом** – філософські (світоглядні) передумови та особливості вживання. **Метою** нашої розвідки є всебічно (наскільки дозволяє обсяг наукової статті) розглянути феномен ремінісценції в середньовічній китайській поезії, висвітлити його сутність. З огляду на мету ставимо перед собою такі конкретні завдання:

1) здійснити етимологічний аналіз поняття *дяньгу* ("ремінисценція") і з'ясувати літературознавчі та світоглядні передумови його появи і вживання;

2) простежити тяглість традиції взаємних наслідувань у давній та середньовічній китайській поезії (на прикладі відомого поетичного вислову "між "є" і "немає"", що яскраво зображає шуканий трансцендентальний стан "золотої середини");

3) запропонувати шляхи перекладу та інтерпретації китайської поезії із *дяньгу*.

Тема ремінісценцій у класичній китайській поезії не є новою. Побіжно у своїх статтях цю тему зачіпають зокрема Е. Берверс [1], І. Бороніна [3], Є. Серебряков [7]. Ми ж, окрім того, що проаналізуємо зазначений феномен із погляду етимології відповідних термінів, також зробимо спробу осмислити його сутність та мотивацію вживання поетами у філософському аспекті. В цьому і полягає **наукова новизна** пропонованої розвідки.

Осмислюючи середньовічну китайську поезію з погляду західного дослідника, природно вдаємося до звичних термінів сучасного літературознавства – "алюзія" та "ремінисценція". Спробуймо розмежувати їх, а потому зіставити із відповідними термінами китайського літературознавства. Так, алюзія (від лат. *allusio* – *жарт, натяк*) – це художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу (літературна ремінісценція), або ж історичної події (історична ремінісценція) з розрахунку на ерудицію читача, покликаною розгадати захований зміст оригінального твору [8]. Подеколи алюзія вживається як особливий різновид алегорії, пов'язаної з фактами дійсності. Ремінісценція (від пізньолат. *reminiscentia* – *спогад*) – "риси в художньому тексті, які нагадують інший твір (образи, мотиви, цитати, сюжетні ходи, деталі тощо), своєрідна паралель до першотексту: вільне відтворення, варіація образу, подобиці вислову, ритмо-мелодійної конструкції, іншого мікроскладника в новому ідейно-художньому контексті" [8]. "Ремінісценції складають одну із ланок змістової форми літературних творів. Вони втілюють (реалізують) культурно-художню і жанрово-стилістичну проблематику творчості письменників, їхню потребу в художньо-образному відгуку на явища мистецтва раніших періодів, насамперед словесного" [9, с. 168]. Слід наголосити на можливості мимовільного, невмисного вживання образу, художнього прийому, мотиву тощо із твору попередника: у випадку надзвичайно начитаних і ерудованих давніх та середньовічних китайських поетів подібна ситуація була досить поширеною. Крім того, можемо припустити підсвідоме "зчитування" оприявленої раніше поетичної інформації, з якою автор навіть не зіштовхувався: в особливому поетичному зміненому стані свідомості відкривається доступ до інформаційного поля Землі і ширше – Всесвіту (ідеї, що розробляються у світі починаючи ще від ноосфери В. Вернадського; нині цим питанням займається чимало вчених), де міститься вся інформація з минулого, а також та, яка ще не надійшла і має виникнути в майбутньому. Так, поети-початківці незрідка підсвідомо вживають той чи інший образ або мотив, при цьому геть не відаючи про його існування в поетичних

шедеврах минулого, – і за це мусять зносити безпідставну критику. Що ж до існування подібного явища в середньовічному Китаї, можемо тільки здогадуватися – набагато реальнішою видається дивовижна начитаність і ерудованість китайських інтелектуалів.

У сучасному китайському літературознавстві існує два терміни на позначення об'єкта дослідження нашої розвідки. Термін *іньюй* (引喻; етимологічно сума значень: *притягувати* + *аналогія, метафора / зіставляти, порівнювати*) перекладається як *алюзія* [2] і стосується асоціацій, образів, мотивів тощо, узятих ("притягнених") із літературних творів попередників. Проте набагато більш уживаним є термін *дяньгу* (典故), основне значення якого словник подає так: *класичний прецедент; (джерело, приклад, зразок, еталон); класичний сюжет; цитата із класичного джерела; літературний (історичний) натяк, ремінісценція; посилення на класичне джерело (приклад, прецедент, сюжет); класичний (старовинний, древній) афоризм*; а також – *крилаті вислови із творів класиків* [2]. Слід зазначити, що термін *іньюй* має вужчу парадигму значень і виник під західними впливами. До того ж, яскравою характерною рисою китайської поезії (порівняно з європейською) було те, що дуже часто поети вдавались до алюзії на давній твір, в якому своєю чергою йшлося про історичну постать чи подію, – таким чином алюзія і подальша ремінісценція поєднувались в одне ціле. Термін *дяньгу* має три значення: 1) правопорядок та пам'ятки давнини; 2) вживання у поезії та прозі давніх оповідок і лексем, що мають історичне походження; 3) відомі історичні особистості та події, що мають повчальне значення [12]. Крім того, саме так за доби Хань (汉朝, 206 до н.е. – 220 н.е.) називали чиновника, що відав церемоніями та різноманітними придворними заходами розважального характеру (汉代掌管礼乐制度等史实者的官名). Усі ці значення так чи інакше пов'язані з етимологією терміна *дяньгу*: 典 – початково зображення томів класичних книг (册 – 册), які з пошаною (благоговійно) тримають обома руками (八), тому значення *дянь* – *чиновник, що відав класичними книгами* (на кшталт архіваріуса); за іншою етимологічною версією, поданою у першому етимологічному словнику китайської мови "Шовень цзецзи" ("说文解字", II ст.), – класичні книги акуратно стояли на столику / підставці (几), при цьому 典 означало *масивні книги* (大册). Друга складова терміна 故 – це сполучення елементів 古 *постаріти і природно померти* та 支 *рука, що тримає палицю* (ідея побиття і вбивання літніх людей, які були неабияким тягарем для здорових і сильних, тобто – певне насилля); через це серед значень 故 маємо: *тому, причина і давній, древній*. З етимологічного значення ієрогліфа 故 випливає і завуальована ідея насилля: давнина постійно тяжіла над китайським устроєм в усі часи, тиснучи на нього своїм авторитетом і величчю; саме звідси – таке благоговіння перед нею і обожнювання усього древнього. Поняття *дяньгу* також охоплює етноніми, топоніми, філософські, суспільно-політичні та природничо-наукові терміни, а також стійкі словесні кліше (кочові формули) [6, с. 39–40]. Завуальованість змісту, навіть незрозумілість віршів, зумовлена зокрема використанням *дяньгу*, спричиняє виникнення різноманітних, незрідка взаємовиключних, інтерпретацій. Китайські літератори часто підлаштовували власне бачення класичних поезій під "дух епохи", пояснюючи навантаження вжитих *дяньгу* залежно від історичної доби (більше про сутність та функціонування *дяньгу* див. у [1]).

Сучасні китайські літературознавці виділяють три джерела походження *дяньгу*: 1) народні оповідання, перекази, легенди, звичаї та традиції, а також історичні події та місця; 2) історії та особистості, зафіксовані в історичних книгах та літературних творах; 3) оповідки, персоналії, обряди тощо, які походять із буддистського канону, Біблії та інших релігійних пам'яток. Таким чином, звертаючись до всього цього багатства, китайські поети дбали про збереження набутих минувшини.

Корені споконвічного обожнювання давнини – насамперед у глибокій пошані офіційної державної ідеології "золотої доби" в історії Піднебесної (доба Фуся, Хуанді, Яо, Шуня і Юя; Конфуція та Лао-цзи; Хань У-ді – узагалі, поняттям "золота доба" називали різні історичні періоди) і систематичне ігнорування, а чи природне забування – згадаймо властивість людської пам'яті зберігати лиш найприємніше – чорних сторінок історії (скажімо, жорстокість Цін Ши Хуанді). Незаперечне схвалення найвишарпаніших мужів древності – поряд із засудженням жорстоких володарів, які призвели ту чи іншу династію до краху (наприклад, Чжоу-ван династії Шан), – переносилось і на літературу, де сучасники, а відтак і нащадки, возвеличували тих чи інших поетів. "Великими" вони стали значною мірою завдяки вживанню тих самих *дяньгу* – себто, знову ж таки, прославлення мужів давнини. Культ "повернення до давнини" спричинився до виникнення однойменного руху в середині династії Тан (唐朝, 618–906; 古文运动) – причому перші ідеї відмови від пишноти паралельного стилю *пьяньвень* (駢文) і повернення до глибоких за змістом віршів *ши* (詩) доби Хань пролунали вже на початку Тан із вуст поета Чень Цзи-ана (陈子昂, 661–702). "Рух за повернення до давнини" мав і суспільний аспект: відродження первісного, істинного конфуціанства ("слово Конфуція"), не спотвореного послідовниками мудреця – філософами періоду між Хань і Тан, а потім і танськими мислителями. За наступної доби Сун (宋朝, 960–1279) "рух" вилився у прогресивну течію неоконфуціанства. У цілому ж – за Тан вірші стають доступнішими для простого люду; найбільше ця тенденція проявилась у творчості Бо Цзюй-і (白居易, 772–846), котрий перевіряв простоту і доступність своїх творинь, читаючи їх служниці-простолюдінці.

Серед майстрів класичної поезії в жанрах *ши* та *ци* (词) право першості щодо використання *дяньгу* належить танському Лі Шан-іну (李商隐, 812–858) та сунському Су Ши (苏轼, 1037–1101). (Існує, однак, і думка, що найбільше вживав *дяньгу* цінський поет У Вей-є (吴伟业, 1609–1672) [1, с. 21]). Так, про Лі Шан-іна говорили, що він "любив накопичувати факти давнини" (好积故实) [14] – скажімо, у вірші "Радію снігові" ("喜雪诗"; 20 п'ятислівних рядків, усього 100 ієрогліфів) налічується 18 *дяньгу*. Вони наче історичним ореолом оповивають вірш, будучи невід'ємним від його буття в літературі (як автономного твору) і розуміння реципієнтами. Певна річ, переклади таких творів іншими мовами мають супроводжуватись детальними коментарями, що покликані розгорнути перед іноземним читачем широку історико-культурну панораму. Для прикладу, в "Хрестоматії китайської літератури (III–VI ст.)" є чимало сторінок, на яких коментарі до перекладних поетичних творів займають половину, а то й більше сторінки (причому видрукувані дрібнішим шрифтом) [10, сс. 42, 44, 60 тощо]. Серед перекладачів китайської поезії слов'янськими мовами, проте, існує думка щодо неприпустимості (недоцільності) наведення детальних коментарів унизу кожної сторінки або ж наприкінці книги: вони, мовляв, відвертають увагу читача

від художнього перекладу. В такому разі пропонується інкорпорувати необхідні пояснення в сам поетичний переклад [4, с. 10]: скажімо, ось як дослідниця інтерпретує останній двовірш "Оди гусям" ("鸿赋") ханського вченого і поета Чжан Хена (张衡, 78–139):

乃为之赋，聊以自慰。

Ну вот, кое-как отписался я одой

(про пух перелётных гусей –
годы, годы...) [4, с. 12].

О.М. Городецка пояснює свою позицію так: "Порівняння швидкості проминання років із польотом перелітних гусей – стандартна метафора китайської поезії. Не будучи висловленим прямо, на мою думку, воно все ж присутнє" [4, с. 12]. Якщо з таким вирішенням питання громіздких коментарів можна ще погодитися (справді, вони принесуть більшу користь дослідникові, аніж читачеві, розсіюючи його увагу і відволікаючи від цілісного сприйняття поетичного перекладу), то як бути з переказуванням, скажімо, давньої легенди, без чого адекватне прочитання певного рядка, а то й цілого вірша, буде неможливим? У цьому разі без коментарів не обійтися – адже ті самі *дяньгу* будуть безпомилково впізнаватися тільки високоосвіченими китайськими читачами або ж китаїстами.

Саме Лі Шан-іну китайська критика віддає пальму першості серед майстрів *ши* через те, що, крім канонічних творів, на які посилалися більшість його попередників і сучасників (літературні ремінісценції), поет також звертався до напівзабутих казок, історичних анекдотів, міфологічних та легендарних оповідок. Митець постійно шукав щось нове, досліджував не тільки літературу минувшини, повертаючи її до життя, а й, здавалося б, власну творчість, оздоблюючи її *дяньгу* із напівзабутих творів.

У творчості Лі Шан-іна феномен використання *дяньгу* невіддільний від загадки як особливого поетичного прийому, що, своєю чергою, неможлива без алюзійності. Ці два особливі поетичні прийоми зумовлюють двозначність творчості майстра. Як і будь-який мистецький феномен, остання не є вичерпною і кінечною, а отже – вона до кінця не зрозуміла читачам: як сучасникам та наступникам поета, так і дослідникам. Саме в цьому – головна родзинка, безсмертна суть і вартісність поезії: вона ніколи не буде однозначною і до кінця прочитуваною ("Справжній мистецький твір має в собі не один, а кілька смислів, і вірним завжди лишається той, який людина для себе вибирає" – записав у "Щоденнику" О. П. Довженко 26 квітня 1946 р. [5, с. 444]).

Прикладом підтвердження неоднозначності поезії Лі Шан-іна може слугувати вірш "Присвячую духу Гоуман" ("赠句芒神"):

佳期不定春期赊，春物天阙兴咨嗟。

愿得句芒索青女，不教容易损年华。

Непевний ще зустрічі час – та продовжить весна,
Як мало усе навесні животіє – зітхаю...

Бажаю лише, щоб Гоуман відшукала Цінную
І їй не дозволила марно роки занехатись.

Вірш написаний у формі звертання до Гоумана (дух дерев, весни та Сходу – згідно з системою п'яти першоеlementів *усін*, 五行) продовжити тривалість чудової пори весни – у природі і як уособлення молодості в житті людини. Згідно з інтерпретацією сучасних китайських літературознавців, у творі йдеться про те, що справжнє побачення (佳期, дослівно – *красна пора*) ще не признане: молоді люди ніяк не можуть зважитися освідчитись одне одному; однак весна, що триває, надає багато можливостей для побачень. Ліричний герой просить Гоуман своєю чергою попросити Цінную (青女, богиня снігу

та паморозі) не сипати снігом – і весна тривала б вічно. Відсилання до міфологічних персонажів Гоуман та Цін-нуй – яскравий приклад використання прийому *дяньгу*, що передбачає можливість різнотлумачень розглядуваного твору. Скажімо, у зв'язку з багатозначністю вжитих лексем 索 (деякі значення: *канат, мотузка; шукати, дошукуватися; вимагати*) та 教 (вчити; змушувати, наказувати; релігія, віра тощо) другу половину вірша можемо інтерпретувати таким чином: ліричний герой висловлює завуальоване бажання отримати владу над світом духів (аби Гоуман змусила Цін-нуй до певних дій) і, ширше, над світоустроєм узагалі – щоб мати необмежені можливості для реалізації власних намірів.

При осмисленні феномена *дяньгу* в класичній китайській поезії мимоволі спливає таке поняття західного літературознавства та (і взагалі культури сучасного світу), як плагіат (剽窃 або 抄袭 в сучасній китайській мові [2]). Вельми віддалені – як у часі, так і в просторі – розглядувані літературні системи в цьому аспекті суттєво різняться: "насиченість твору "чужим" текстом <...> надзвичайно високо цінувалася, виявляючи широкую ерудицію автора. Проте найкрупнішими літературними фігурами у самій китайській традиції визнаються ті поети, які зуміли вирватися за рамки художніх стереотипів, зобразити у своїй творчості власні життєві реалії і сучасні події, а також передати особисте переживання цих подій, тим самим нерідко стаючи основоположниками нових тематичних або стилістичних напрямів" [6, с. 40]. Згадаймо в цьому контексті висловлювання не одного ранньосередньовічного літератора щодо цінності одночасного апелювання до творчості видатних попередників (як і сучасників) та неодмінного особистісного творення, вираження власної сутності. Так, Лу Цзі (陆机, 261–303) в "Оді красному письменству" ("文赋") висуває низку критеріїв для відбору кращих творів (частини 5–9 оди), і зокрема такий: необхідна імітація, наслідування давніх творів (і не лише у літературі, а й в інших мистецтвах), проте всюди слід залишати трохи місця і для власної творчості. Лю Се (刘勰, бл. 465–522) ж, автор масштабного трактату "Різьблений дракон літературної думки" ("文心雕龙"), – він вважається засновником літературної критики давнього Китаю (метод 六观 *шість бачень*) – пропагує зокрема гармонійне поєднання традиційності (успадкування досягнень попередників) і новаторства (одне із *шести бачень*, 通变). Таким чином, і тут слід було дотримуватися "золотої середини" – лише в цьому разі письменник міг досягти у своєму творінні внутрішньої гармонії, себто відобразити шукане, проте неможливе для о-мовлення *Дао* художнього твору.

У класичній китайській літературі трапляються своєрідні "ланцюжки *дяньгу*": влучний вислів поета неодноразово використовується у творах його наступників, зазвичай із поглибленням чи й переосмисленням його первинного змісту. Для прикладу, одне з поетичних виражень трансценденції, вічно шуканого всіма митцями та мислителями стану Єдності індивіда і всього сущого, веде свою історію від вірша "Перед плаванням по ріці Хань" ("浮汉水前") танського поета і художника Ван Вей (王维, 699–759): 水流天地外, 山色有无中. *Потік плететься за Небом і Землею, // У горах, між "є" і "немає"*. Зміст цих слів полягає в тому, що поет-відлюдник відчув себе повністю розчиненим у природі – межа між буттям (有 є) і небуттям (无 немає) для нього зникла. Алюзію на творчість Ван Вей вжив сунський поет Оуян Сю (欧阳修, 1007–1072) у вірші жанру *ци* на мелодію "Позиचाю в імператора" ("朝中措"): 平山阑槛倚晴空. 山色有无中. В

альтанці Піншань схилився на поручні, чистий простір (або: ясне небо). // У горах, між "є" і "немає". За коментарями Хуан Цзінь-де, у цих рядках Оуян Сю передав власний умиротворений стан і спокійне, гармонійне перебування в альтанці Піншань, яку сам і збудував [13, с. 143]. Раніше ж вважали, що слова 山色有无中 завуальовано вказують на хворобу автора, адже їх можна тлумачити як: *У гірському краєвиді є [дещо] серед порожнечі* [13, с. 144] (чистота і незаплямованість природного середовища, що своєю чергою може бути образом чистоти духу ліричного героя, протиставляється дечому привнесеному із мирського світу, приземленому і матеріальному). Молодший сучасник Оуян Сю, найвідоміший поет сунської доби Су Ши у вірші *ци* на мелодію "Прелюдія до річкового мотиву" ("水调歌头") написав: 记得醉翁语, 山色有无中. *Там познайомився із хмільним старим, розмовляв, // Там, серед гір у природі, між "є" і "немає"*. "Хмільний старий" – прізвисько Оуян Сю в пізні роки. Йдеться про альтанку Куайцзай (快哉亭), яку Су Ши порівнює з альтанкою Піншань, що її згадає Оуян Сю. Останнього Су Ши вважав своїм учителем (зокрема, Оуян Сю був його екзаменатором); у вірші змальована чиста, незаймана атмосфера їхньої зустрічі і духовного спілкування на лоні природи. (На жаль, у поезії пізніших періодів уживання відповідного рядка знайти не вдалося).

Не у всі часи в Китаї, однак, було популярним використання ремінісценцій. Повертаючись назад у хронології нашої розвідки, згадаймо відомого поета доби Східна Цзінь Тао Юань-міна (陶渊明, 365–427), який сміливо відійшов від надмірного використання *дяньгу* і залишився в історії китайської літератури великою мірою завдяки цьому факту. Поезія того часу була переобтяжена літературними й історичними ремінісценціями, натяками та сталими виразами – в гонитві за глибиною змісту і обвіювання його шармом вічно обожнюваної давнини. Однак це, на думку сучасних літературознавців, лише позбавляло твори художності й невимовності форми; у давньому ж Китаї ці засоби і прийоми цінувалися в поезії чи не найбільше. Тао Юань-мін використовував усі зазначені прикраси, що вважалися критерієм справжності й художньої вартості поезії, проте дуже економно; його вірші рясніли "низькими" словами – лише так можна було описати особливості повсякденного життя на селі, спілкування з друзями тощо. Скажімо, у циклі віршів "Як минаять пори року" ("时运"), чотири чотирислівні восьмивірші) немає алюзій на класичні твори минушини, які вимагали б неабиякої ерудованості реципієнта; натомість в останніх рядках згадується "золота доба" історії Китаю: 黄唐莫逮, 慨独在余.

Як нині Тан Яо вернуть, Хуанді?

Собі в самотині безмежно зітхаю.

Тан Яо (唐尧) і Хуанді (黄帝) – легендарні імператори, які правили в сиву давнину. Тоді, як вірять і досі, в суспільстві панував лад, а люди були щасливі.

Частинним випадком використання *дяньгу*, чи пак надмірного – у баченні західного дослідника – апелювання до поетичного досягнення талановитого попередника можна вважати такий факт в історії китайської літератури. У даоського поета Тао Хун-цзіна (陶弘景, 456–536) є твір "Віршем відповідаю на запитання: "Що є в горах?" ("诏问山中何所有, 赋诗以答):

山中何所有, 嶺上多白雲.

只可自怡悅, 不堪持寄君.

Що є в горах?

Багато білих хмар на гірських хребтах.

Можна тільки самому захоплюватись і радіти,

Не можна взяти [їх] і послати володареві.

Як вважається, тут відтворена бесіда між імператором Лян У-ді (також відомий як поет Сяо Янь, 蕭衍, 464–549) та ліричним героєм, що уособлює самого автора. Прослуживши певний час при дворі, Тао Хун-цзін зненацька покинув службу і пішов у гори. Лян У-ді прислав йому листа, де запитував: "Що ж такого незвичного є в горах?". Прагнучи повернути відданого чиновника назад, він намагається зрозуміти смисл життя відлюдника, мету його духовних пошуків, однак це неможливо – красу "білих хмар" можна відчуті і осягнути лиш особисто. Поет навіть відчуває певний жаль за володаря, з яким був у чудових стосунках, – тому, мовляв, не зрозуміти радість життя на лоні природи. Останній, ключовий, рядок зустрічається і в такому вигляді: 不堪持贈君。[Тому я] не можу [білі хмари] подарувати Вам. Зрештою – суть практично не змінюється, адже поет однаково жив далеко від володаря, тому не міг ні відіслати, ні подарувати йому білі хмарки. Саме таким, завуальованим способом, Тао висловив свою відмову повертатися до чиновницького життя.

Творчу манеру Тао Хун-цзіна, зокрема розглядаючи вірш, по його смерті імітувало багато поетів. На вірш Тао написав імітацію сунський поет-монах Вей Чжен (惟政和尚, 986–1049), назвавши своє творіння "Гімн-чотиривірш, який дарую буддиському монахові" ("送僧偈"):

山中何所有，岭上多白云。

祇可自怡悦，不堪持贈君。

Що є в горах?

Багато білих хмар на гірських хребтах.

Тільки можна самому захоплюватись і радіти,

Не можна взяти [їх] і подарувати володареві.

Як бачимо, поет практично переписав оригінальний вірш Тао, змінивши лиш один ієрогліф – на початку третього рядка. Ієрогліф 祇, однак, тут можна розглядати як один із ключових: його багатозначність (тільки – вживався замість 只; щойно визріти – про колосся на полі) породжує випуклий образ: у естві ліричного героя "щойно визріли" радість і усвідомлення істини, й цим відчуттям миті тут і тепер він ніяк не може поділитися з володарем, адже через якийсь час цей неоціненний досвід буде у безповоротно втраченому минулому. Наведене явище китайські літературознавці називають "перепишуванням" (照抄) [14].

Певна річ – у європейській літературі подібне "наслідування" неприпустиме – мовляв, яка ж у цьому разі буде заслуга самого "наслідувача"? Проте китайська літературна традиція вважає, що "вторинний автор" саме так уне-

можливив відхід поетичного шедевра оригінального поета у вічність, давши йому друге життя і, звісно, привнісши свою частку.

Отож, із вельми побіжного огляду окремих сторінок давньої та ранньосередньовічної китайської поезії можемо зробити основний висновок: особливий і надзвичайно поширений художній прийом *дяньгу* (ремінісценція / алюзія) сприяв завуальованості змісту, неоднозначності в розумінні та інтерпретації (як тогочасними реципієнтами, так і сучасними синологами), а також, що найважливіше, збереженню одвічної традиційності китайської літератури, відродженню забутих імен і возвеличенню давнини – як основного способу критики дійсності. Алюзії на поетичні шедеври минушини та імітації класичної поезії широко застосовуються й у ХХ ст., чим ще раз підтверджується глибока традиційність китайської поезії.

Список використаних джерел

1. Берверс Е. В. Роль аллюзий и реминисценций в китайской поэзии (на примере анализа творчества поэта цинской эпохи У Вэйе (1609–1972)) / Е. В. Берверс // Проблемы литератур Дальнего Востока: Сб. матер. III Междунар. науч. конф. СПб., 24–28 июня 2008 г. / Отв. ред. Е. А. Серебряков, Чэнь Сыхэ. – В 2 т. – Т. 2. – СПб.: Изд. дом СПбГУ, 2008. – С. 9–22.
2. Большой китайско-русский словарь. Режим доступа: <https://bkrs.info/>
3. Боронина И. А. Реминисценции и классическая поэзия Японии и Китая / И. А. Боронина // Общество и государство в Китае. – М., 1987.
4. Городецкая О. М. Поэтика иероглифа (размышления переводчика) / О. М. Городецкая // Восток. – 2002. – № 6. – С. 5–24.
5. Довженко О. П. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник / О. П. Довженко. – К.: Веселка, 1995. – 575 с.
6. Кравцова М. Е. Поэтическое творчество доклассического периода (эпохи Хань и Шести династий) / М. Е. Кравцова // Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5-ти томах / Гл. ред. М. Л. Титаренко. – Т. 3. Литература. Язык и письменность / Ред. М. Л. Титаренко, С. М. Аникеева, О. И. Завьялова, М. Е. Кравцова, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов, В. Ф. Сорокин. – М.: "Восточная литература" РАН, 2008. – С. 36–42.
7. Серебряков Е. А. Реминисценции в Цы 9-13 вв. // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока / Отв. ред. Л. 3. Эйдлин. – М.: Наука, 1977.
8. Словник літературознавчих понять і термінів / Укл. Коровченко І. Ю. – Катеринопіль, 2014. Режим доступу: <http://i.ocvita.com.ua/kultura/2408/index.html>
9. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
10. Хрестоматія китайської літератури (III–VI ст.) / Упоряд. Я. В. Шекера. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2010. – 194 с.
11. 陳耀庭. 嶺上多白雲 不堪持贈君—陶弘景〈詔問山中何所有，賦詩以答〉詩欣賞 // 弘道. – 2015. – 年第2期 / 總第63期. – 頁 97–103.
12. 贾齐华. [中国古代文学研究] 典故研究三题 // 郑州大学学报 (哲学社会科学版). – 2008. – 第5期. – Режим доступу: <http://www.wenxue100.com/baokan/72668.html>
13. 欧阳修诗词文选评 / 黄进德 撰. – 上海: 上海古籍出版社, 2004. – 159 页.
14. 魏庆之. 诗人玉屑. – Режим доступу: http://guji.artx.cn/article/print_13916.html

Надійшла до редколегії 12.10.17

Я. Шекера, канд. філол. наук, доц.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев, Украина

РЕМИНИСЦЕНЦИИ И ПОДРАЖАНИЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ: ФИЛОСОФИЯ И МОТИВАЦИЯ

Рассмотрен феномен реминисценции (дяньгу) и подражания в китайской литературе на примере средневековой поэзии. Сделана попытка определить литературоведческое и философское основание применения указанных приемов, в частности – "цепочек дяньгу", чем определяется преемственность китайской литературоведческой традиции.

Ключевые слова: реминисценция, подражание, аллюзия, интерпретация, мотивация.

Ya. Shekera, PhD in philology, associate professor

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

REMINISCENCES AND IMITATION IN MEDIEVAL CHINESE POETRY: PHILOSOPHY AND MOTIVATION

The phenomenon of reminiscence (diangu) and imitation in Chinese literature on the example of medieval poetry has been considered. The author has attempted to determine literary and philosophical basis for the use of these methods (in particular "diangu chains") that determine continuity of the Chinese literary tradition.

Keywords: reminiscence, imitation, allusion, interpretation, motivation.