

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра мов та літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

Специфіка жанру авторської казки у китайській сучасній літературі

Кваліфікаційна робота
освітнього рівня «магістр»
студентки II курсу магістратури,
спеціальності «Східні мови і літератури та переклад, західноєвропейська
мова: китайська та англійська мови»,
Абдулової Варвари Мананівни

науковий керівник:
к. філол. н., доц. кафедри мов і літератур Далекого Сходу та
Південно-Східної Азії,
Воробей О. С.

Київ-2023

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Теоретичний аспект дослідження авторської казки	7
1.1. Проблема наукової диференціації поняття авторської казки	7
1.2. Етапи формування авторської казки в китайській літературі	13
1.3. Особливості визначення та категоризації казки у китайській літературі	18
Висновки до першого розділу	23
РОЗДІЛ 2. Художній світ авторської казки	25
2.1. Творчість Чжена Юаньцзе у межах китайської авторської казки	25
2.2. Специфіка та методи конструювання образної системи	30
2.3. Своєрідність композиційної структури	39
2.4. Просторово-часова організація	43
Висновки до другого розділу	49
РОЗДІЛ 3. Мовні особливості авторської казки	50
3.1. Засоби художньої виразності в казках Чжена Юаньцзе	51
3.2. Відображення комічного у творчості автора	59
3.3. Символи та алегоричний зміст авторських казок	62
Висновки до третього розділу	66
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69
ДОДАТКИ	76
Додаток 1	76
Додаток 2	82
Додаток 3	88

Додаток 4	91
Додаток 5	95
Додаток 6	101
Додаток 7	106
Додаток 8	111

ВСТУП

Казки завжди були популярним у світовій літературі. Вони дозволяють читачеві зануритись у світ фантазій і мрій, пережити пригоди разом з героями та побувати у вигаданому світі. Однак, з розвитком літератури, з'явилися нові форми казкового жанру, зокрема, авторська казка.

Авторська казка є важливим жанром в китайській сучасній літературі. Він відображає різноманітні аспекти культури та суспільства Китаю, а також відбиває авторське бачення світу та індивідуальні художні надбання письменника.

За останні десятиліття авторська казка в Китаї стала досить популярним жанром. Вона відрізняється від народної казки, яка була основою китайської літературної традиції, тим, що її створює один конкретний автор з власною ідеєю та художньою концепцією. Авторська казка може бути не тільки розважальною, але й морально-філософською, і відображає авторське ставлення до світу. У китайській авторській казці відображаються не тільки фантастичні пригоди, а й культурні та соціальні реалії сучасності.

У наукових колах часто вважається, що дитяча література, особливо китайська, не має великої дослідницької цінності, тож у літературознавстві здебільшого досліджуються західні казки. Через що для проведення досліджень китайських казок та, зокрема авторських казок, використовуються терміни та концепції, які застосовуються для західної літератури, в результаті чого дослідження не є обґрунтованими і важко вписуються в китайський контекст. Таким чином, стає дедалі важче проводити глибокі та послідовні дослідження.

Наше дослідження було виконане, спираючись на роботи українських та зарубіжних наукових діячів, серед яких Брауде Л. Ю.[5,6], Мінералова І. Г.[16], Арзамасцева І. Н.[1], Ведернікова Н.М.[7], Кизилова В. В.[13], Овчиннікова Л. В.[18], Потєбня О.О.[21,22], Пропп В.Я.[23], Родіонова Г. С.[25], Сабат Г. П.[26], Ярмиш Ю. Ф.[33], Д. Зайпс[57], Д. Бен-Амос[36,37], Цун Япін[32], Чжоу Цзуюжень [65], Цзінь Яньюй [40], У Цінань [52].

Актуальність цього дослідження полягає в тому, що сучасна китайська дитяча література та, зокрема, китайські авторські казки нині майже не досліджені, великий спектр інформації залишається не опрацьованим. В існуючих наукових роботах ця тема освітлюється рідко та несповна, тому є нагальна потреба в дослідженні авторських казок та їхніх особливостей у сучасній китайській літературі.

Мета дослідження полягає у тому, щоб виявити специфіку авторської казки у сучасній китайській літературі шляхом аналізу художніх особливостей казок Чжена Юаньцзе (郑渊洁).

Задля досягнення мети дослідження нами було поставлено такі завдання:

1. Визначити поняття авторської казки та її характерні риси як жанру.
2. Розглянути етапи формування та проблеми визначення поняття казки у китайській літературі.
3. Дослідити художній світ авторської казки.
4. Виділити мовні особливості авторської казки.

Об'єкт: авторські казки китайського дитячого письменника Чжена Юаньцзе.

Предмет: жанрові особливості сучасної авторської казки у Китаї.

Для вирішення поставлених нами завдань дослідження ми використали загальнонаукові та спеціальні **методи дослідження:** метод наукового узагальнення, метод індукції та дедукції, метод порівняльного аналізу, метод історичного та літературного аналізу.

Матеріалом для нашого дослідження є казки Чжена Юаньцзе «虔诚的鸡博士 (Сліпо віруючий Доктор Півник)», «斑虎和雪兔的故事 (Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка)», «金鱼马 (Кінь-золота рибка)», «猴王变形 (Перевтілення Короля Мавп)», «梧桐树下 (Під платаном)», «鸡家族的荣耀

(Слава курячого роду)», «四只老鼠和一只猫的故事 (Історія про чотирьох мишей та кішку)», «胡萝卜罐头 (Консервована морква)».

Наукова новизна роботи обумовлена тим, що дослідженню авторських казок у китайській літературі раніше не приділялося достатньо уваги у роботах науковців і полягає в тому, що було висвітлено специфіку авторської казки в китайській сучасній літературі, що є новим підходом до дослідження жанру. Також у роботі виявлено особливості творчості Чжена Юаньцзе як сучасного представника жанру авторської казки у Китаї.

Теоретична значимість визначається внеском цього дослідження у вивчення китайської літератури та жанру авторської казки сучасного Китаю, на прикладі творів Чжена Юаньцзе.

Практична значимість цієї роботи полягає в можливості використовувати результати проведеного дослідження в науково-дослідній роботі студентів при написанні курсових і дипломних робіт, для розробки курсів з сучасної китайської літератури та в якості довідкового матеріалу для тих, хто вивчає китайську мову і літературу.

Обсяг і структура роботи: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Основна частина обмежується трьома розділами та висновками до кожного з них. Обсяг основного тексту становить 67 сторінок. Список джерел складається з 79 позицій.

РОЗДІЛ 1. Теоретичний аспект дослідження авторської казки

1.1. Проблема наукової диференціації поняття авторської казки

Поняття авторської казки невіддільне від поняття літературна казка і часто розглядається як одне й те саме або виокремлюється як його підвид. Саме тому ми будемо розглядати авторську казку через призму літературної. Але, в той же час, поняття літературна казка також недостатньо опрацьоване в сучасній літературній науці, а особливо в китайській, і не завжди відмежовується від народної казки, що ще більше ускладнює визначення авторської казки. Л. Ю. Брауде влучно зауважує: «Часом, поняття «народна» і «літературна» казка не диференціюються взагалі, і слово «казка» вживається, коли йдеться як про першу, так і про другу»[6].

Питання становлення і розвитку жанру літературної казки в літературі досі залишається відкритим. На наш погляд, у вирішенні цієї проблеми значну допомогу може надати класифікація І. Г. Мінераловою трьох етапів становлення казки: від фольклорної, через авторську – до літературної. Другий із зазначених етапів є перехідним, бо казка, перш ніж стати літературною, проходить період письмової фіксації свого фольклорного оригіналу. Вона обробляється, адаптується, проходить через авторський переказ. Після цього, власне, і з'являється авторська казка – «у ній створена своя власна внутрішня форма, фольклорне використовується з іншою, художньо-оригінальною семантикою»[16]. Поступово виникають стилізації та пародії – «це шлях від літературної реальності назустріч фольклорному зразку з різним художньо-педагогічним завданням»[16]. Нарешті виникає власне літературна казка, яка «не містить навіть натяку на відомі фольклорні сюжети, на стійкі образи»[16]. Згідно з наведеною інформацією, літературна казка як окремий жанр – явище відносно молоде.

Літературна казка часто прямо чи опосередковано пов'язана з фольклорними джерелами, тому великого значення набуває проблема взаємозв'язку між ними, проблема того, як літературна казка, спираючись на

народну і водночас відштовхуючись від неї, утверджує свою особливість [50]. Е.Блейх, намагаючись накреслити лінію взаємозв'язку між ними у своїй статті «Народна казка і казка літературна», вважає, що народна казка є «первинним матеріалом саме для літературної»[5]. Але, стверджуючи спадкоємність цієї казки стосовно народної, вчений не наводить прикладів їхнього прямого зв'язку, не вказує на фольклорні джерела німецької літературної казки, на основі яких будується його дослідження. Важливо, що Блейх підкреслює взаємодію народної та літературної казки: «Літературна казка має різноманітні й часто доказові зв'язки з народною казкою, вона нерідко є перетвореною народною казкою»[5]. Порівняння літературної казки з народною допомогло виявити деякі конкретні спільні та відмінні ознаки для обох жанрів. Народні казки часто засновані на вигадці, вони зберігають відбиток архаїчних форм світорозуміння та соціально-економічних відносин, тому їхній ідейно-тематичний зміст визначається традицією, колективною творчістю. На противагу цьому, літературні казки можуть мати реалістичні тенденції, а їхній ідейно-тематичний зміст визначається автором та відображає сучасні соціально-економічні відносини та проблеми. У народних казках частіше за все вже визначені, традиційні сюжети, а композиція визначається комплексом мотивів та повторюваних елементів, що утворюють сувору схему. У той час як у літературних казках формування сюжету залежить від авторської фантазії і, крім елементів традиційної схеми, велике значення має авторська фантазія, що визначає їхню композицію [29].

В епоху створення народних казок категорія художності визначалася народною (колективною) свідомістю, але яка водночас не виключала творчого і художнього початку у створенні казкових текстів. Народ був творцем казок, включаючи в їхній концептуальний зміст своє традиційне бачення світу і відбираючи ті традиційні мовні засоби, які саме це народне бачення репрезентують у системному плані. Усна форма закріплення казкового змісту не могла бути різноманітною, хоча й допускала деяку варіативність, насамперед у мовних засобах. Письмова ж форма викладення казки в авторських творах давала

змогу посилити різноманіття у змістовному та мовному плані, оскільки письмовий текст міг сприйматися не тільки «тут і зараз» (як усний текст народної казки), а й у часі й просторі, співвідносячи казковий текст із конкретним автором [10]. Інакше кажучи, народна і літературна казки склалися в різний час на різній культурно-історичній основі, через що і складається враження, що народні казки позбавлені творчого початку і внаслідок цього художності, тоді як літературним казкам притаманна художність, оскільки в них реалізується творчий потенціал конкретної мовної особистості [12].

Народні казки не мають єдиного автора у функціональному сенсі, на їхнє формування вплинула не одна людина, а безліч оповідачів. Це зумовило варіантність народних казок, яка стала наслідком усної розповіді казок, тоді як такого роду варіантність у письмових текстах авторських казок відсутня. Однак у літературних казках присутня варіативність в осмисленні змісту казок з боку читача. Він має можливість один і той самий текст інтерпретувати в різний час (мається на увазі сприйняття літературних казок одним і тим самим читачем у дитинстві та будучи дорослим).

Індивідуальна мовна свідомість постає як властивість індивідуума, його здатність відображати дійсність, оформлюючи свої враження і сприйняття в мовній формі. Показовими в цьому сенсі є авторські казки, які є інтерпретацією народних казок, коли частина знань, одержуваних окремою мовною особою, формується під впливом колективних знань, притаманних народу. Індивідуум прагне досягнути колективну свідомість, наближаючись до неї, але індивідуальна свідомість не перекриває повністю колективну свідомість. І казки демонструють це [30]. Автори літературних казок прагнуть досягнути досконалості і простоту народних казок, їхню лаконічність та образність, використовуючи для цього установку на традицію, стереотипність, орієнтацію на повтори, які створюють специфічну ритмічність, стійкість та традиційність образотворчо-виразних засобів (тропів), доволі простий синтаксис, що дає змогу формувати думку, зорієнтовану на повсякденне, життєве спілкування, тощо. Авторські літературні

казки формувалися на основі народних казок, їхніх традицій. Навіть у тому випадку, коли автор казки виявлявся не інтерпретатором народної казки, а створював самостійний оригінальний твір, він, тим не менш, враховував казкові народні традиції [38].

Основна відмінність між народними й авторськими казками зумовлена, на наш погляд, тим, що в народних казках ми маємо справу з фольклорним концептом, що прагне художніх узагальнень і типізації в осмисленні дійсності, тоді як власне художній концепт, що реалізується в авторських казках, більшою мірою зорієнтований на індивідуалізацію художнього мислення. У цьому сенсі письменник створює свій образ реального світу, не задовольняючись чужим (зокрема й народним) уявленням про дійсність. Він прагне в образності свого твору глибше відобразити сутність індивідуального буття в казках. Дослідники авторських казок [31] відзначають порівняно з народними казками розгорнутість розповіді, більший психологізм героїв, розширений опис їхнього внутрішнього світу, наявність портретних описів і пейзажів, вказівку на реальний час і простір, наявність безлічі сюжетних ліній та авторських відступів, міркувань тощо. Усе це дає змогу створити художній світ в індивідуально-авторському сприйнятті, для чого використовуються різноманітні тропи та мовні засоби, особливо метафори, які в народних казках представлені меншою мірою. Але це не виключає того, що народ, як колективний автор фольклорного твору (казки), також використовує художню концептуалізацію світу. Він також свідомо прагне донести до слухачів той художній задум, що співвідноситься з народними цінностями та з народним пізнанням світу, прагне віднайти лаконічні й прості слова, словесні образотворчі фігури, художні формули, що дадуть змогу домогтися реалізації народного сприйняття дійсності та життя народу [41].

Отже, казка може постати в трьох видах: народна казка (власне фольклорна), народно-літературна казка (казка-інтерпретація, або казка-ремейк), що зорієнтована на фольклорне джерело, але водночас піддана інтерпретації з боку автора, та власне літературна казка, що є оригінальним літературним твором,

який був створений конкретним автором. У цілому, ця класифікація нині виявляється досить поширеною. Так, Л.В. Овчиннікова класифікує літературні казки на фольклорно-літературні та індивідуально-авторські [18]. Критерієм їхнього розмежування є ступінь близькості концептуального змісту. Народно-літературна казка виявляє значну близькість за змістом до власне народних казок, що виражається в авторській інтерпретації народних казкових традицій, а відмінності лежать у площині варіювання змісту та мовної форми його вираження. Власне літературна казка не має відповідності з концептуальним змістом народної казки і реалізує індивідуально-авторську систему мовних засобів, які зорієнтовані більшою мірою на художній концепт, а не на фольклорний.

Ця класифікація зорієнтована на відмінності в типах свідомості. Народна казка є текстовим репрезентантом народної творчої повсякденної свідомості, що репрезентує колективний досвід сприйняття дійсності та життя народу. Народно-літературна казка – це текстовий репрезентант творчої повсякденної свідомості народу в інтерпретації індивідуальної художньої свідомості, коли колективний досвід осмислюється з позицій індивідуального досвіду письменника. У результаті ми маємо свого роду синкретичну (колективно-індивідуальну, народно-авторську, повсякденно-художню) свідомість їхніх творців, що пов'язана з осмисленням народних казкових традицій крізь призму індивідуальної свідомості з метою їхньої інтерпретації в новій формі – літературній. Іншими словами, казки таких авторів виявляються свого роду народними за змістом і авторськими (літературними) за формою. Власне літературна казка реалізує індивідуальну художню свідомість її автора, яка відображає «художнє відтворення світу» [8] на основі індивідуального життєвого досвіду.

Таблиця 1.1. Відмінні ознаки в системі казок

Тип казки	Народна	Народно-літературна	Індивідуально-авторська
Вид словесності	Фольклор	художня література	художня література
Тип мовної особистості	колективна мовна особистість	індивідуальна мовна особистість	індивідуальна мовна особистість
Форма	Усна	Письмова	Письмова
Тип суб'єкта	Оповідач	письменник, поет	письменник, поет
Характер інтерпретації суб'єктом	Варіантний	неваріантний	неваріантний
Тип об'єкта	Слухач	Читач	Читач
Характер інтерпретації об'єктом	неваріантний	Варіантний	Варіантний
Тип свідомості	колективна свідомість	синкретична свідомість	художня свідомість
Тип концепту	фольклорний	фольклорно-художній	Художній
Ідіостиль	традиційний	традиційно-авторський	індивідуально-авторський

У другій половині ХХ ст. з'явилося кілька визначень жанру літературної казки. Автор казок для дітей та літературознавець, Ю. Ярмиш, визначає літературну казку як твір, який має чарівно-фантастичний або алегоричний розвиток подій і вирішує морально-етичні та естетичні проблеми. Цей твір може бути написаний у прозі, віршах або драматургії та містити оригінальні образи та сюжети [33].

Сучасна дослідниця Г. Сабат узагальнює літературні казки як фантастичні твори художньої творчості автора, які нерозривно пов'язані з дійсністю, відображають сутність часу, вбирають ідейно-політичні та літературно-естетичні віяння часу, інтегруються в літературу і її напрямки, із тенденцією до новаторства, злиття з іншими жанрами, утворюючи «неоднорідне художнє явище», тісно пов'язане зі світоглядом письменника; стиль, трансформуючи народну традицію, вливаючись у «новітньо-авторський семантикогносеологічний субстрат» [26].

В. Кизилова називає літературну казку «художнім твором письменника, який модифікує жанрово-стилістичні особливості казки, утворюючи абсолютно новий авторський текст із різноманітними інтертекстуальними елементами (цитатами, ремінісценціями, алюзіями тощо)» [13]

Найточнішим і найрелевантнішим для нашого дослідження є визначення жанру, дане Л. Ю. Брауде: «Літературна казка – авторський, художній прозовий або поетичний твір, заснований або на фольклорних засадах, або суто оригінальний» [5].

1.2. Етапи формування авторської казки в китайській літературі

Період від літературної революції ¹наприкінці 1910-х років до Руху 4 травня 1919 року ²— це час, коли китайська дитяча література перебувала в стадії зародження. У той час за її становлення велася запекла боротьба. Перша — проти формування конфуціанського бачення дитини, яке не визнавало дитячої особистості, друга — проти літературних творів, які були далекі від мови, якою спілкувалися діти в той час. Гасло Лу Сюня «Рятуйте дітей» («狂人日记

¹ Літературна революція – революція, головною метою якої було заміна старої писемної мови *веньянь* 文 言, яка використовувалася в класичній літературі та офіційному листуванні, на близьку до розмовної *байхуа* 白話, а також створення нової літератури.

² Рух 4 травня 1919 року – масовий антиімперіалістичний (переважно антияпонський), антифеодальний, політичний і культурний рух у Китаї, що виник під впливом Жовтневої революції.

(Щоденник божевільного)», 1918) відкрило завісу над китайською дитячою літературою, а теорія «дитиноцентризму» Чжоу Цзуоженя³, заснування щотижневого дитячого журналу «儿童世界 (Дитячий світ)» Чжен Чжендуо та інших стали основними рушійними силами, що сприяли появі китайської дитячої літератури [58].

Пізніше більшість дітей отримали доступ до освіти, і для дітей почали писати дитячу літературу, характерну для соціалістичного Китаю. Особливо після творчого руху за дитячу літературу в 1955-1956 рр. кількість письменників дитячої літератури збільшилася, а кількість творів зробила великий стрибок вперед як з точки зору кількості, так і якості, що отримало назву «Золота доба китайської дитячої літератури» [47].

Однак під час потрясінь протягом десяти років Культурної революції⁴ китайська дитяча література сильно постраждала. А після її закінчення важливість дитячої літератури була переосмислена в рамках політики реформ і відкритості⁵. У 1973 р. в Луошані відбулася «Перша національна конференція-круглий стіл зі створення та видання дитячих книжок для дітей», яка стала поворотним моментом і періодом розвитку дитячої літератури [59, 60].

Казка в Китаї зазнала метаморфоз за останні 100 років і продовжує змінюватися. Дослідник китайського фольклору, професор Чжан Цзюйвень виділив «Століття змін та розвитку китайської казки». Дослідження етапів розвитку цієї літературної форми висвітлює ідеологічні та соціальні зміни, а також дисциплінарні трансформації в Китаї [53]:

³ Теорія «дитиноцентризму» Чжоу Цзуоженя наголошувала на важливості розміщення дитини в центрі освітнього процесу та створенні дитячої літератури з урахуванням їх потреб, інтересів та етапів розвитку.

⁴ Культурна революція (1966-1976) – це політичний рух, який був започаткований Мао Цзедунгом і спрямовувався на виведення Китаю на шлях соціалістичної революції та боротьбу проти «буржуазних» елементів у культурі, науці, політиці та інших сферах життя. Революція призвела до масових політичних репресій, насильства та вбивств, а також до культурного занепаду Китаю.

⁵ Політика реформ і відкритості – програма економічних реформ, запроваджених у Китайській Народній Республіці, націлених на створення так званого соціалізму з китайською специфікою, або соціалістичної ринкової економіки, і відкритість зовнішньому світу.

1. 1900-1920-ті роки: Китаїзація (тобто перетворення західних казок на китайські казки — тунхуа 童话).

На початку ХХ ст. окрім перекладів казок, китайські автори також почали писати власне тунхуа. За формою вони наслідували європейські казки, за змістом — переважно були адаптаціями традиційних китайських міфів, легенд та народних переказів. Інтелігенція та письменники Пекінського університету започаткували «рух балад» (歌谣运动), що уможливило зародження фольклористики в Китаї. Тунхуа, разом із «фольклором», стали революційним інструментом як для внутрішнього, так і для міжнародного дискурсу. Видання найвідомішого оригінального тунхуа «稻草人 (Опудало)» (1922) Є Шентао (葉聖陶, 1894-1988) ознаменувало перший успіх етапу Китаїзації, хоча вплив «Непохитного олов'яного солдатика» Г.К. Андерсена був очевидним. Вперше термін народна казка, або *міньцзянь тунхуа* 民间童话, був використаний у 1927 р. для того, щоб відрізнити новостворені авторські казки від анонімних традиційних казок.

2. 1930-40-ві роки: Політизація.

Після Другої світової війни, китайсько-японської війни та громадянської війни в Китаї політичні кампанії за «національну незалежність» стали пріоритетом для китайських письменників і фольклористів. Найбільш репрезентативним твором, написаним у цей період, є «大林和小林 (Далінь і Сяолінь)» Чжан Тяньї (张天翼, 1906-1985). Історія розповідає про братів-близнюків, які уособлюють протилежності: лінь і працьовитість, боягузтво і хоробрість, панівний і робітничий клас; таким чином, вони зображують як особисті, так і соціальні проблеми, які й досі вважаються актуальними. Ця казка, попри очевидний вплив братів Грімм, вважається класикою двадцятого століття, що знаменує собою становлення тунхуа в Китаї.

3. 1950-ті: Тунхуа для освіти.

На ранніх етапах Китайської Народної Республіки соціальна та культурна реконструкція, разом з економічною відбудовою, стала метою літераторів. Вони активно працювали над створенням літератури, яка б відповідала потребам та інтересам робітничого класу, зокрема в рамках комуністичного соціалізму. Як наслідок, «простий народ» оспівувався як «господар суспільства», а народні казки, які, як відомо, створювалися простим народом, стали активно збиратися та публікуватися; вони також використовувалися як ефективний спосіб пропаганди нової ідеології в Новому Китаї. Це був час розквіту для авторів тунхуа. Найвідомішим серед них був Янь Веньцзін (严文井, 1915-2005). Його «丁丁的一次奇怪的旅行 (Дивовижна подорож Діндіна)» (1949) та «蚯蚓和蜜蜂的故事 (Історія про дощового черв'яка і бджолу)» (1950) досі користуються великою популярністю.

4. Початок 1960-х років: Нові тунхуа.

Написання нових тунхуа стало політичним завданням для китайських письменників. Традиційні китайські міфи, легенди та казки були адаптовані та відтворені як нові тунхуа з метою просування нового політичного порядку (Культурної революції).

5. 1966-1976 (Культурна революція): Зникнення.

Під час екстремального політичного руху народна література — або все, що вихваляло маси або робітничі класи — зберігалася і розвивалася. Народні казки пропагувалися як спосіб просвітництва мас. На противагу цьому, казки інтелігенції та освіченої еліти почали розглядатися як буржуазні, а отже, їх потрібно було знищити.

6. 1980-1990-ті роки: Процес художнього та літературного оформлення.

У цей період відновлення тунхуа як жанр почав трансформуватися у «високу літературу» і дедалі більше віддалятися від свого попереднього ототожнення з народною літературою. У 1980-х роках у Китаї відродилася

фольклористика, яка мала відновити свій зв'язок із народною літературою. Водночас у період літератури «пошуків коріння» (寻根文学) почалось реконструювання китайської культурної ідентичності як на національному, так і на міжнародному рівнях; цей рух вплинув на всі культурні твори, такі як кіно, поезія, художня література, музика та мова. Суперечливі ідеї «вестернізації», «постмодерну», «глобалізації» та «традиційності» ускладнювали належне позиціонування тунхуа на культурній сцені.

7. 2000-2010-ті роки: Культура споживання, злиття з глобальним ринком.

Однією з характерних рис цього періоду є трансформація казок, як усних, так і письмових, у різноманітні мультимедійні культурні форми. На сьогоднішній день тунхуа переживають чергову трансформацію та категоризацію. Незалежно від того, чи визначають їх як літературу, народну літературу, фольклористику чи народний наратив 民间叙事, треба вийти за межі дисциплінарних кордонів, щоб зрозуміти механізми їхнього поширення та трансформації, а також те, як вони функціонують для усунення різноманітних деформацій китайської культурної ідентичності.

Ці етапи показують еволюцію казок в Китаї, від їхнього появи та адаптації до політичного контексту до трансформації під впливом сучасної культури та глобалізації. Кожен етап відображає певні соціокультурні та політичні зміни в китайському суспільстві та підкреслює роль казок як засобу вираження та передачі ідей та цінностей.

1.3. Особливості визначення та категоризації казки у китайській літературі

Розглянемо для початку китайський термін «фольклор». Раніше його перекладали як *мінцзянь веньсюе* 民间文学 (народна література) чи *мінсюе* 民俗 (фольклор/народознавство). Лише згодом утвердився термін *мінсю* 民俗.

Щодо китайського терміну «казка», то термін *гуши* 故事 здається найбільш близьким до західних термінів «оповідання» або «казки». Тим не менш, нова форма у Китаї отримала назву *тунхуа* 童话, що буквально означає *дитяча історія*.

Процес називання включає в себе не лише рішення щодо того, про що має бути твір, але й вибір того, для чого він може бути використаний за межами безпосередніх читачів, тобто сюжетну частину ідеологічного процесу, що виходить за межі літературних форм. Саме з цією метою було створено *тунхуа*. Цікаво, що китайські терміни для позначення *тунхуа* 童话, як і *мінсю* 民俗 (фольклор), були концепціями, безпосередньо запозиченими з японської мови Чжоу Цзуоженем (周作人, 1885-1967) та іншими лідерами Руху за нову культуру⁶ [62].

У 1909 році термін *тунхуа* 童话 вперше був використаний у Китаї як назва серії публікацій за редакцією Сунь Юйсю (孙毓修, 1871-1922), в яких європейські казки були запропоновані як приклади для наслідування. Таким чином Сунь Юйсю створив нову категорію в публікаціях та бібліотечній класифікації. Його називають «батьком китайських тунхуа», оскільки основною його метою, як і інших представників інтелігенції та письменників цієї доби, було сприяння дитячій освіті. Наприклад, відомий китайський поет, літературний критик і перекладач ХХ століття Чжоу Цзуожень, який запровадив

⁶ Рух за нову культуру (середина 1910-х і 1920-х років) – ідейна революція проти конфуціанства, спрямована на впровадження західних елементів, насамперед демократії та науки.

термін *міньсу* 民俗 в Китаї (1913) і перекладав казки Оскара Уайльда, Ганса Крістіана Андерсена, братів Грімм та інших авторів у 1910-х роках. До 1920-х років термін *тунхуа* набув широкого визнання як новий жанр літератури, а також сприяв широкому Руху за нову культуру, привертаючи увагу до китайської народної літератури. Зокрема, *тунхуа*, написані китайськими письменниками, почали сприйматися і вітатися суспільством, що ознаменувало їхнє укорінення в Китаї [44].

«Природні казки, також відомі як народні казки, та протилежні їм авторські і художні казки. Природні казки є природними і мають народний характер, в той час як авторські казки написані письменниками і мають індивідуальний характер, підходять для дітей старшого віку, і тому зустрічаються в багатьох країнах. Однак написання казок – це дуже складне завдання, і добре їх писати не можуть ні ті, хто добре розбирається в дитячій психології, ні ті, хто має досвід роботи з дитячою психологією. На сьогоднішній день єдиним хто майстерно пише авторські казки є уродженець Європи, датчанин, Андерсен...» – Чжоу Цзуожень «Коротко про казки» [65,с.82].

Так, ми можемо побачити, що Чжоу Цзуожень виокремлює народні, які також називає природними, авторські та художні казки та відповідно використовує терміни 天然童话 *тяньжань тунхуа* або 民族童话 *міньцзу тунхуа* для народних казок, 人为童话 *женьвей тунхуа* – для авторських казок та 艺术童话 *ішу тунхуа* – для художніх.

Очевидно, що саме тому, що 童 означає *дитина* або *діти*, його було обрано як частину китайського терміну «казка» — 童话, в той час як 话 означає *мова* або *розповідь*. Таким чином, *тунхуа* були створені для просування соціального і політичного порядку, але вони також призвели до тривалої концептуальної боротьби.

За останні століття *тунхуа* пройшли тернистий шлях свого розвитку і еволюціонували. Спроби дати їм визначення або переосмислити їх, змінити їхній зміст і перекатегоризувати призвели до плутанини в наукових колах, тоді як у масовій культурі вони стали більш широко розповсюдженими. Аналізуючи сучасний стан китайських казок, ми бачимо, що:

1) у межах професійної художньої літератури, на противагу народній літературі, тривають дискусії про співвідношення між літературою тунхуа (яка включає в себе казку або чарівну казку, але зміст якої стосується не лише дітей) та дитячою літературою (зміст якої обмежується тим, що підходить для дітей);

2) у межах фольклористики існують протиріччя щодо відмінностей між тунхуа та народними тунхуа;

3) у межах фольклористики виникають суперечки щодо відмінностей між наративом та народним наративом, обидва з яких включають тунхуа як підкатегорію.

Різні концепції тунхуа в цих трьох напрямках ускладнюють отримання науковцями ресурсів для проведення досліджень у Китаї, внаслідок чого у китайській науці досі бракує ґрунтовних досліджень казки. Однак цей жанр продовжує поширюватися, незважаючи на ці проблеми. У «високій літературі» тунхуа займають стійку позицію у дитячій літературі і визнаються Китайською асоціацією письменників. Перші спроби написати дисциплінарну історію тунхуа вилилися у дві монографії на початку 90-х років ХХ ст.: «Історія китайських казок» Цзіня Яньюй [40] та «Історія китайських казок» У Цінаня [52], які підтвердили академічний статус, якого тунхуа ніколи раніше не мали. Крім того, автори тунхуа сформували професійну групу, більшість членів якої народилися в 1950-х роках. Ця група стає дедалі більш впізнаваною в Китаї та за кордоном. Найвідомішим представником цієї групи є Цао Веньсюань, професор китайської літератури Пекінського університету, який у 2016 р. був удостоєний премії Ганса Крістіана Андерсена Міжнародної ради з літератури для молоді.

У народній літературі ставлення до тунхуа викликає велику плутанину, хоча цей термін є широко відомим. В провідних підручниках останніх трьох десятиліть народна казка *民间故事*, міф *神话*, народна легенда *民间传说* та народна балада *民间歌谣* класифікуються як чотири паралельні жанри. Під народною казкою *民间故事* виділяють чотири піджанри: фантастичну казку *幻想故事*, побутову казку *生活故事*, народну байку *寓言* та народний жарт *民间笑话*. Тунхуа розглядається як різновид фантастичної казки [55]. Крім того, тут чітко проводиться різниця між казкою і народною казкою, щоб відрізнити велику кількість народних казок від казок високої літератури.

Фольклористика, навпаки, намагається розмити межі між високою літературою і народною літературою, між тунхуа і народним тунхуа, а також між тунхуа та іншими типами історій (故事), просуваючи концепцію народного наративу *民间叙事*. У одному з впливових підручників «民俗学概论 (Загальний вступ до фольклористики)» Чжуна Цзінвеня 钟敬文 усний прозовий наратив замінив усну народну літературу трьома підкатегоріями: *神话* міф, *传说* легенда, *民间故事* народна казка і *笑话* жарт (у межах народної казки однією з гілок є фантастична казка *幻想故事*, яку також називають дивовижною казкою *神奇故事*, чарівною казкою *魔法故事* або народною тунхуа *民间童话*) [56]. У новій галузі досліджень народної культури, що стрімко розвивається, тунхуа класифікується наступним чином: *生活故事* побутова казка, *民间寓言* народна байка, *民间笑话* народний жарт, *幻想故事* фантастична казка і *民间童话* народна тунхуа – це підтипи народної казки [51].

Народний наратив *民间叙事*, як нова концепція, отримав більш широке визнання завдяки своїй багатосторонності. У «Новому вступі до фольклористики» (2016) народний наратив замінив народну літературу [54]. Це є розвитком нещодавніх наукових зусиль: народний наратив використовується

не лише для розмивання традиційних жанрів, але й для підкреслення ширшого комунікативного контексту [49, 45, 46, 48].

Втім, академічний жанр тунхуа вже був зруйнований тими, хто його створив. Наприклад, в англomовному виданні «中国民族童话 (Казки народів Китаю)» за редакцією Чжуна Цзінвена (1991), якого називають батьком китайської фольклористики, включені наступні чотири «казки»: «牛郎织女 (Пастух і ткаля)», «孟姜女 (Мен Цзян Ньюй)», «梁祝 (Закохані метелики)» та «白蛇传 (Легенда про білу змію)». Ці чотири казки визнані найпопулярнішими китайськими легендами, міфами, дивовижними казками або фантастичними казками. Очевидно, що в західному дискурсі їх можна вважати тунхуа або казкою, але в китайському дискурсі вони більш відомі як 神话 шенхуа (історії про богів; міф) або 传说 чуаньшуо (переказ; чергова невдала інтерпретація західних легенд).

Жанр тунхуа є засобом дискурсу, що виходить за межі вивчення казки, тобто відображає бажання китайців не відставати від Заходу в пошуках рівного національного статусу та рівного дискурсу у світі. У цьому сенсі створення тунхуа в Китаї нічим не відрізняється від створення казок у Європі.

Таким чином, можна прийти до двох висновків:

1. Жанр тунхуа від самого початку є культурно самобутнім і є чимось більшим, ніж просто форма, до якої його відносять; це, радше, питання права і сили дискурсу. Тунхуа в Китаї стають підтвердженням слів Бен-Амоса: «Класифікація прозового наративу на різні жанри значною мірою залежить від культурного ставлення до казок і традиційної таксономії усної традиції» [37], і як він уточнює: «Так, у процесі дифузії з однієї культури в іншу, казки можуть також перетинати наративні категорії; і той самий твір може бути міфом для однієї групи і казкою для іншої. У такому випадку питання про дійсну родову класифікацію казки не має значення, оскільки вона залежить не від якихось

автономних або глибинних особливостей, а скоріше від культурного ставлення до неї» [36].

Джек Зайпс доходить до схожого висновку: «Майже всі спроби науковців визначити казку як жанр зазнали невдачі. Їхній провал є передбачуваним, оскільки жанр є надзвичайно мінливим і плинним» [57].

2. Трансформація тунхуа свідчить про стратегічне використання терміну «жанр» у дискурсі і демонструє дію притаманного китайській культурі механізму культурного синкретизму, трансмісії та самовідновлення.

Розглянувши всі перераховані вище думки вчених, стає зрозуміло, що жанр літературної казки, зокрема авторської, якщо і розглядався ними, то не займав особливого місця в їхніх роботах – казки вони розглядали загалом, не зупиняючись детально на особливостях жанру літературної казки.

Висновки до першого розділу

У першому розділі ми розглянули теоретичний аспект поняття авторської казки у цілому та в китайській літературі зокрема.

Ми з'ясували, що поняття фольклорна казка, літературна казка і авторська казка тісно пов'язані одне з одним. Хоча відмінність фольклорної казки від авторської прослідковується вже з назви, проте межа між фольклорною казкою і літературною казкою, або літературною казкою і авторською казкою є рухомою та не завжди легко визначається.

На сьогоднішній день вже досить глибоко досліджено фольклорну казку та її зв'язок зі стилістикою та сюжетами народної творчості. Однак, проблема детального вивчення властивостей, характерних жанру літературної казки і, зокрема, авторської казки, та ознак літературної і авторської казки залишається актуальною й невирішеною. Розуміння цих ознак і характеристик може

допомогти краще зрозуміти творчість письменників та сформувані нові підходи до аналізу творів на основі жанрових особливостей.

У Китаї ж казка є досі маловивченою темою. Ми розглянули наступні етапи розвитку китайської казки тунхуа у Китаї протягом століття: Китаїзація, Політизація, Тунхуа для освіти, Нові тунхуа, Зникнення, Процес художнього та літературного оформлення, Культура споживання і злиття з глобальним ринком; та виявили, що на її формування впливали політичні, культурні та соціальні зміни у країні.

Проблема визначення та категоризації поняття казки в китайській літературі зумовлена занадто широким полем значень терміну *тунхуа* 童话.

РОЗДІЛ 2. Художній світ авторської казки

2.1. Творчість Чжен Юаньцзе у межах китайської авторської казки

Чжен Юаньцзе (郑渊洁) – один із найперших і найвідоміших дитячих письменників сучасного Китаю. Він почав писати казки у 1978 році та наразі є світовим рекордсменом з написання щомісячного дитячого літературного журналу «童话大王 (Король казок)», який він видавав одноосібно протягом 31 року.

Загалом, у дитинстві письменник описує себе як порушника спокою і бунтаря. Чжен Юаньцзе змушений був припинити навчання у початковій школі через початок Культурної революції, згодом він пішов із батьками до школи для кадрових робітників, але з часом його виключили, тож він так і не закінчив початкову школу і пішов в армію у віці 15 років [68]. Через п'ять років солдат звільнився з армії і пішов працювати на завод наглядачем за водяними насосами. А кількома роками пізніше, коли він почув, що видавництва платять хороші гроші за нові твори, він почав надсилати свої вірші до видавництв по всій країні. Після незліченних невдач його вірш нарешті опублікували в журналі «风水 (Феншуй)» у провінції Шаньсі. Це заохотило його продовжувати писати, поки він не став редактором журналу в Пекіні [61].

Коли письменникові відмовили у підвищенні зарплатні, він почав думати про заснування нового журналу, присвяченого його творчості. Згодом він втілював свій план у життя і журнал отримав назву «童话大王 (Король казок)», а його перший номер вийшов у 1984 році, Чжен Юаньцзе був єдиним автором. На момент публікації це був єдиний журнал у Китаї з авторством лише одного письменника [66].

Говорячи про свій творчий успіх, автор каже: «Навіть люди, які займаються прибиранням, можуть писати казки. Більше того, вони можуть робити це краще за мене. Проблема в тому, що їх ніхто не заохочує до цього. Найважливіше, чого

прагнуть люди – це визнання з боку інших. Це те, що значною мірою вирішує успіх чи невдачу» [71].

Для свого сина, який навчався вдома, він написав десять підручників у формі казок, де доступно для дітей пояснюються питання філософії, етики, законодавства, фізики, математики, мистецтва та біології [67].

Форма казки дала письменнику можливість відкрито висловитися з приводу проблем, що його хвилюють. Казки Чжена Юаньцзе – неоднозначне явище в історії сучасної китайської дитячої літератури, оскільки вони відображають зміни в суспільстві протягом трьох десятиліть між завершенням Культурної революції та інформаційним суспільством.

У своїх ранніх творах дитячої літератури (1980-ті роки і раніше) Чжен Юаньцзе неодноразово наголошує на питанні «походження», що стало відправною точкою для його власної опозиції Культурній революції. Жахом дитинства автора було «низьке походження», і персонажі його творів – це, зазвичай, тварини «низького походженням», а не кролики та коти, як у традиційних казках. У його власних казках всі персонажі хороші та роблять добрі вчинки, але, наприклад, над мишами все одно знущуються інші тварини і тільки тому, що вони миші, тобто «нижчого походження». Великий Злий Вовк з «大灰狼画报 (Ілюстрованого журналу про Великого Злого Вовка)», який свого часу випускав Чжен Юаньцзе, також був поганого походження, через що не міг подружитися з кроликами, і викликав у всіх підозри навіть тим, що робив добрі справи. А у його казці «Слава курячого роду» кури навіть хотіли потрапити з птахофабрики до більш популярного та елітного ресторану, щоб мати справу із більш статусними людьми, тобто «вищого походження»:

他们要供有身份的人享用，不为没身份的人服务。他们要同有地位的人合为一体，不同没地位的人同流合污。

Вони хочуть приносити задоволення тим, хто має високий соціальний рівень, а не тим в кого він нижчий. Вони мають бути єдиними з тими, хто має статус, а не з тими, хто його не має [77].

Тінь «походження» – важлива риса ранніх творів Чжена Юаньцзе, і, можливо, саме тому він зайняв ту позицію, яку зараз займає у вихованні дітей, тобто завжди бути «на стороні дитини», яка є доброю, але ірраціональною. Проте в будь-якому випадку, як для письменника дитячої літератури, це непогана позиція, особливо в сучасному освітньому середовищі Китаю, тож Чжен Юаньцзе намагається постійно дотримуватись тих же поглядів та способу мислення, що і діти.

Авторські казки Чжена Юаньцзе охоплюють широке коло тем: від серйозних морально-етичних та релігійно-філософських до відверто пародійних та абсурдних. Проблемно-тематичне поле творів допомагає глибше зрозуміти основні думки та ідеї, які намагається донести автор.

Казки письменника часто стосуються тем, які є актуальними для дітей, таких як дружба, доброта, чесність і хоробрість. Ці теми досліджуються через широкий спектр персонажів – як людей, так і тварин. А також через їхні образи та вчинки зазвичай передається моральне чи етичне послання автора.

Так, тема казки «Кінь-золота рибка» – сила віри та потенційні можливості людини вийти за рамки стандартів і піти власним унікальним шляхом у житті. Твір розповідає про те, як головний герой, Кінь-золота рибка, незважаючи на, здавалося б, таке нелогічне поєднання, зміг перетворитися і досягнути бажаного завдяки силі власного переконання, і стати новим дивовижним створінням. Ця історія заохочує людей вірити в себе і свої можливості, не боятися йти за власними мріями і пристрастями, навіть якщо це означає відхід від норми.

У своїх творах Чжен Юаньцзе часто сміється над лицемірством дорослого світу і вчить дітей мислити самостійно. Крім того, автор не боїться показувати дітям жорстоку правду життя, навпаки, він вбачає у цьому свою мету – навчити

дітей справжньому, підготувати до дорослого життя, щоб вже змалку вони все розуміли.

Через проблеми, що порушуються у творах, автор висловлює власний світогляд. Так, він часто піднімає такі проблеми як освіта, упередження, любов і ненависть, життя і смерть, проблему вибору тощо.

Наприклад, казка «Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка» піднімає проблему поводження з тваринами в зоопарках та того, як люди маніпулюють та експлуатують природу задля власної вигоди, не зважаючи на наслідки для інших живих істот. Твір зображує, як зоопарки перетворили тварин на форму розваги для людей. Так, вони винайшли новий спосіб заробляти гроші, пропонуючи відвідувачам можливість подивитися на те, як тигрів годують живими тваринами. Зоопарк використовує природні хижацькі інстинкти тигра як засіб отримання прибутку, таким чином обертаючи природну поведінку тварини проти неї самої. Це свідчить про відсутність турботи про благополуччя тварин і бажання отримати гроші понад усе. А відвідувачам цікавіше побачити, як тигри їдять живих тварин, ніж оцінити їхню красу і велич.

У своїй статті «属于当代儿童的新童话——试评郑渊洁的童话创作 (Нові казки для сучасних дітей — коментар до казкотворчості Чжен Юаньцзе)» Чжан Мейні аналізує твори Чжена Юаньцзе 1979-1985 років, зосереджуючись на його новаторстві. Насамперед, новаторство Чжена Юаньцзе полягає у формі: є казки для хлопчиків, казки для дівчат, казки для мам і тат; крім коротких, середніх і довгих казок, з'являються нові серійні казки, суперкороткі казки тощо, що дійсно є новаторським. Також це відображається у змісті, що «випромінює сильний дух епохи з сильним відчуттям реальності» та «піднімає важливі питання про те, як виховувати та навчати майбутнє покоління». Нарешті, новаторство також полягає в його багатій уяві та здатності знаходити сюжети для казок, в яких залучені сучасні науково-технічні досягнення. У статті вказується і на деякі недоліки творчості Чжена Юаньцзе, такі як необхідність більшого почуття міри

при відображенні поганих явищ, потреба в більш повній характеристиці героїв та удосконаленні мови [70].

Саме ранній етап творчості письменника, його авторські казки для дітей, ми і досліджуємо у нашій роботі.

У середній період кар'єри Чжена Юаньцзе, коли його власні діти вирости, як і перші читачі його казок, а стиль письма ставав дедалі зрілішим, і саме в цей час Чжен почав писати казки для дорослих, починаючи з його першої спроби – «奔腾验钞机 (Детектора валют, що мчиться)» (пізніше опублікованої під назвою «我是钱 (Я – гроші)»), і далі від «杀人蚁 (Мурах-вбивць)» до «月球监狱 (Місячної в'язниці)». Ці твори безпосередньо стикалися з багатьма проблемами суспільства, особливо «Мурахи-вбивці», яка є своєрідною мінливою картиною соціальної злочинності 1990-х років, і хоча стиль середнього періоду ще не був остаточно сформований з точки зору написання, проте це була дуже вдала робота. Відтоді всі твори Чжена Юаньцзе були цікавими і мали низький рівень повторюваності – рідкість у масовій літературі, де багато популярних творів великих письменників нескінченно повторюють попередні сюжети. Чжен Юаньцзе не переставав писати, постійно перетворюючи своє життя на вигадливий роман, який він «писав» із легкістю – від купівлі комп'ютера до купівлі будинку і машини, від роботи в компанії до Всекитайської асоціації працівників літератури та мистецтва і власного видавництва.

Пен Сіюань у своїй роботі «童话逻辑的表现形式 (Форми вираження казкової логіки)» узагальнює десять типів казкової логіки (опираючись на закономірності поєднання вигаданого та реального у створенні казок): умовна логіка, логіка навколишнього середовища, логіка уособлення, ілюзорна логіка, гіперболічна логіка, логіка перетворень, логіка скарбів, логіка деперсоніфікації, логіка ототожнення та логіка вигаданого. Деякі роботи Чжена Юаньцзе використовуються як приклади логіки деперсоніфікації. Логіка деперсоніфікації протилежна логіці уособлення. Замість того, щоб писати про речі так, ніби вони

є людьми, деякі абстрактні речі, які є невидимими і нематеріальними, або духовні феномени, які є зовсім невловимими, описуються так, ніби вони є конкретними речами, які перебувають у певному просторово-часовому вимірі, перетворюючи неясність на ясність. Таким чином, будь то лайливе слово чи ідіома, чи то певна риса характеру людини, які є абстрактними, нематеріальними і не відчутними на дотик, але Чжен Юаньцзе оживляє їх за допомогою логіки деперсоніфікації і перетворює на дотепні казкові образи [64].

У новому столітті Чжен Юаньцзе почав експериментувати з романами, які почали користуватися початковим комерційним успіхом, але справжній успіх прийшов після того, як він припинив писати і змінив видавництво. Твори цього періоду – добре відомі у Китаї, найбільш високохудожній з яких – «金拇指 (Золотий великий палець)», історія про біржові спекуляції. Стиль зображення різних персонажів (наприклад, «я» як жінка середнього віку) є винятковим. Оповідь «жінки середнього віку» як головної героїні навіть перевершує оповідь «автора» як оповідача в «智齿 (Зубах мудрості)». До цього часу Чжен Юаньцзе майже не писав великих романів.

Отже, Чжен Юаньцзе є одним з найвідоміших і впливових дитячих письменників-новаторів сучасного Китаю та одним з перших, хто почав писати авторські казки. Його казки відображають зміни в суспільстві Китаю, які відбулися протягом тривалого періоду від завершення Культурної революції до настання інформаційного суспільства. У нашій роботі досліджується ранній етап творчості Чжена Юаньцзе.

2.2. Специфіка та методи конструювання образної системи

Герої літературних казок, на відміну від народних, є складними, їх важко поділити лише на позитивних та негативних. Їхні образи є значно глибшими, вони можуть по-різному розкриватися протягом казки залежно від ситуацій та у взаємодії з різними персонажами.

В образі героя авторської казки знаходить вираження позиція автора, який наділяє його певними якостями. Письменник у своїх казках, як правило, зображує особистість, із властивою їй індивідуальністю образу [19].

Специфіка художнього образу визначається не тільки тим, що він осмислює дійсність, а й тим, що він створює новий, вигаданий світ. За допомогою своєї фантазії, вигадки автор перетворює реальний матеріал: користуючись точними словами, барвами, звуками, митець створює унікальний твір.

Художній образ являє собою не тільки зображення героя – він є картиною всього його життя, у центрі якої стоїть конкретний персонаж, але яка містить у собі й усе те, що її в житті оточує. Так, у художньому творі герой зображується у взаєминах з іншими персонажами. Тому тут можна говорити не про один образ, а про безліч образів, систему образів [17].

З метою виокремлення головного героя казки серед інших персонажів вводиться низка тверджень і ситуацій, які пов'язані тільки з головним героєм. Наприклад, головний герой розумніший та зарозуміліший за інших, бо єдиний, хто читає книжки, звідки і з'являється пригода із сумним кінцем, як у казці «Сліпо віруючий Доктор Півник». Або ж – більш досвідчений і єдиний бував у небезпечному місті, тому саме він відправляється туди знову із завданням, як у казці «Консервована морква».

У казці, крім основних дійових осіб, є й інші персонажі, кожному з яких притаманна своя роль у сюжетній дії. Читач дізнається про характер героя, вивчаючи його вчинки, рухи, аналізуючи його взаємини з іншими героями або із самим собою. Також характер і образ героя розкривається через зовнішні риси і через його близьке оточення, через речі, що йому належать. Особлива увага приділяється думкам і вчинкам героя.

Персонажі будь-якої казки, як правило, мають ім'я. Воно є сполучною ланкою між задумом автора і втіленою ідеєю твору, вигадкою і реальністю, історичним минулим і сьогоденням. На іменування персонажа впливає

композиція образів персонажів у творі [39]. Сюжетоутворюючою основою авторської казки є соціальний і моральний конфлікти, що частково впливає на іменування, проте досліджені нами казки Чжена Юаньцзе розраховані на дитячу аудиторію, тому позначенням персонажів казки переважно слугує описова й оціночна лексика. Наприклад, у казці «Консервована морква» головних героїв – зайців – звать Чорне Вухо 黑耳朵 та Білий Хвіст 白尾巴, що, очевидно, описує їхню зовнішність.

Розташування дійових осіб у казках визначається задумом письменника. Необхідно також зазначити, що персонажів авторської казки вирізняє широке узагальнення. Це означає, що їхні характери, за більшістю своєю, є їхніми типами, які несуть у собі якусь головну якість, що й визначає образ. Характер персонажа розкривається при постановці його в певних умовах, подіях і діях [11].

У казках Чжена Юаньцзе головними героями є тварини, що дозволяє представити моральні цінності для дітей в більш ігровій та захоплюючій формі. Автор казки наділяє героїв індивідуальністю, яку у фольклорній казці зустріти неможливо [31]. Однак персонажі казок Чжена Юаньцзе часто є зовсім не казковими – це алегорії, сатиричні маски, де тигр, заєць, курка, мавпа та інші звірі явно належать аж ніяк не до звичайного тваринного світу. У його творах у кожному образі сконцентровані характерні риси, які точно визначають у своїй єдності поширений соціальний або людський тип.

Візьмемо до прикладу образ курки у обраних нами казках Чжена Юаньцзе. Так, курка як персонаж зустрічається у творах «Сліпо віруючий Доктор Півник», «Слава курячого роду» та «Під платаном». Проте в кожній з казок – це зовсім різні індивідуальності, у яких ми бачимо різні риси характеру та типи людей.

У «Сліпо віруючому Докторі Півнику» є двоє другорядних персонажів – Маленьке Курча та Стара Курка і головний герой, Доктор Півник, образ якого розкрито найбільш повно. Проаналізуємо кожного з них:

Доктор Півник зображений як освічений персонаж, який вірить у силу книг і читання. Він єдиний член курячої родини, який вміє читати, через що користується повагою інших курей, які і прозвали його *鸡博士* Доктором Півником за розум. Керуючись своєю вірою в написане у книжках, герой натрапляє на книгу, яка кидає виклик загальному сприйняттю тхорів (їх бояться, бо вони їдять курей) – стверджується, що це непорозуміння і наклеп, і що насправді тхори не їдять курей. Це спонукає Доктора Півника відновити справедливість і вибачитися від імені курячої родини.

Маленьке Курча є допоміжним персонажем в історії, яке дуже захоплюється Доктором Півником. Воно вражене його знаннями та сміливістю і вирішує супроводжувати його у пошуках тхорів. Маленьке Курча розглядає це як романтичну і цікаву пригоду та можливість провести час із Доктором Півником.

Стара Курка ж ставить під сумнів переконання доктора Курчатка і нагадує йому про долю його дідуся, який загинув від тхорів. Вона скептично ставиться до тверджень, викладених у книжках, ставить під сумнів їхню достовірність і навіть припускає, що книжки можуть брехати, бо їх пишуть люди:

“书上说的不一定全对吧？”老鸡有点儿不放心，“再说人会撒谎，书是人写的，书当然也会撒谎。”

— *Те, що написано в книжці, не завжди виявляється правдою, чи не так? —Стара Курка трохи збентежилася, — Крім того, люди можуть брехати, а книги пишуть люди, тож, звісно, і книги можуть брехати [72].*

Ці персонажі загалом представляють різні точки зору та різні типи людей. Доктор Півник уособлює розумну та допитливу людину, яка намагається бути «вищим» за інших, проте не маючи критичного мислення. Маленьке Курча представляє його шанувальника і послідовника «ідеалів» без власної точки зору. Стара Курка – скептичну і обережну людину з більш реалістичною перспективою та навичками критичного мислення.

У казці «Під платаном» центральним образом є Мати-курка та другорядними – інші курки.

Мати-курка зображується як турботлива та любляча курка, яка прагне стати матір'ю, вона сповнена надії та рішучості і готова скористатися будь-якою можливістю, щоб здійснити своє бажання. Знайшовши яйце, вона його висиджує, незважаючи на потенційну небезпеку, адже не знає хто в ньому. А потім долає свій страх перед зміями заради того, щоб стати матір'ю дитинчаті-змійці.

Інші курки зображені осудливими і нетерпимими. Вони висміюють Мати-курку за те, що вона не може відкласти яйця, і вважають її відхиленням від норми, коли вона вирішує виховувати змійку як рідну дитину.

У казці «Слава курячого роду» червонолиця та білолиця курки – це дві курки, яких забрали зніматися у рекламі з-поміж усіх інших курей на птахофабриці. Вони більш амбіційні та обізнані про зовнішній світ і прагнуть до статусності та слави.

Кури на птахофабриці мають спокійне життя без турбот і тривог. Однак коли двох з них забирають для зйомок у рекламі, вони починають замислюватись над сенсом свого існування і майбутнім. А також під впливом червонолицької та білолицької курок, інші також починають хотіти бути статусними та відомими і порівнюють себе одне з одним. Вони уособлюють звичайних людей, які починають усвідомлювати власні бажання та прагнення та потрапляють під вплив інших.

Загалом, персонажі «Слави курячого роду» відображають людську схильність порівнювати себе з іншими та прагнути зовнішнього визнання.

Таким чином, можна зробити висновок, що характер і поведінка персонажів авторських казок цілком і повністю залежать від тієї ролі, яку задано їм певним сюжетом.

Чжен Юаньцзе також використовує різні способи створення образів героїв у своїх казках.

Розглянемо детальніше ці способи та прийоми.

- Назва твору

Це найпростіший прийом, який, проте, забезпечує знайомство читача з головним героєм ще до початку читання. До цього прийому вдається більша частина казкарів і в тому числі Чжен Юаньцзе. У деяких випадках назва казки повністю збігається з ім'ям головного героя: «**金鱼马** (Кінь-золота рибка)», або ж – ім'я головного героя використовується в назві: «**虔诚的鸡博士** (Сліпо віруючий Доктор Півник)», «**斑虎和雪兔的故事** (Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка)» тощо. Крім того, назва може вказувати у творі на місце, яке посідає герой у системі образів, а також орієнтувати читача, про що піде мова. Наприклад, назва «**猴王变形**(Перевтілення Короля Мавп)» натякає, що сюжет казки буде пов'язаний із тим як перевтілюється головний герой – Король Мавп.

- Пряма авторська характеристика

Саме в казках цей прийом реалізується насамперед. Письменник свідомо розкриває своє ставлення до героя, характеризує його дії, вчинки, даючи їм свою оцінку. Так, у казці «Кінь-золота рибка» Чжен Юаньцзе пише про головного героя наступне:

它用自己的生命为这个世界增加了一道新的光彩, 使地球在宇宙中更加绚丽。

Своїм життям він наповнює світ новим сяйвом, роблячи Землю ще більш прекрасною [74].

Цим автор показує своє захоплення та позитивне ставлення до Коня-золотої рибки.

- Мовлення героя

Внутрішні монологи, діалоги з іншими героями твору характеризують персонажа, виявляють його схильності, пристрасті. У казці «Консервована морква» у репліках головного героя, Чорного Вуха, прослідковуються його лідерські якості та досвідченість:

“天亮时不能进城，咱们先在草丛里睡一会儿觉，等天黑了进城。”

— *Ми не можемо заходити в місто на світанку, тому давай трохи поспимо в траві, а в місто підемо, коли стемніє [79].*

“跟在我后边，如果有危险，咱们分头跑，到这儿集合。”黑耳朵交待。

— *Тримайся за мною, якщо буде небезпека, розділимося і зустрінемося тут, — сказав Чорне Вухо [79].*

- Художня деталь

Предмет, за допомогою якого письменник характеризує героя. Яскрава художня деталь допомагає читачеві виявити особливості сутності персонажа. Ці деталі стають невіддільними характеристиками героїв. Так, у казці «Сліпо віруючий Доктор Півник» таким предметом є книги:

看书看报是鸡博士生活中最重要的内容。鸡博士可以一天不吃饭，但不能一天不看书报。

Читання книг і газет — найважливіша частина життя Доктора Півника. Він може прожити день без їжі, але не може прожити і дня без читання [72].

- Вчинки, дії героя

Важливий прийом, який не просто характеризує героя, а й дає змогу простежити його еволюцію. Особливо цей прийом важливий у казковому

дитячому творі, виховна мета якого – донести до дитини мораль казки на зрозумілому їй прикладі. Саме вчинки героя є основою оповіді казки, а також через них розкривається характер героя [17].

У казці «Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка» Плямистий Тигр, навіть попри те, що він хижак, якого не годують у зоопарку, б'ють та погрожують працівники, аби він з'їв Зайця-Біляка та всі навкруги, включаючи самого зайця, змушують його це зробити, обирає інший шлях. Він принципово відмовляється їсти свого приятеля, адже це проти його моральних цінностей.

- Інші герої твору

У відтвореному казковому світі будь-якого твору неможливо розвинути сюжет без взаємодії героїв. Це можуть бути і дружні стосунки, і стосунки головного героя та антагоніста. Взаємовідносини головного героя з іншими персонажами казкового твору показані автором, щоб читач побачив героя не ізольовано, а в певних ситуаціях, у взаємодії з різними персонажами [29]. Наприклад, у казці «Перевтілення Короля Мавп» читачу розповідається як головний герой взаємодіяв з іншими королями до того як навчився майстерності перевтілення:

过去猴王和其它家族的大王打交道时，总是一副面孔，见虎王和见鸡王兔王一个样。结果哪个大王也不喜欢他。虎王认为猴王见他时太傲慢，拿鸡蛋往石头上撞。鸡王兔王认为猴王见他们时太卑躬，不知猴王葫芦里装的什么药。

Раніше, коли Король Мавп зустрічався з королями інших родин, він завжди мав один і той самий вираз обличчя — що на зустрічі з Королем Тигрів, що з Королем Курей, що з Королем Зайців. Через це він не подобався жодному з королів. Король Тигрів вважав, що Король Мавп при зустрічі з ним був надто зарозумілим. А Король Курей і Король Зайців вважали, що Король Мавп занадто скромний при зустрічах з ними та не розуміли які погані наміри він під цим приховує [75].

А потім як він поведився з ними, вже маючи цю навичку:

虎王一见猴王就感到全身舒服。只见猴王的面部完全是一副向虎王称臣的状态，献媚、讨好、孝敬等表情恰到好处地溶合在一起，是国际上最最标准的弱大王见强大王时应该使用的表情。

Як тільки Король Тигрів побачив Короля Мавп, він відчув себе цілком спокійно. Обличчя Короля Мавп виражало повну покірність Королю Тигрів, з правильним поєднанням лестощів, прихильності та пошани – стандартний вираз обличчя у всьому світі, який слабкий король повинен використовувати при зустрічі з сильним королем [75].

Завдяки цьому читач може прослідкувати як змінився і сам головний герой, Король Мавп, опанувавши майстерність перевтілення, та як змінились його способи правління.

- Унікальне середовище проживання героя

Якщо в будь-якому іншому неказковому творі пейзаж і соціальне середовище необхідні для того, щоб відобразити становище і самовизначення героя в реальному житті, то в казковому творі герої поміщаються в інший світ, схожий із реальним, або у той, що кардинально відрізняється від нього, але, тим не менш, унікальний. Саме місце розвитку сюжету і робить казкових героїв особливими. Чжен Юаньцзе створює максимально приближений до реальності світ для своїх персонажів – це може бути зоопарк, ліс, птахофабрика або завод, однак він все одно залишається несправжнім і герої можуть бути мешканцями виключно цього уявного світу.

Отже, персонажами казок Чжена Юаньцзе є переважно тварини, які уособлюють соціальні або людські типи та є неповторними індивідуальностями із суперечливими рисами характеру, що робить казки автора глибшими та змістовнішими. Письменник послуговується різними способами конструювання образів – назва твору, пряма авторська характеристика, мовлення героя, художня

деталь, вчинки та дії героя, інші герої твору, унікальне середовище проживання героя, які допомагають розкрити їхні характери в повній мірі

2.3. Своєрідність композиційної структури

Сюжети і композиція літературної казки значною мірою підпорядковуються авторській волі і фантазії. Для літературної казки характерний незвичний початок, далекий від фольклорної традиції, що більше нагадує за жанром твір реалістичного характеру [31].

Чжен Юаньцзе також використовує унікальну для казкових жанрів наративну структуру. Іноді він послуговується нелінійною розповіддю, поєднуючи спогади героїв, минулі події та теперішнє, а також перемикається між різними перспективами. Це створює відчуття непередбачуваності та додає шар складності до його історій, що тримає читачів залученими та зануреними в сюжет. Так, у казці «Перевтілення Короля Мавп» автор розповідає про те, як головний герой намагається вирішити проблему і звертається за допомогою до Сунь Укуна, і тільки пізніше письменник повертається трохи у минуле і розповідає суть проблеми – королівське становище Короля Мавп у небезпеці, а потім знову повертається у теперішнє, щоб продовжити розвиток сюжету та вирішення проблеми.

Композиційна структура казок Чжена Юаньцзе подібна до народних казок. Його твори починаються з зачину, який встановлює місце дії та представляє персонажів. У деяких його творах, таких як «虔诚的鸡博士 Слепо віруючий Доктор Півник» і «斑虎和雪兔的故事 Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка», зачин також представляє проблему або конфлікт, з яким герої зіткнуться пізніше в історії. Потім зав'язка, поступово сюжет розвивається через низку подій, які розгортаються до кульмінації, де і вирішується основний конфлікт. Історія закінчується розв'язкою, після якої йде кінцівка.

Цікавими для нашого дослідження є особливості елементів зачину та кінцівки, а саме які ініціальні та фінальні формули використовуються у казках Чжена Юаньцзе.

Композиційні характеристики всіх казкових жанрів мають багато подібностей і, зазвичай, будуються за схемою, що включає так звані постійні елементи – формули, що утворюють її каркас. До таких стійких елементів належать формули, що обрамляють, які привертають до себе увагу тому, що вони перебувають у сильних композиційних позиціях – на початку і наприкінці твору [35].

Оскільки термін «формула» не має однозначної інтерпретації в лінгвістичних дослідженнях, уточнимо його зміст. Поняття «формула» передбачає вказівку на стабільність складу і мовного оформлення, на їхню стійкість. А також вказівку на смислову визначеність, цілісність формульного значення. Н.М.Ведернікова розуміє формулу як «поетичні штампи, часто повторювані в межах одного тексту, які використовуються казками різних сюжетів» [7]. Н.М.Герасімова визначає формулу як «структурно організований відрізок оповіді, що закріплює певний зміст у формі стійкого стилістичного звороту» [9].

На думку В.Я. Проппа, що досліджував морфологію казок, саме вступні, або ініціальні, та заключні, або фінальні, формули визначають своєрідність казкового стилю. Їхня основна прагматична функція полягає в тому, що вони спрямовують сприйняття читача за канонами казки [23].

Професор Цун Япін, який досліджує лінгвістичні особливості китайських казок, зазначає: «У стійких формулах, стереотипних оборотах криється особлива виразність і привабливість казок. Досить вимовити певну формулу, як кожен китаєць згадає якусь казку» [32].

Розглянемо якими ініціальними та фінальними формулами послуговується Чжен Юаньцзе у своїх казках.

Найпоширеніший тип ініціальної формули для всіх жанрів казкової прози – формула існування героїв. Вона не пов'язана безпосередньо з розвитком казкової дії. Оформляючи вихідну ситуацію, вона лише вводить у казку периферійних дійових осіб [34]. Ми виявили, що казки Чжена Юаньцзе не є виключенням і це також є найпоширенішою ініціальною формулою в його творах.

При цьому, зазвичай, у казках використовуються слова- або вирази-штампи ініціальної формули, на кшталт *传说* *ходять* *чутки*, *що*; *从前有* *давним* *давно* *жили* тощо. Але у творах Чжена Юаньцзе ми нічого схожого не зустрічаємо, за виключенням казки «Чотири миші.....», де *有* та *一天* можна вважати такими штампами і перекласти як *жили-були* та *одного дня* відповідно:

有四只小老鼠，他们恨一只叫丽娜的猫。丽娜对他们凶极了，经常逼得他们走投无路。

一天，小老鼠们从木偶剧团弄来一只布袋木偶狗，他们决定化装成狗，去吓唬丽娜。

Жили-були чотири миші, які ненавиділи кішку на ім'я Ліна. Ліна була дуже злою до них і часто заганяла їх у глухий кут.

Одного разу мишенята роздобули в ляльковому театрі лялькового песика і вирішили переодягнутися в цю собаку, щоб налякати Ліну [78].

Варто зазначити, що у китайській літературі нема обов'язкового для нас щасливого кінця. І авторські, і народні казки Китаю можуть закінчуватися по-різному. Казки Чжена Юаньцзе мають тенденцію закінчуватися погано. Майже всі проаналізовані нами твори автора мали трагічний кінець – смерть героїв. Так, казка «Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка» закінчилась голодною смертю зайця та тигра, у казці «Сліпо віруючий Доктор Півник» обидвох героїв з'їли тхори, а в казці «Історія про чотирьох мишей та кішку» головня героїня, кішка Ліна, померла від журби за своїм псевдодругом – ляльковим песиком.

Саме тому одна з виявлених нами фінальних формул казок автора – констатування смерті героїв – не типова для казок західних і українських зокрема.

Розглянемо приклади.

У казці «Історія про чотирьох мишей та кішку» фінальна формула має такий вигляд:

丽娜不吃不喝，在忧郁中死去了。

四只小老鼠把丽娜和布袋木偶狗埋在一起。

Ліна не їла і не пила і померла від горя.

Чотири миші поховали Ліну разом з ляльковим песиком [78].

У «Історії про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка» бачимо таке констатування смерті героїв:

一只叫斑虎的老虎，守着一只叫雪兔的兔子，饿死了。

一只叫雪兔的兔子，在一只叫斑虎的饿虎身边安然生活了七天，死了。饿死的。

Тигр на ім'я Плямистий Тигр, перебуваючи поруч із зайцем, помер від голоду.

Засць на ім'я Засць-Біляк, який сім днів спокійно прожив поруч з голодним тигром, помер. Від голоду [73].

Інша фінальна формула, яка зустрічається у казках Чжена Юаньцзе – це моралізаторська сентенція. Оцінка дій персонажів подається в невеликому, часто афористичному висновку, який має узагальнюючий характер. Зазвичай така кінцівка-мораль притаманна байкам і рідко зустрічається у казках. Проте, на нашу думку, така фінальна формула казок Чжена Юаньцзе є здебільшого складною для сприйняття дітьми.

Розглянемо кілька прикладів з казок автора.

Фінальна формула казки «Кінь-золота рибка»:

上帝在赐予每个生物生命的同时，还恩赐给它一项特异功能——敢想就成功了一半。

可惜绝大多数生命只顾埋头活过程，忽视了上帝对每一个生命的公平恩赐。

金鱼马的生命是完整的。

Коли Бог дає кожному створінню життя, він також наділяє його особливою здатністю — мріяти, яка вже є половиною успіху.

На жаль, переважна більшість людей настільки зосереджується на самому процесі життя, що забуває про справжній Божий дар.

А життя коня-золотої рибки можна назвати справді цілісним [74].

Моралізаторська сентенція у казці «Слава курячого роду» наступна:

它们是幸福的。不是吗？

可怜它们的人才是不幸的。

Вони щасливі. А хіба не так？

Нещасні ті, хто їх жаліє [77].

2.4. Просторово-часова організація

У багатій і різноманітній казковій літературі Чжена Юаньцзе просторово-часова форма є важливим засобом для розуміння його літературних особливостей.

У теоретичній праці «Про простір та час у казковому мистецтві» Сунь Цзяньцзян глибоко дослідив взаємозв'язок між створенням літературного простору та часу і написанням казок, теоретично окресливши просторово-часові характеристики казкових текстів, що є важливим внеском китайських науковців у вивчення теорії наративу в дитячій літературі. З цього приводу Лі Ліфан також зазначає: «У світлі загальної дослідницької тенденції в літературі, увага до просторово-часового питання є досить актуальним явищем. Це радше особливий внесок теоретиків дитячої літератури в те, що дитяча література, виходячи з особливого характеру композиції її літературного світу, змогла зробити крок уперед у цьому питанні»[69].

Відомий літературознавець М. Бахтін вважає, що основними елементами будь-якого казкового тексту є простір і час, і використовує термін хронотоп, визначаючи його як «внутрішню зв'язаність часових і просторових відношень, що художньо виражаються в літературі» [3]. Він підкреслює, що вивчення хронотопів у казках є неодмінною передумовою глибокого осмислення змісту тексту [3].

Казковий простір нерозривно пов'язаний з героєм, який виступає як індикатор топонімічної орієнтації. Оскільки простір відображається через дії героя, то саме він надає змогу ідентифікувати його. У казці відсутні хронометрація та топонімія, які не є необхідними для розуміння сюжету [26].

У всій казковій творчості Чжена Юаньцзе простір є важливим текстовим чинником. Вибір просторових сцен закладає логічний фундамент твору. З розвитком сюжету поступово формуються просторові відносини. Просторова форма також відіграє важливу роль у взаємозв'язку між алегорією та літературним характером, життєвою реальністю та літературним вираженням, літературним наративом та філософським змістом, задіяними в алегоричній казковій літературі.

Оскільки обсяг казки часто є коротким, простір, представлений в тексті, часто є більш концентрованим, без детальних описів. Просторові картини, що задаються письменником на початку твору, тісно пов'язані з подальшим сюжетом і є логічною основою для розвитку всієї казки, а також основою для просторових відносин у світі дискурсу. Вибір просторових сцен у казці відображає неповторне спостереження письменника за життям, і в певному сенсі визначає сюжетну і літературну майстерність казки [42].

У казках Чжена Юаньцзе ми можемо побачити багато просторових сцен, які часто зустрічаються в житті, але на які ми не звертаємо увагу і не замислюємось глибше, наприклад, місце, де заєць і тигр живуть разом, зайців у місті тощо. Ці просторові сцени обрані з повсякденного життя на основі спостережень письменника за життям і відображають його унікальний стиль. Коли письменник зображує ці сцени, напрямок подальшого сюжету і просторові відносини всередині сюжету вже приховані [35].

Дослідники казок виділяють два аспекти в просторовій структурі казки: динамічний і статичний. Динамічний аспект характеризується постійним інтенсивним розвитком сюжету та змінами просторових сцен. Статичний аспект проявляється у невизначеності, відсутності конкретного місця та явних подій [15].

Розглянемо ці аспекти детальніше на прикладах.

Так, у казці «Консервована морква» прослідковується динамічний аспект – дії активно розгортаються і постійно присутні просторові вказівки відповідно до руху персонажів і розвитку подій. На початку всі зайці знаходяться у лісі:

冬天的一个夜晚，兔子们坐在树林里一边吃胡萝卜，一边听黑耳朵侃大山。

Одного зимового вечора кролики сиділи в лісі і їли моркву, слухаючи балачки Чорного Вуха [79].

Потім герої вирушають до міста, щоб навчитися консервувати моркву на літо, і автор вказує на те, що вони спочатку дійшли до околиці міста і там відпочили, а вже вночі були у самому місті, додаючи опис міста, який помітно контрастує із звичним для зайців лісом:

经过一天的奔波，在太阳快要落山的时候他们来到了城市边上……借着夜色的掩护，他们进城了。城里的公路宽大平坦，上边行驶着众多的车辆，道路两旁的建筑物上灯光五彩缤纷，变幻无穷。

Після цілого дня у дорозі вони прибули на околицю міста якраз тоді, коли сонце вже майже зайшло. ... Під покровом ночі вони увійшли до міста. Дорога в місті була широкою і рівною, по ній їхало багато машин, а будівлі по обидва боки дороги були підсвічені різнокольоровими ліхтарями і постійно змінювалися [79].

Вже у місті просторові картини також змінюються – магазин, потім завод. І вже після виконання свого завдання, герої знову повернулися у початковий просторовий об'єкт – ліс. Це підтверджує, що простір у казці пов'язаний із героєм та сюжетом, адже він постійно змінюється разом із ними, що і робить твір більш динамічним.

Статичний аспект простежується у казці Чжена Юаньцзе «Історія про чотирьох мишей та кішку». Впродовж всієї казки нема чітких вказівок простору, є лише умовне непряме позначення, яке витікає з самого сюжету – коли кіт та миші знаходяться нарізно та коли вони зустрічаються, а також можна вважати своєрідним позначенням простору лялькового песика, у який залазили чотири миші, щоб пограти з кішкою Ліною:

四只小老鼠像人跳狮子舞那样钻进布袋木偶狗身体里。两只小老鼠骑在另外两只小老鼠脖子上，后边的一对儿抓住前边一对儿的尾巴，布袋木偶狗就站起来了。

Четверо мишенят забираються в лялькового песика, як люди, що виконують танець лева. Дві миші сідають на шиї іншим двом мишам, а задня пара хапає передню пару за хвости, і ляльковий пес підіймається на ноги [78].

Персонажі змінюють своє положення не тільки в просторі, але й у часі. І часове переміщення головних героїв у казці також має свої особливості.

Загалом, сюжети казок Чжена Юаньцзе розгортаються переважно в хронологічному порядку і події відбуваються одна за одною. Час у казці може бути вказаний прямим і непрямим способами.

- Прямий спосіб індикації часу

Часова інформація чітко зазначається автором задля більшої залученості читачів у сюжет та розвиток подій. Так, впродовж казки «梧桐树下 (Під платаном)» ми бачимо наступні індикатори часу:

几天以后, 她隐约觉到了蛇蛋里有生命存在。

Через кілька днів вона невизначно відчула присутність життя в зміїному яйці[76].

要么你放弃你的蛇儿子, 要么你带着他离开这里。..... 供你选择的时间只有3个小时。

Або ти відмовляєшся від свого зміїного сина, або забираєшся звідси разом з ним... Даємо тобі лише 3 години на прийняття рішення [76].

3个小时过去了。

Минуло три години [76].

这天, 母鸡和蛇外出觅食。

Цього ж дня курка і змія вирушили на пошуки їжі [76].

Такі зазначення часу допомагають краще розуміти, що відбувається в казці і в який момент. Вони також допомагають створити відчуття того, що події розвиваються в реальному часі, що може бути більш захоплюючим для читача.

- Непрямий спосіб індикації часу

Часова інформація може бути отримана опосередковано через просторову вказівку, що підкреслює функціональний зв'язок між поняттями простору і часу.

Так, у казці «Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка» ми бачимо трансформацію часу, спричинену просторовим переміщенням героя по вольєру, адже фраза *在笼子里来回走着 ходив туди-сюди по вольєру* вказує, що пройшов якийсь проміжок часу перед відчиненням віконця для годування:

游客已经很多了，可送食物的小窗口还是紧紧关着。斑虎烦躁地在笼子里来回走着……送食物的小窗口终于打开了……

Відвідувачів було вже багато, але маленьке віконце для годування все ще залишалося зачиненим. Плямистий Тигр нервово ходив туди-сюди по вольєру... Нарешті віконце для годування відкрилося, у Плямистого Тигра засвітилися очі – перед ним був живий заєць... [73]

У наступному прикладі з казки «Кінь-золота рибка» також нема точної вказівки на час, але вислів *把地球像梳头那样几乎篦了一遍* прочесали Землю майже як волосся гребінцем свідчить про тривалий період пошуків.

人类为金鱼马的传宗接代问题所苦恼，他们不惜耗费人力财力把地球像梳头那样几乎篦了一遍，愣是没有发现第二匹金鱼马。

Стурбовані проблемою продовження роду коней-золотих рибок, люди, не шкодуючи сил та грошей, прочесали Землю майже як волосся гребінцем, але марно — другого коня-золоту рибку так і не знайшли [74].

Висновки до другого розділу

У другому розділі нами було проаналізовано складові художнього світу авторської казки.

Виокремлені етапи творчості Чжена Юаньцзе продемонстрували його творчих шлях та формування власного авторського стилю. Було з'ясовано, що кожен із персонажів авторських казок сприймається як унікальна особистість. В основі персонажів Чжена Юаньцзе лежить якийсь людський чи соціальний тип, який він уміло перетворює на казкових героїв, часто вдаючись до образів тварин. У цьому відіграють важливу роль також способи створення образів, якими послуговується автор, – назва твору, пряма авторська характеристика, мовлення героя, художня деталь, вчинки та дії героя, інші персонажі, унікальне середовище проживання.

Композиційна ж структура досліджених казок близька до традиційної і складається з зачину, зав'язки, розвитку дій, кульмінації, розв'язки та кінцівки. Були виділені звична ініціальна формула казки – формула існування героїв, та специфічні фінальні формули – моралізаторська сентенція та констатування смерті героїв.

Казковий простір та час нерозривно пов'язані з героєм, у них відображаються досвід та унікальний стиль автора. У просторовій структурі казки було виділено динамічний і статичний аспекти, а також були виявлені прямий та непрямий способи індикації часу.

РОЗДІЛ 3. Мовні особливості авторської казки

Казки, як і вся дитяча література, мають специфічну мову. І.М. Арзамасцева пояснює це так: «Відомо, що діти мають підвищену мовленнєву обдарованість, яка поступово зменшується до семи-восьми років. Проявляється вона в пам'яті на слова і граматичні конструкції, у чуйності до звучання і значення слів» [1]. Для того, щоб читачеві дитячого віку було простіше засвоїти нові для нього мовленнєві конструкції, мова дитячої літератури має бути виразною і різноманітною. Значення слів, незрозумілих для дитини, часто пояснюється автором, у результаті чого відбувається поповнення лексичного запасу дитини. Багатство і барвистість мовлення в казках слугують мотивацією для читання інших подібних текстів. Мотивацією також є інша відмінна риса мови дитячої літератури, а саме: простота і доступність – необхідно, щоб дитина легко сприймала текст, зберігаючи зацікавленість у ньому. Це проявляється в наявності розмовної лексики, яка, внаслідок її частого вживання, зрозуміла дитині, а також у простоті граматичних конструкцій. І.М. Арзамасцева описує мову казки як «лаконічну, виразну, ритмічну» [1]. Ці три якості мови допомагають створити образи, що запам'ятовуються дитині і знаходять у неї відгук. Це також сприяє розвитку мовних здібностей дитини – читаючи, дитина починає наслідувати мову в текстах, повторюючи певну лексику та граматичні конструкції.

О.С. Ракова, характеризуючи мову дитячої літератури, говорить про те, що вона «має бути конкретною, точною, одночасно доступною і такою, що виховно збагачує дитину» [24]. Конкретність, точність і лаконічність забезпечують невеликий обсяг дитячого твору. Стислість тексту важлива для дітей, особливо дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, у зв'язку з тим, що дитині важко сприймати великий обсяг інформації, і великий обсяг твору може призвести до втрати інтересу та мотивації до читання в дитини. Для дитячої літератури загалом і казок зокрема характерна наявність діалогічного мовлення. Діалог має такі особливості, як:

- 1) згорнутість синтаксичних засобів (прості й короткі речення);
- 2) зверненість до співрозмовника;
- 3) ненормативність;
- 4) високий ступінь клішованості [27].

Перелічені риси діалогічного мовлення характеризують також тексти казок. Розвиток дії, спираючись на діалоги, надає динамічності сюжету і допомагає читачеві уявити образи героїв за їхнім мовленням. Г.С. Родіонова зазначає, що «однією з важливих складових уміння творчо перетворювати навколишню дійсність є уява» [25]. Наводиться думка про те, що формування творчої уяви багато в чому залежить від розвитку мовних здібностей дитини [25]. У свою чергу, розвитку мовних здібностей та уяви сприяє читання казок, що мають перелічені вище особливості. Дитина вчиться створювати власні художні образи на основі образів із казок. Водночас дитина вчиться відрізняти реальність від фантазії – присутність таких слів, як «чарівний», «магічний», показує дитині нереальність описуваних подій. Для казки характерна наявність розмовної лексики, що включає в себе емоційно-експресивні, просторічні, стилістично знижені слова. Усне мовлення в казках містить у собі також уживання фразеологізмів, крилатих виразів, що створюють за допомогою ритмічності та рими особливі образи, які легко запам'ятовуються дитині.

3.1. Засоби художньої виразності в казках Чжена Юаньцзе

Мова казок багата на художні засоби, які надають виразності тексту. Цими художніми засобами можуть бути як тропи (уособлення, порівняння, метафора, епітет тощо), так і стилістичні фігури (гіпербола, паралелізм тощо).

Одним із найпоширеніших у казках тропів є епітет. Український вчений О. Потебня вважав, що епітетами можуть бути будь-які парні сполучення слів, які зображують предмети, явища, дії через їх ознаку [21].

У проаналізованих казках Чжена Юаньцзе ми виявили велику кількість епітетів. Наведемо приклади деяких із них.

母鸡进行痛苦的选择。

Курка мусить зробити болісний вибір [76].

被激怒的母鸡们请来了四只膀大腰圆的公鸡。

Розлючені курки покликали чотирьох кремезних півнів [76].

他认为自己首先要做一个正直的有同情心和正义感的猴子，然后才能做到当一个圣明的大王。

Він вважав, що спочатку треба стати порядною, чуйною і справедливою мавпою, і тільки тоді він зможе стати мудрим королем [75].

过去他不知道书有如此神奇的力量。

Він і гадки не мав, що книги мають таку дивовижну силу [72].

Іншим тропом, що часто зустрічається в проаналізованих казках, є порівняння.

Порівняння в казках застосовується з метою досягнення більш барвистого й емоційного опису. Порівняння поділяються на прості та складні [22]. Прості порівняння ґрунтуються на зіставленні предметів, тоді як у розгорнутих порівняннях встановлюється подібність художніх образів. В аналізованих казках ми виявили лише прості порівняння, жодного розгорнутого. Це явище пов'язане з особливістю мови дитячої літератури, яку ми зазначали вище – простота і доступність для читачів молодшого віку.

Наведемо деякі приклади порівнянь із казок Чжена Юаньцзе. Більшість зіставлень ґрунтується або на зовнішній схожості предметів або на подібності властивостей:

四只小老鼠像人跳狮子舞那样钻进布袋木偶狗身体里。

Четверо мишенят забираються в лялькового песика, як люди, що виконують танець лева [78].

金鱼马能在大地上像马一样奔跑，也能在水里像金鱼一样游弋。

Кінь-золота рибка може бігати по землі, як звичайний кінь, і плавати у воді, як всім звична золота рибка [74].

金鱼和马结合就像槐树和蜻蜓结合一样不合逻辑。

Поєднання золотої рибки і коня настільки ж нелогічне, як поєднання акації і бабки [74].

Подібні тропи допомагають авторам створити яскравий образ, який простіше і чіткіше уявляється читачеві. Порівняння прикрашають твір, роблять його більш виразним та легшим для запам'ятовування [14].

Крім порівнянь у проаналізованих авторських казках вживаються також метафори. Метафора – це троп, у якому відбувається зіставлення та зближення предметів і явищ за схожістю або контрастом значень. У той час як порівняння порівнює два предмети, метафора безпосередньо уподібнює їх [43]. У казках Чжена Юаньцзе ми виявили значно менше метафор, ніж порівнянь, що можна пояснити прагненням автора до спрощення мови для більш простого сприйняття її дітьми. Наведемо приклади метафор:

鸡博士骄傲地冲同胞点点头，他可怜这些只知道吃不知道看书的同胞，他奇怪他们每天守着这座**知识的宝库**居然只用它填肚子。

*Він дивувався, як вони можуть знаходитись щодня з такою **скарбницею знань**, а використовувати її лише для того, щоб наповнити свої шлунки [72].*

鸡们尝到了有追求有理想的甜头。

*Курки відчули **солодкий смак прагнень та мрій** [77].*

Для казок Чжена Юаньцзе також характерний прийом уособлення (персоніфікації), тобто надання рис живих істот, зокрема людських, неживим предметам або абстрактним явищам. Наведемо приклади уособлень у досліджених казках.

书使鸡博士知道了许多事情，尽管他的书报的唯一来源是垃圾堆。

*Книги багато чому навчили Доктора Півника, хоча єдиним джерелом його літератури було **сміттєзвалище** [72].*

指挥官老鼠的心都快化了。

Серце мишеняти-командира розтануло [78].

上当了，动物园骗人！

Обдурили! Зоопарк ошукує людей! [73]

生命追求本质。

Життя прагне до суті [76].

Інша стилістична фігура, що зустрічається в текстах казок, – це антитеза. Це «стилістичний прийом, що полягає у зіставленні протилежних думок або образів для посилення враження» [28].

形体是外在的, 感情是内在的。

Тіло – це зовнішнє, почуття – це внутрішнє [76].

有喜有悲。

І радість, і смуток [77].

鸡博士最爱书最怕黄鼠狼。

Для Доктор Півника нема нічого кращого за книги і нічого страшнішого за тхорів [72].

У казках Чжена Юаньцзе ми також зустрічаємо оксюморон. Це поєднання в одне нерозривне ціле слів, протилежних за значенням. Оксюморонна єдність втілює складні внутрішні переживання та пориви ліричного героя, підкреслює відносність межі між раціональним та ірраціональним.

死得真享受。

Яка приємна смерть [76].

猴王不想在活着的时候死。

Король Мавп не хотів помирати, будучи ще живим [75].

小母鸡笑了, 她为自己能和鸡博士同葬一腹感到幸运。

Маленьке Курча посміхнулося, вважаючи, що йому пощастило бути похованим в одному череві з Доктором Півником [72].

У проаналізованих казках ми зустріли також кілька фразеологізмів:

*当大王最重要的是灵活, 也就是俗话说的**到什么山上唱什么歌**.....*

Найголовніше для правителя – це бути гнучким і підлаштовуватися під ситуацію, як кажуть: на яку гору зійшов, таку пісню і співай...[75]

*丽娜对他们凶极了, 经常逼得他们**走投无路**。*

Ліна була дуже злою до них і часто заганяла їх у глухий кут [78].

*信念的魔力是**所向无敌**的。*

*Магія віри **непереможна** [74].*

Уживання фразеологізмів, насамперед стилістично знижених, є рисою розмовного стилю, який притаманний казкам.

Незважаючи на наявність у текстах художніх засобів виразності, мова проаналізованих авторських казок залишається простою і зрозумілою, а тому доступною дітям. У казках немає складних синтаксичних конструкцій, частіше використовуються прості речення. Мова динамічна і барвиста, цікава для дитини, корисна для розвитку навичок усного, писемного мовлення.

В описі дійових осіб і предметів ми також виявили наявність гіперболи – навмисного перебільшення будь-яких властивостей.

*.....**身上穿的衣服有不计其数的兜**。*

...в одязі з незліченною кількістю кишень [77].

小母鸡对鸡博士崇拜死了。

Маленьке Курча до нестями обожнювало Доктора Півника [72].

鸡博士可以一天不吃饭，但不能一天不看书报。

Він може прожити день без їжі, але не може прожити і дня без читання [72].

А також письменник у своїх казках послуговується прийомом гри слів – це «спеціальне використання звукової, лексичної або граматичної форми слів, а також частин слів, фразеологізмів, синтаксичних конструкцій для створення певних фонетико- та семантико-стилістичних явищ, що ґрунтується на зіставленні та переосмисленні, обігранні близькозвучних або однозвучних мовних одиниць з різними значеннями» [20]. Візьмемо до прикладу гру слів у казці «Сліпо віруючий Доктор Півник»:

*鸡博士知道踢足球踢得最好的叫**马拉多纳**（他曾经遗憾那球星如果叫**鸡拉多纳**就好了）。*

*Він знає, що найкращого футболіста звать **Марадона** (колись він навіть думав, що було б добре, якби таку зірку спорту звали **Куродона**) [72].*

Тут гра слів полягає в значеннях ієрогліфів. Так, у слові *马拉多纳* *Марадона* перший ієрогліф 马 означає *кінь*, а у варіанті, якого хотів би головний герой казки «Сліпо віруючий Доктор Півник» – *鸡拉多纳* *Куродона* – перший ієрогліф 鸡 має значення *курка*.

У казці Чжена Юаньцзе «猴王变形 (Перевтілення Короля Мавп)» ми також виявили використання алюзії – художньо-стилістичного прийому, який посиляється на певний твір літератури, історії, політики чи міфології. Цей художній засіб дозволяє автору посилити глибину та багатогранність сюжету, пов'язуючи його з ширшим культурним контекстом. У «猴王变形 (Перевтіленні

Короля Мавп)» алюзія використовується для того, щоб пов'язати історію з романом «西游记 (Подорож на Захід)», який вважається одним із чотирьох великих класичних романів китайської літератури.

Казка починається з того, як головний герой, Король Мавп, намагається стати хорошим королем. Він хоче, щоб його запам'ятали в історії як великого правителя, і щоб досягти цього, він вважає, що повинен бути справедливим і співчутливим лідером. Однак йому важко втілювати свою політику в життя і він стикається із загрозою для свого трону. Він звертається по допомогу до свого предка, легендарного Сунь Укуна, який навчає його мистецтву перевтілення. Завдяки цьому новому вмінню Король Мавп здатен впоратися з викликами свого правління і закріпити за собою місце короля.

Історія про Сунь Укуна є частиною класичного роману «Подорож на Захід». Сунь Укун, іншим ім'ям якого також є Король Мавп, володіє неймовірною силою і надприродними здібностями. Він є символом хоробрості, сили та бунту проти влади.

У казці Чжена Юаньцзе проблеми Короля Мавп на посаді короля є відображенням викликів, з якими стикалися багато лідерів протягом історії. Бажання головного героя, щоб його запам'ятали як великого правителя, є відсилкою на давньокитайську концепцію Неба 天, за якою правитель – це син Неба 天子, і влада імператора поширюється на всіх людей і всі землі, і спадщина імператора визначається гармонією і процвітаням, які він приносить у світ.

Рішення Короля Мавп звернутися за допомогою до свого предка, Сунь Укуна, також є зверненням до китайської традиції поклоніння предкам. У китайській культурі предків шанують і поважають, і вважається, що вони можуть стати наставниками і захищати своїх нащадків. Просячи допомоги у свого предка, Король Мавп визнає важливість своєї спадщини і прагне долучитися до мудрості предків.

Мистецтво перетворення, якому Сунь Укун навчає Короля Мавп, є ще однією алюзією у творі. У «Подорожі на Захід» Сунь Укун мав здатність перетворюватися у 72 різні форми. Ця здатність є символом його сили та вміння пристосовуватися до будь-якої ситуації. Навчаючи Короля Мавп мистецтву трансформації, Сунь Укун передає свої знання і навички нащадку, забезпечуючи тим самим, щоб спадщина Короля Мавп жила і надалі.

Своєрідна боротьба Короля Мавп за владу, його бажання залишитися в історії великим правителем та зв'язок зі своїм предком Сунь Укуном – все це глибоко вкорінене в китайській культурі та історії. Спираючись на ці традиції, автор створює розважальну і, в той же час, змістовну історію, яка нагадує читачам про важливість спадщини. А також вже змалку ознайомлює дітей із персонажем класичного китайського роману.

3.2. Відображення комічного у творчості автора

Ще однією особливістю казок Чжена Юаньцзе є використання засобів комічного, а саме сатири та іронії, щоб представити соціальні та культурні проблеми у дотепний та розважальний спосіб.

Комічне у тому чи іншому вигляді присутнє практично в будь-якій авторській казці і через це, на наш погляд, становить одну з найпостійніших стилеутворюючих ознак, властивих жанру в цілому.

Окрім того, іронія в більшості казок має і більш конкретний та прикладний характер, стаючи своєрідним сполучним елементом, який допомагає максимально наблизити до реальності створені фантазією письменника альтернативні умовні світи, зробити їх комфортними, пізнаваними для дитячого сприйняття, і одночасно більш об'ємними і багатозначними для сприйняття дорослого [4]. Не випадково твори Чжена Юаньцзе мають «подвійного адресата»,

оскільки вони, багато в чому завдяки засобам комічного, виявляються однаково цікавими та захоплюючими як для дітей, так і для доросліших читачів.

Варто відмітити, що сатира є вираженням боротьби автора і відрізняється повним неприйняттям свого предмета [63].

Сатира та іронія особливо помітні в таких казках Чжена Юаньцзе, як «Сліпо віруючий Доктор Півник», «Слава курячого роду» та «Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка». Розглянемо це детальніше далі.

Казка «Сліпо віруючий Доктор Півник» є викривальною сатирою на абсурдність людей, які вірять лише тому, що читають, і не здатні критично мислити.

Казка розповідає про півня, який хоче все знати і присвячує своє життя читанню книг. Однак єдине джерело книг, до якого він має доступ, – це сміттєзвалище. Незважаючи на це, він вірить усьому, що читає. Автор використовує іронію, щоб показати брак критичного мислення Доктора Півника і кумедність його віри в те, що викинуті на смітник книжки роблять його мудрим.

Доктор Півник є жертвою власних переконань, оскільки покладається виключно на ці книги. Він читає на різні теми – від спорту до політики, але не ставить під сумнів достовірність жодної інформації, яку читає. Так, прочитавши у книжці, що тхори насправді не їдять курей і це лише наклеп, він одразу ж цьому повірив, навіть попри те, що його діда з’їли тхори і все життя він їх боявся більше за все. Головний герой вирішив навіть піти до тхорів просити пробачення від імені всієї родини курей. Це призвело до жахливих наслідків – тхори з’їли і його, і Маленьке Курча, яке пішло разом з ним. І навіть вже будучи майже з’їденим, Доктор Півник не розуміє своїх помилок та реальної ситуації:

鸡博士在盘子里对小母鸡说, 这是一只伪装成黄鼠狼的狼, 不要怨书。

Не бажаючи нарікати на книгу, Доктор Півник сказав Маленькому Курчаті, що це насправді вовк, перевдягнений у тхора [72].

Висміюючи сліпу віру Доктора Півника у недостовірну інформацію, Чжен Юаньцзе застерігає читачів від небезпеки вірити всьому, що вони читають, не ставлячи під сумнів достовірність.

Казка «Сліпо віруючий Доктор Півник» також має ширший соціальний і політичний контекст. Твір висміює те, що у Китаї уряд контролює і жорстко цензурує ЗМІ та обмежує доступ людей до інформації, що призводить до відсутності критичного мислення та сліпої віри в політику уряду. А той факт, що єдиним джерелом інформації для Доктора Півника є сміттєзвалище, є висміюванням відсутності відкритого доступу до якісної інформації в Китаї. Більше того, те, що він єдиний у родині, хто вміє читати, є посиленням на брак освіти в Китаї.

Казка Чжена Юаньцзе «Слава курячого роду» сатирично висміює одержимість славою та багатством у сучасному суспільстві. Курчата хочуть бути відомими та успішними, але вони не усвідомлюють ціну такої слави, яка часто є життям, сповненим експлуатації та страждань.

Іронія в цій казці подвійна. По-перше, курки, які зображені як простодушні істоти, що не мають іншої мети, окрім як їсти і спати, раптом стикаються з ідеєю про велику мету в житті, бажання бути статусними і відомим. Іронія полягає в тому, що кури – не люди і навіть серед тварин вважаються далеко не найрозумнішими, а отже, не повинні мати здатності до таких екзистенційних роздумів, проте вони зображені як такі, що роздумують про майбутнє та своє місце у світі. Таке використання іронії підкреслює парадоксальність ситуації і змушує читача поставити під сумнів власні переконання щодо інтелекту та свідомості.

По-друге, зображується заздрість курей двом своїм побратимам, яких обрали для зйомок у рекламі. Суть іронії в тому, що всіх цих курей розводять з єдиною метою – щоб їх забили та з'їли люди. Тому заздрість курей абсолютно недоречна, оскільки їхня остаточна доля вже вирішена. Ця іронія підкреслює розрив між сприйняттям курами власного життя та їхнім справжнім призначенням у світі.

Назва твору «Слава курячого роду» також іронічна, адже кури у казці не мають ні слави, ні справжньої мети в житті. Їх просто розводять і вирощують, щоб потім забити для споживання людиною.

Ще один приклад – «Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка». Це гостросюжетна казка, у якій автор влучно використовує іронію задля донесення своєї позиції.

Чжен Юаньцзе вдається до іронії, щоб показати у повній мірі абсурдність ситуації, що відбувається у зоопарку. Так, рішення працівника зоопарку не давати тигру їжу є іронічним, оскільки підкреслює владність людини над дикою твариною. Він контролює доступ тигра до їжі, а тигр – у безвихідному становищі через неволю, тому змушений бути у його повній владі. Іронія полягає в тому, що в дикій природі все навпаки: тигр є небезпечним хижаком, а людина – здобиччю.

Реакція зайця на тигра також є прикладом іронії. Здобич, яка мала б боятися хижака, впізнає в тигрі свого старого сусіда і намагається його заспокоїти. Заєць навіть сам вмовляє з'їсти його та каже як саме він віддав би перевагу померти:

“你快吃吧。”雪兔也不明白自己怎么会催着老虎吃自己。

雪兔明白自己的末日到了，它镇静地对斑虎说：“求你一口把我咬死。”

— *А-ну давай їж мене! — Заєць-Біляк сам не розумів, навіщо він змушував тигра з'їсти його.*

Розуміючи, що його життя добігає кінця, Заєць-Біляк спокійно сказав тигру: — Будь ласка, проковтни мене цілком [73].

3.3. Символи та алегоричний зміст авторських казок

Казки, а особливо авторські – це не просто історії, які розважають дітей, вони також несуть у собі глибший зміст і посил, який відображає людський

досвід і цінності. Одним із способів передачі цих ідей є використання алегорій та символів.

Алегорія – художній прийом, що полягає в передачі абстрактних понять або моральних принципів за допомогою конкретного образу, тоді як символи – це об'єкти або образи, які представляють щось, що виходить за межі їхнього буквального значення.

Символ містить у собі переносне значення, а сенс його неоднозначний, який важко, частіше неможливо, розкрити до кінця. Він містить у собі якусь таємницю, натяк, що дає змогу лише здогадуватися про те, що мається на увазі, про що хотів сказати автор. Розуміння символу можливе не стільки розумом, скільки інтуїцією і почуттям [2]. Чжао Їхен у своїй роботі «Семіотика: основні принципи та висновки» (《符号学：原理与推演》) зазначає: «прихований зміст символів у сфері мистецтва та культури не має чітко вказуватися, а має самостійно формувати своєрідну цінність».

У казках алегорії та символи використовуються для вираження складних ідей та почуттів у простий і доступний спосіб, що робить їх важливим інструментом для передачі культурних і суспільних цінностей як дітям, так і дорослим [2].

Всі казки Чжена Юаньцзе можна інтерпретувати як алегорію людського суспільства.

Наведемо приклади з казок автора.

Алегоричний зміст казки «Під платаном» обертається навколо тем материнства, безумовної любові, прийняття та дискримінації. Твір висвітлює боротьбу курки за можливість бути матір'ю – вона знаходить зміїне яйце і висиджує його, виховуючи зміїне маля як своє власне. Незважаючи на несхвалення та дискримінацію з боку інших курей, мати-курка продовжує любити та піклуватися про свого прийомного сина.

Цю казку можна інтерпретувати як алегорію до теми материнства. Материнство не обмежується народженням дитини, це глибокий емоційний зв'язок, який розвивається між батьками та їхньою дитиною, незалежно від її походження. Сильне бажання мати-курки бути матір'ю та її готовність любити і піклуватися про зміїне дитинча відображає природний інстинкт материнства, який виходить за межі видових кордонів.

Крім того, в казці розкривається прихована тема прийняття у суспільстві. Безумовна любов матері-курки до сина призводить до того, що вона приймає його таким, яким він є. Їй байдуже, що він змія, і вона не судить його за зовнішнім виглядом. Вона не намагається змінити його або перетворити на когось іншого. Вона визнає, що її син не такий, як усі інші в її родині, але все одно любить його і приймає.

З іншого боку, дискримінація від інших курей, з якою зустрічаються мати-курка та її прийомний син. Інші кури не можуть прийняти рішення матері-курки виховувати малюка-змію і піддають її гострій критиці за це. Така поведінка відображає обмеженість і нетерпимість людей, які не можуть прийняти тих, хто відрізняється від них самих.

Центральним символом казки є *梧桐树* дерево платан. У Китаї це дерево є символом довголіття, вірного кохання, благородності. Платан також часто використовується в китайській літературі та мистецтві, щоб символізувати плінність часу і неминучість змін.

У казці «*梧桐树下* Під платаном» дерево набуває дещо іншого символічного значення. Воно уособлює життя, захист та родинний зв'язок. Зелене листя дерева символізує життєву силу, а тінь, яку воно створює – присутність та захист матері.

Це символ, який присутній протягом усієї казки. Кожна частина закінчується описом платану, він відображає стани та зміни у житті героїв, адже вони живуть під ним і майже всі події казки відбуваються на цьому місці.

Так, на дереві з'явилося зелене листя, коли курка зрозуміла, що у яйці є життя, яке скоро вийде на світ. Автор підкреслює наявний символізм:

梧桐树的叶子是绿色的。绿是生命的颜色。

Листя платана зелене. Зелений – це колір життя [76].

Перша частина закінчується позитивно – мати-курка щаслива, що в неї є така бажана дитина, між ними з'являється родинний зв'язок та безумовна любов, і все це відбувається саме під цим деревом:

梧桐树下充满生机。

Під платаном вирує життя [76].

Друга частина закінчується тим, що курку, яка прожила все життя під платаном, інші курки намагаються прогнати разом із змією, або пропонують відмовитись від прийомної дитини, і платан відображає їхній стан життя, він завмирає в очікуванні змін:

梧桐树，默然不动。

Платан мовчазний і непорушний [76].

Третя частина закінчується тим, що прийомний син курки захистив мати та їхній дім, тож вони знову жили у мирі, любові та злагоді, що автор і передає, описуючи платан таким чином:

梧桐树下充满柔情。

Платан сповнений ніжності [76].

Четверта частина закінчується трагічною смертю курки від справжньої матері змійки, тепер дитина залишається одна, без матері та захисту, їхній зв'язок розірвано і дерево також сумує:

梧桐树在叹息。

Платан зітхає [76].

У «Славі курячого роду» алегорія полягає в тому, що всі кури на фермі є уособленням людей, мас, які контролюються і піддаються маніпуляціям тих, хто стоїть над ними. Директор птахофабрики і ветеринар зображають представників влади, які мають вплив і контроль над масами, в той час як кури уособлюють простих людей, які знаходяться в їхньому підпорядкуванні. Послання твору про цінність індивідуальності та небезпеку конформізму можна розглядати як нагадування про важливість критичного мислення перед обличчям соціального тиску.

Отже, Чжен Юаньцзе використовує алегорії та символи у своїх казках для передачі складних ідей та цінностей у простий і доступний спосіб. Його казки можна розглядати як алегорії суспільства, оскільки вони проливають світло на різні аспекти людського життя та піднімають соціальні та культурні проблеми. Твори автора дозволяють читачам інтерпретувати їх і здогадуватися про їхній справжній зміст, надаючи можливість самостійно виявити та розуміти цінність кожної історії.

Висновки до третього розділу

У третьому розділі нами було вивчено мовні особливості авторських казок. Ми з'ясували, що будь-яка казка, орієнтована на дитячу аудиторію, має бути простою і доступною у сприйнятті. Аналіз таких художніх засобів, як епітети, порівняння, метафори, персоніфікації, антитези, оксюморон, алюзія, гра слів та фразеологізми, дав змогу виявити особливі засоби створення образності у авторських казках. Для жанру характерно і використання засобів комічного задля представлення соціальних і культурних проблем та боротьби з ними. Також автор вдається до алегорій та символів, щоб зробити зміст казок глибшим та складнішим.

ВИСНОВКИ

1. Наразі авторська казка виділяється як піджанр літературної казки і, за думкою більшості вчених, визначається цим поняттям. У нашій роботі ми послуговувались визначенням Л. Ю. Брауде: «Літературна казка – авторський, художній прозовий або поетичний твір, заснований або на фольклорних засадах, або суто оригінальний» [5]. Та, опираючись на класифікацію Л.В. Овчиннікової, за якою літературні казки поділяються на фольклорно-літературні та індивідуально-авторські [18], виявили такі характерні риси індивідуально-авторських казок: письмова форма; неваріантний характер інтерпретації суб'єктом, письменником чи поетом, та варіантний – об'єктом, тобто читачем; художній тип свідомості; індивідуальний тип мовної особистості; художній тип концепту та індивідуально-авторський ідіостиль.

2. У Китаї казка є досі маловивченою темою. Ми розглянули такі етапи її розвитку протягом останнього століття: Китаїзація, Політизація, Тунхуа для освіти, Нові тунхуа, Зникнення, Процес художнього та літературного оформлення, Культура споживання і злиття з глобальним ринком. Таким чином, ми встановили, що розвиток і постійні трансформації китайських *тунхуа* були обумовлені політичними, культурними та соціальними змінами, що відбувалися у країні. У китайській літературі термін *тунхуа* 童话 має занадто широке поле значень, що призводить до проблем з визначенням та категоризацією поняття казки. Це пов'язано з тим, що в китайській культурі казки виконують різноманітні функції та мають різні форми вираження. У зв'язку з цим, визначення казок у китайській літературі вимагають додаткового уточнення та контекстуалізації.

3. Етапи творчості письменника відображають його творчий шлях і розвиток власного авторського стилю. Кожен персонаж у авторських казках сприймається як унікальна особистість. Чжен Юаньцзе майстерно перетворює людські та соціальні типи в казкових героїв, часто використовуючи образи тварин. Важливу роль у цьому відіграють методи створення образів, які використовує автор: назва

твору, пряма авторська характеристика, мовлення героя, художні деталі, вчинки та дії героя, інші персонажі і унікальне середовище проживання героя. Проаналізовані казки мають традиційну композиційну структуру, яка складається з зачину, зав'язки, розвитку дій, кульмінації, розв'язки та кінцівки. В казках також присутня типова для казкових жанрів ініціальна формула існування героїв, а також специфічні фінальні формули, такі як моралізаторська сентенція та констатування смерті героїв. Просторо-часова організація казки пов'язана із героєм та розвивається і змінюється відповідно до його руху протягом розвитку сюжету. У просторовій структурі казки можна виділити динамічний та статичний аспекти, а також різні способи індикації часу – прямий та непрямий.

4. Аналіз художніх засобів, таких як епітети, порівняння, метафори, персоніфікації, антитези, оксюмори, алюзії, гри слів та фразеологізми, дозволив виявити особливі засоби творення образності в авторських казках. Серед них – алюзії, метафори та оксюмори є не типовими для народних казок та відображають індивідуальність та стиль автора. Також специфічним виявилось використання комічних засобів з метою привертання уваги до соціальних і культурних проблем, які турбують автора. Використання сатири та іронії є своєрідним способом боротьби з ними. Крім того, авторські казки є алегоріями людського суспільства та мають неоднозначні символи, що дозволяє інтерпретувати їхній прихований сенс різним чином не тільки дітям, а й дорослим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. 3-е изд., перераб. и доп. М., 2005.
2. Баттистини М. Символы и Аллегии // Энциклопедия искусства. Пер. с ит. – М.: Омега, 2007. – с. 21.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
4. Борев Ю.Б. Комическое. - М.: Искусство, 1970
5. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. – Т. 36. – № 3. – 1997. – С. 71–268.
6. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка / Л. Ю. Брауде. – М., 1979
7. Ведерникова Н.М. Из истории сказок. – М.: 1975. – С. 62
8. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 240 с.
9. Герасимова Н.М. Формулы русской волшебной сказки. К проблеме стереотипности и вариативности традиционной культуры). Советская этнография. 1978; № 5:18 – 28.
10. Грица С. Фольклор у просторі та часі. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 228 с
11. Давидюк В. Ф. Доісторичне поле української казки / В. Ф. Давидюк // Концепції і рецепції. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. – С. 4-45.
12. Кербелите Б. Сюжетный тип волшебной сказки // Фольклор: Образ и поэтическое слово в контексте. – М.: Наука, 1984. – С.203-250. 7.
13. Кизилова В. В. Українська література для дітей та юнацтва: новітній дискурс: навч.-метод. посібник для студ. вищих навч. закл. / В. В. Кизилова. – Старобільськ: Вид-во ДЗ «Луганський національний університет ім. Т. Шевченка», 2015. – 236 с.
14. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. - СПб., 1996. - С. 432-433

15. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. (2001). Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М.
16. Минералова И. Г. Детская литература : учеб. пособие для студ-тов высш. учеб. заведений. М., 2002.
17. Наумова Н.Г. Художественный образ-персонаж как предмет лингвистического анализа. Киров: ВятГГУ, 2006.
18. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 312 с.
19. Полторацкая Н.И. Французская литературная сказка в XX веке. [Предисл.] // Сказки французских писателей. Л.: Лениздат, 1988.
20. Пономарів О.Д. Стилїстика сучасної української мови.– Тернопіль: Навчальна книга–Богдан, 2000. – 248 с.
21. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905. – 652 с.
22. Потебня О.О. Эстетика і поетика слова. – Київ: Мистецтво, 1985. – 302 с.
23. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: 2001. – С. 79 – 80.
24. Ракова Е. С. Детская литература и её специфика [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу: <https://www.maam.ru/detskijsad/detskaja-literatura-i-e-specifika.html>
25. Родионова Г. С. Образный язык сказки и его стимулирующее влияние на развитие воображения дошкольников с нарушениями речи // Педагогическая и коррекционная психология. Дальневосточная госуд. соц.-гум. академия, Биробиджан [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraznyy-yazyk-skazki-i-egostimuliruyushee-vliyanie-na-razvitie-voobrazheniya-doshkolnikov-snarusheniyaми-rechi/viewer>

26. Сабат Г. П. Казки Івана Франка як естетико-поетикальна система : автореф. дис. д-ра філол. наук : спец. 10.01.06; 10.01.01 / Г. П. Сабат; КНУ ім. Т. Шквченка. – К., 2009. – 32 с.
27. Скалкин В. Л. Обучение диалогической речи (на материале английского языка): пособие для учителей. Киев, 1989.
28. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. — К.: Наукова думка, 1970—1980
29. Хализев Е.В. Теория литературы. М., 2000.
30. Халуторных О. Волшебная сказка как феномен культуры (соціально-філософський аспект): Авторефер. дисс. кан. філос. наук. – М., 1998. – С.7 – 8. 10.
31. Цикушева И.В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. № 1. С. 21-24.
32. Япин Цун Лингвистические особенности русских и китайских народных сказок в национально-культурном аспекте // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. №1.
33. Ярмиш Ю. Ф. У світі казки: літературно-критичний нарис / Ю. Ф. Ярмиш. – К.:Радян. письменник, 1975. – 145 с.
34. Balayan V. 2010. Opening Formulas in Armenian and British Folktales. Yerevan: Voske Divan, vol. 2, pp. 85-90. (in Armenian)
35. Barbour J. 1982. Relational Concepts of Space and Time, The British Journal for the Philosophy of Science. The University of Chicago Press: vol.33, pp. 251-274.
36. Ben-Amos, D. (1971) “Toward a Definition of Folklore in Context,” Journal of American Folklore, 84.331: 3–15.
37. Ben-Amos, D. (2010) “Straparola: The Revolution That Was Not,” Journal of American Folklore, 123.490: 426–46.

38. Carpenter, Humphery, and Mari Prichard. 1995. *The Oxford Companion of Children's Literature*. New York: OUP.
39. *Children's Literature* / Edited by Peter Hunt. – Oxford, 1995. – 217 p
40. Jin, Y. (金燕玉) (1992) *History of Chinese Fairy Tales*, Nanjing: Jiangsu shaonian ertong chubanshe
41. JONES, A. F. (2011). *THE CHILD AS HISTORY IN REPUBLICAN CHINA: A Discourse on Development*. In *Developmental Fairy Tales* (pp. 99–125). Harvard University Press.
42. Kujundžić N. 2020. *Narrative Space and Spatial Transference in Jacob and Wilhelm Grimm's Fairy Tales*. University of Turku. Thesis for: PhD
43. Lakoff George. *Metaphors We Live By* / George Lakoff, Mark Johnson. – Chicago : The University of Chicago Press, 1980
44. Li 2014: 129-30 Li, D. (2014) “The Influence of the Grimms' Fairy Tales on the Folk Literature Movement in China (1918–1943),” in V. Joosen and G. Lathey (eds) *Grimms' Tales around the Globe*, Detroit, MI: Wayne State University Press, 119–33.
45. Lin, J. (林继富) (2007) *The Tradition and Transmission of Folk Narrative*, Beijing: Zhongguo shehui chubanshe.
46. Lin, J. (林继富) (2012) *Folk Narrative and Intangible Cultural Heritage*, Beijing: Zhongguo shehui chubanshe
47. Liu 1985: 6 Liu, S. (刘守华) (1985) *Introduction to Chinese Folk Fairy Tales*, Chengdu: Sichuan minzu chubanshe
48. Liu, K. (刘魁立) (2010) *The Life Tree of Folk Narrative*, Beijing: Zhongguo shehui chubanshe.
49. Lü, W. and An, D. (吕微安德明) (eds) (2006) *The Diversity of Folk Narrative*, Beijing: Xueyuan chubanshe.
50. Todorov, Tsvetan. 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press.

- 51.Wan, J. (万建中) (2010) Introduction to Chinese Folk Culture, Beijing: Beijing Normal University
- 52.Wu, Q. (吴其南) (1992) History of Chinese Fairy Tales, Shijiazhuang: Hebei shaonian ertong chubanshe
- 53.Wu, Q. (吴其南) (2007) Developmental History of Chinese Fairy Tales, Beijing: Shaonian ertong chubanshe
- 54.Xing, L. (邢莉) (ed.) (2016) New Introduction to Folkloristics, Beijing: Beijing Normal University Press.
- 55.Zhong, J.W. (钟敬文) (1980) Introduction to Folk Literature, Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe.
- 56.Zhong, J.W. (钟敬文) (ed.) (2009) Introduction to Folkloristics, 2nd edition, Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe
- 57.Zipes, J. (2011) “The Meaning of Fairy Tale within the Evolution of Culture,” *Marvels & Tales*, 25.2: 221–43.
- 58.20 世纪中国文学中的儿童形象. 吴其南. 温州师范学院学报(哲学社会科学版). 2003(03)
- 59.儿童观的转变与 20 世纪中国儿童文学的三次转型. 王泉根. 娄底师专学报. 2003(01)
- 60.关于 20 世纪末中国儿童文学创作的文化反思. 王泉,张永健. 湘潭大学学报(哲学社会科学版). 2006(06)
- 61.论《道德经》对郑渊洁童话创作的影响. 陈阳. 丽水学院学报. 2005(04)
- 62.论儿童文学的基本美学特征. 王泉根. 北京师范大学学报(社会科学版). 2006(02)
- 63.论幽默逻辑. 孙绍振. 文艺理论研究. 1998(05)
- 64.彭斯远的《童话逻辑的表现形式》
- 65.童话的诗学. 中国文联出版社. 吴其南著. 2001

- 66.吴双江.〈郑渊洁“封笔”,为了那672个孩子〉.《文史博览:人物》(湖南省长沙市雨花区:湖南省政协融媒体中心).2022,第624期:52—53.
- 67.现代性视角下的郑渊洁童话创作论.李俊国,周圣男.湖北大学学报:哲学社会科学版.2022(3)
- 68.许晓迪.〈“郑渊洁宇宙”五代孩子的梦〉.《环球人物》(北京市朝阳区:人民日报社).2022,第460期:75—79.
- 69.游戏精神——儿童文学的自由本质.宋芸芸.邵阳学院学报.2006(01)
- 70.张美妮《属于当代儿童的新童话——试评郑渊洁的童话创作》一文分析了郑
- 71.郑渊洁:不一样的童话人生.丁晓磊.中国电子商务.2006(11)
- 72.虔诚的鸡博士.郑渊洁.[Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <https://www.quanben.io/n/zhengyuanjietonghuagushiji/52.html>
- 73.斑虎和雪兔的故事.郑渊洁.[Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <https://www.quanben.io/n/zhengyuanjietonghuagushiji/28.html>
- 74.金鱼马.郑渊洁.[Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <https://www.quanben.io/n/zhengyuanjietonghuagushiji/76.html>
- 75.猴王变形.郑渊洁.[Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <https://www.quanben.io/n/zhengyuanjietonghuagushiji/93.html>
- 76.梧桐树下.郑渊洁.[Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <https://www.quanben.io/n/zhengyuanjietonghuagushiji/54.html>
- 77.鸡家族的荣耀.郑渊洁.[Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <https://www.quanben.io/n/zhengyuanjietonghuagushiji/47.html>
- 78.四只老鼠和一只猫的故事.郑渊洁.[Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <https://www.quanben.io/n/zhengyuanjietonghuagushiji/4.html>

79.胡萝卜罐头. 郑渊洁. [Электронный ресурс] — Режим доступа до ресурсу: <https://www.quanben.io/n/zhengyuanjietonghuagushiji/39.html>

ДОДАТКИ

Додаток 1

Переклад казки «虔诚的鸡博士» [72] на українську мову

Сліпо віруючий Доктор Півник

Він єдиний у всій курячій родині, хто знає грамоту, тому його всі кличуть Доктор Півник.

Читання книг і газет — найважливіша частина життя Доктора Півника. Він може прожити день без їжі, але не може прожити і дня без читання.

Одного разу Доктор Півник знайшов на смітнику потріпаний обривок книги з відомим висловом «Книга — найкращий друг людини». Він вирішив, що людям на Землі живеться краще, ніж куркам, бо вони люблять читати книжки. Доктор Півник змінив одне слово у цьому вислові і повісив його у своєму гніздечку. Тепер речення було таким: «Книга — найкращий друг курей».

Книги багато чому навчили Доктора Півника, хоча єдиним джерелом його літератури було сміттєзвалище. Він знає, що найкращого футболіста звать Марадона (колись він навіть думав, що було б добре, якби таку зірку спорту звали Куродона). Доктор Півник також знає, що нещодавно зруйнували Берлінську стіну і що знайшлися такі дурні люди, які платили за розбиті цеглини з цієї стіни. Ще він володіє інформацією про СНІД, Азійські спортивні ігри, інфляцію, ракети середньої дальності, іранський землетрус та знає кличку собаки президента США... Для Доктора Півника нема нічого кращого за книги і нічого страшнішого за тхорів.

Його батько розповідав, що дідуся Доктора Півника з'їв тхір. У дитинстві Доктору Півнику часто снилися кошмари: то тхори приготували його на пару, то вони потушкували його у соєвому соусі, іншого разу в кисло-солодкому соусі. А якось приснилося, що його подали на стіл для святкування дня народження одного з тхорів.

Доктор Півник лежав на тарілці і просив тхора:

— Будь ласка, не їж мене.

Тхір відповів:

— Як же я відсвяткую свій день народження, якщо не з'їм тебе? Бачиш скільки я гостей запросив? Якщо я тебе і помилую, то мої гості не стануть цього робити.

Доктор Півник ненавидить і боїться тхорів. Колись він вже уявляв, як було б добре, якби у світі не було тхорів, і йому не довелося б щовечора перед сном вертітися та перевіряти двері та вікна.

Насправді, Доктор Півник ніколи не стикався зі тхорами, і що довше він їх не зустрічав, то більше відчував страху.

Того дня, подрімавши, Доктор Півник вирішив піти до своєї бібліотеки — на смітник, щоб знайти книгу.

Був чудовий сонячний день, небо було блакитним, а форма хмар приємною. Доктор Півник прибув до бібліотеки у гарному настрої.

Там було кілька курей, які шукали собі їжу.

— Вітаємо, докторе Півнику! — курки були сповнені глибокої пошани кожного разу, коли бачили Доктора Півника. Вони любили слухати його розповіді про книги, коли наїдалися досхочу.

— Добрий день! — Доктор Півник гордо кивнув своїм співвітчизникам, які тільки їли і не вміли читати. Він дивувався, як вони можуть знаходитись щодня з такою скарбницею знань, а використовувати її лише для того, щоб наповнити свої шлунки.

— Докторе Півнику, ось вам книжка, — намагалося догодити Маленьке Курча.

Права власності на всі книги на цьому смітнику належать Доктору Півнику. Він взяв книгу, яку йому простягнуло Маленьке Курча, як щось само собою зрозуміле.

Перша ж сторінка книги захопила Доктора Півника. Він вірив кожному слову на кожній сторінці в кожній книзі, бо вважав, що кожне слово, яке було надруковане – це істина, в яку треба беззаперечно вірити.

Курки заздрісно дивилися на свого грамотного співвітчизника, очікуючи, що він розповість їм про те, що такого цікавого він прочитав.

Чим довше очі Доктора Півника втуплювалися у книгу, тим більшими вони ставали.

Його обличчя теж ставало все більш здивованим.

— Що там написано? — не витримавши, запитало Маленьке Курча.

— Несправедливе звинувачення! — вигукнув Доктор Півник.

— Що? Кого несправедливо звинуватили? — всі розпитували.

— Тхорів! Безпідставно! — сказав Доктор Півник.

Курки подумали, що їхній грамотний співвітчизник зійшов з розуму.

— Тхори — наші вороги, як це вони несправедливо звинувачені?
— запитала Стара Курка.

Доктор Півник показав на книгу і сказав:

— У книзі сказано, що те, що тхори крадуть курей — це наклеп. Насправді тхори не люблять їсти курей, вони можуть це зробити лише коли страшенно голодні. А ця фраза «тхир вітає курку з Новим роком», значення якої всі звикли розуміти як щось підступне, мов «остерігайтеся підозрілих людей, які приносять подарунки, бо вони мають недобрі наміри» — це нав'язане тхорам безпідставне обвинувачення.

Стара Курка нагадала Доктору Півнику:

— Твого дідуся з'їв тхір.

На що він відповів:

— Це могло статися випадково, і до того ж сам я цього не бачив.
Може ти бачила це на власні очі?

Стара Курка заперечливо похитала головою.

Доктор Півник вірив кожному слову в книжці.

Він занурився у глибокі роздуми.

— Що з тобою? — Маленьке Курча хвилювалася за Доктора Півника.

— Ми стільки років несправедливо звинувачували тхорів, ми маємо їх виправдати, — промовив він.

Курки сполохалися. Хоча в книжці було написано, що тхори не люблять їсти курей, але вони все одно їх боялися.

— Що ти збираєшся робити? — запитала Стара Курка у Доктора Півника.

— Я знайду тхорів і вибачусь перед ними від імені курячої родин,
— урочисто сказав Доктор Півник.

Курки захоплювались своїм співвітчизником, який взяв на себе місію відновити справедливість.

— Те, що написано в книжці, не завжди виявляється правдою, чи не так? — Стара Курка трохи збентежилася, — Крім того, люди можуть брехати, а книги пишуть люди, тож, звісно, і книги можуть брехати.

Доктор Півник з жалем подивився на Стару Курку, йому було соромно за її невігластво і за те, що вона сумнівається в тому, що написано в книжці.

- Завтра я піду на пошуки тхорів, — оголосив Доктор Півник.
- Я піду з тобою, — Маленьке Курча до нестями обожнювало Доктора Півника і думало, що немає нічого романтичнішого, ніж піти разом з таким освіченим і хоробрим народним героєм, як Доктор Півник, шукати тхорів.

Доктор Півник погодився.

Наступного дня Доктор Півник і Маленьке Курча вирушили на пошуки тхорів. По дорозі вони всіх розпитували, щоб дізнатися, де вони живуть.

Тхори дуже потайливі, тому їхні місця проживання цілковито засекречені.

Коли тхори почули, що їх скрізь шукають дві курки, вони сторопіли.

Тхори провели екстрену нараду, щоб вжити запобіжних заходів. Вони сприйняли це як пастку.

Важка праця завжди окупається, тож після довгих пошуків Доктор Півник нарешті з'ясував де живуть тхори.

Почувши стукіт у двері, тхір відчинив їх.

Він побачив, що до нього завітали дві курки і неабияк злякався. Інші тхори попередили його про можливу небезпеку.

Доктор Півник пояснив причину свого візиту і попросив його прийняти вибачення родини курок від імені родини тхорів.

Тхір зітхнув із полегшенням. Він не міг зрозуміти, як Бог міг створити таку курку.

Тхір чемно запросив своїх гостей пройти всередину. А потім замкнув двері.

Доктор Півник і Маленьке Курча так ніколи і не вийшли з того дому.

Вони обидва склали тхору компанію за вечерею, але на столі. Доктор Півник був у кисло-солодкому соусі, а Маленьке Курча — тушковане без спецій.

Обидві тарілки стояли поруч, і вони зустрілись поглядами. Не бажаючи нарікати на книгу, Доктор Півник сказав Маленькому Курчати, що це насправді вовк, перевдягнений у тхора.

Маленьке Курча посміхнулося, вважаючи, що йому пощастило бути похованим в одному череві з Доктором Півником. І сказало, що в наступному житті теж хоче бути грамотним.

Тхір накинувся на їжу, захоплюючись передсмертними словами Доктора Півника та Маленького Курчати.

Після вечері він вирішив написати книгу і закликати всіх курей у світі завітати до тхорів додому. Він і гадки не мав, що книги мають таку дивовижну силу, але сьогодні він у них повірив — і мозком, і шлунком.

Додаток 2

Переклад казки «斑虎和雪兔的故事» [73] на українську мову

Історія про Плямистого Тигра та Зайця-Біляка

Плямистий Тигр не розумів чому працівник зоопарку не приніс йому сьогодні сніданку. У нього вже почало бурчати в животі.

Цьому тигру три роки. Він опинився в зоопарку минулого року після того, як потрапив у пастку, розставлену мисливцем у лісі. Не дивлячись на те, що тут його щодня гарно годують, Плямистий Тигр все одно постійно сумує за рідним краєм. Кожного дня він розгублено спостерігає за обличчями тисяч людей ззовні залізного вольєра.

Плямистий Тигр дуже могутня тварина і він не бажає терпіти такого приниження. Колись він намагався оголосити голодування у знак протесту, але безуспішно – не зміг витримати тортур голоду. Бути голодним для нього нестерпно.

Відвідувачів було вже багато, але маленьке віконце для годування все ще залишалося зачиненим. Плямистий Тигр нервово ходив туди-сюди по вольєру. Сьогодні він помітив щось незвичайне – майже всі відвідувачі зібралися перед його вольєром, ніби чекали побачити якесь шоу.

Нарешті віконце для годування відкрилося, у Плямистого Тигра засвітилися очі – перед ним був живий заєць. Плямистий Тигр не їв живності відтоді, як потрапив до зоопарку, тому був настільки вражений, що загарчав і накинувся на нього.

Відвідувачі вигукнули:

— Ой-ой-ой!

Виявилося, що для збільшення прибутку в зоопарку придумали новий спосіб заробітку: давали живність голодним тиграм. Квиток коштував 50 копійок.

Лапа Плямистого Тигра вже майже опустилася на зайця. Аж раптом він зупинився, бо зрозумів, що перед ним був його земляк, і Тигр навіть знав, що його звать Заєць-Біляк. Матір Плямистого Тигра з'їла маму Зайця-Біляка.

Заєць-Біляк згорнувся в клубочок і затремтів.

— Ти мене пам'ятаєш? — Плямистий Тигр не очікував побачити когось з його рідного краю тут, у зоопарку.

—, — Заєць-біляк був настільки наляканий, що втратив дар мови, тому відповіді так і не дав.

— Я Плямистий Тигр! Ми з тобою жили в одному лісі.

— Ти – Плямистий Тигр! — Заєць-Біляк впізнав його і згадав, що мати Плямистого Тигра з'їла його маму, від чого ще більше злякався.

— Як там справи вдома? — Плямистому Тигру закортіло дізнатися, що там відбувається за його відсутності.

Заєць заспокоївся: так чи інакше він сьогодні помре, тож чого йому переживати. Тоді він розповів:

— Відтоді як тебе спіймали і забрали до зоопарку, твоя мати плакала за тобою щодня, її голос ставав все більш хриплим, а тіло кожного дня ставало дедалі слабшим. Згодом твоя мати зникла.

Плямистий Тигр заціпенів, а його очі наповнилися сльозами.

Заєць-Біляк, вперше побачивши тигра в сльозах, не міг не поспівчувати йому і втішив його:

— Не сумуй, може, твоя мама пішла в інший ліс.

Тигр вдячно подивився на зайця і запитав:

— Як ти сюди потрапив?

— Кілька днів тому я пішов на пошуки їжі, але потрапив у пастку мисливця і мене продали сюди. А вчора ввечері я почув від своїх

товаришів, що сьогодні нас збираються згодувати тиграм, щоб відвідувачі могли подивитися на шоу.

Так і сталося. Плямистий Тигр все зрозумів.

Згодом відвідувачі, які чекали біля вольєра, побачили, що тигр не їсть зайця, і почали розходитись, вигукуючи:

- Обдурили! Зоопарк ошукує людей!
- Цей тигр взагалі не їсть живих зайців!
- Поверніть гроші за квитки!

Працівник зоопарку занепокоївся і почав кричати на Плямистого Тигра, закликаючи його з'їсти Зайця-Біляка.

Розуміючи, що його життя добігає кінця, Заєць-Біляк спокійно сказав тигру:
— Будь ласка, проковтни мене цілком.

Плямистий Тигр був нестерпно голодним, але не хотів їсти Зайця-Біляка. Він приніс йому звістку про його маму, розповів про його рідний край. Ба більше, цілий рік Плямистий Тигр провів на самоті, прагнучи спілкування, та навіть мріяти не міг про те, щоб дізнатися новини з рідного лісу. Він зрозумів, що життя не може бути повноцінним, якщо тільки те й робити, що набивати собі живіт.

— Мені шкода, що моя мама з'їла твою... Пробач, — щиро промовив Плямистий Тигр.

У Зайця-Біляка від подиву аж очі повилазили.

— Ми не можемо керувати своєю долею, — зітхнувши, Заєць-Біляк пробачив.

— А річка біля пагорба все така ж чиста, як і раніше? — запитав Плямистий Тигр.

— Ще чистіша, ніж раніше. До того ж, біля річки виросло сім маленьких дерев.

— Невже? А та стара сосна все така ж зелена, як і раніше?

- Угу. У ньому утворилося нове дупло і тепер там живуть білки.
—

Плямистий Тигр немов почув журчання річки, побачив нову домівку білки на старій сосні і відчув запах землі рідного лісу. Він був вдячний Зайцю-Біляку за те, що той повернув його думками додому. І навіть забув, що він голодний.

Побачивши, що тигр не їсть зайця, відвідувачі пішли і вимагали повернути їм гроші.

Працівник зоопарку розлютився і поліз до клітки з палицею, аби вдарити Плямистого Тигра.

- А-ну давай їж мене! — Заєць-Біляк сам не розумів, навіщо він змушував тигра з'їсти його.
— Я не буду тебе їсти! Я не дозволю їм заробити на цьому гроші!
— виправдовувався Плямистий Тигр. Насправді, Заєць-Біляк повернув його думки до лісу, і він не міг втратити свій рідний край знову.

Працівнику зоопарку нічого не залишалось, як сказати відвідувачам, що їм повернуть гроші за квитки на виході.

- Я більше не буду тебе годувати. Подивимось чи з'їж ти тепер цього зайця, — прогарчав працівник.

Плямистий Тигр нічого не їв цілу добу, і був настільки голодний, що в нього вже очі затуманилися.

Заєць-Біляк подивився на Плямистого Тигра, який лежав на землі, і йому стало не по собі. Він знав — якщо тигр не з'їсть його, то більше не отримає ніякої іншої їжі. Та, схоже, Плямистий Тигр і не збирався його їсти. Це означало сумний кінець.

Заєць-Біляк почав розповідати Плямистому Тигру про зміни у їхньому лісі, про польові квіти навесні, про пухнасті хмаринки влітку, про опале листя восени і про сильний снігопад взимку... Очі Плямистого Тигра заблищали.

Наступного дня перед вольєром знову було повно людей. Виявилося, що зоопарк придумав новий спосіб заробляти гроші: «Запрошуємо подивитися на тигра і зайця, які живуть в одному вольєрі». Вартість квитка – 70 копійок.

— Слухай, ти не можеш завадити людям заробляти гроші. З'їси ти мене чи ні — люди все одно зароблять на цьому, — занепокоєно промовив Заєць-Біляк.

Плямистий Тигр нічого не відповів. Він не відводив очей з натовпу біля вольєра і не міг збагнути як влаштований мозок у людей.

Минув день...два...три дні.

І Плямистий Тигр, і Заєць-Біляк помирали з голоду.

— Дякую тобі, — Заєць-Біляк розумів, що його життя добігає кінця, і перед смертю він хотів подякувати Плямистому Тигру. Хоча смерть і неминуча, але смерть від смерті різниться. Він відчував себе щасливим помираючи саме так.

— Пробач...моя мама...з'їла...твою маму, — ледве дихаючи, промовив Плямистий Тигр.

— Годі...не згадуй...забули... — відказав Заєць-Біляк.

— Ти все ще...пам'ятаєш...великий камінь...біля...біля гори? — спитав Плямистий Тигр.

— Звісно...пам'ятаю...Під тим каменем...ростуть гриби...і поруч... дикі ягоди.

— Вода у річці...завжди така...прозора.

— Справді...прозора.

Розмова ставала дедалі тихішою.

Тигр на ім'я Плямистий Тигр, перебуваючи поруч із зайцем, помер від голоду.

Заєць на ім'я Заєць-Біляк, який сім днів спокійно прожив поруч з голодним тигром, помер. Від голоду.

Додаток 3

Переклад казки «**金鱼马**» [74] на українську мову

Кінь-золота рибка

Він — єдиний у цілому світі кінь-золота рибка.

Чим рідкісніша річ, тим більше вона цінується. Тому люди ставляться до нього як до безцінного скарбу. Взимку вони бояться, що він перемерзне, а влітку — що перегріється. Експерти оцінюють його вартість щонайменше п'ятизначним числом. А загальна довжина фото- і відеоплівки, на яку відзнято кіно- і телематеріали про нього, змусила б найпопулярніших кінозірок світу померти від заздрощів.

Кінь-золота рибка може бігати по землі, як звичайний кінь, і плавати у воді, як всім звична золота рибка. Вартість його виступу досягає 6.000 доларів США.

Стурбовані проблемою продовження роду коней-золотих рибок, люди, не шкодуючи сил та грошей, прочесали Землю майже як волосся гребінцем, але марно — другого коня-золоту рибку так і не знайшли.

Його походження є великою загадкою для всього людства.

Поєднання золотої рибки і коня настільки ж нелогічне, як поєднання акації і бабки.

Врешті-решт, експертам довелося спрямувати свої здогадки до космосу, і вони прийшли до висновку, що кінь-золота рибка — це інопланетна істота.

Насправді ж, кінь-золота рибка — це земна істота, яка тут народилася і тут виросла, такої земної ще пошукати треба.

Кінь-золота рибка спочатку був звичайним конем, але йому завжди здавалося, що у світі занадто багато однакових коней. Нелегка задача це — прожити своє єдине життя на Землі. Відрізнятись від інших і мати індивідуальність означає бути гідним цієї єдиної можливості жити.

Кінь-золота рибка зустрів золоту рибку випадково. Йому сподобалися витончені та граціозні манери і статура золотої рибки, і він вирішив перетворитися на коня-золоту рибку — ніколи раніше не бачену на Землі форму життя.

Магія віри непереможна.

Він був впевнений, що зможе перетворитись на коня-золоту рибку. Його розум передав цю віру кожній клітині, кожній краплині крові, кожному нерву і кожному м'язу в його тілі і наказав їм беззаперечно співпрацювати в цьому небувалому перетворенні.

У коня-золотої рибки не було ані найменшого сумніву, що він досягне бажаного. Це і стало запорукою його успіху.

Одного сонячного ранку він побачив, що вже став конем-золотою рибкою. Він і досі пам'ятає подив та захоплення всього світу, коли вони побачили його вперше.

Своїм життям він наповнює світ новим сяйвом, роблячи Землю ще більш прекрасною.

Інші коні по-доброму заздять положенню коня-золотої рибки. Вони захоплюються його таланом та нарікають на власне невезіння. Вони кажуть, що Бог несправедливий і їм нічого не залишається, як змиритися зі своєю долею.

Насправді, кожен кінь може бути конем-золотою рибкою, або конем-черепахою, або конем-півнем, або конем-капостою, або конем-автомобілем, або

конем-багатоповерхівкою, просто вони не наважуються або не вміють про це мріяти.

Коли Бог дає кожному створінню життя, він також наділяє його особливою здатністю — мріяти, яка вже є половиною успіху.

На жаль, переважна більшість людей настільки зосереджується на самому процесі життя, що забуває про справжній Божий дар.

А життя коня-золотої рибки можна назвати справді цілісним.

Додаток 4

Переклад казки «猴王变形» [75] на українську мову

Перевтілення Короля Мавп

Упродовж року після сходження на трон Короля Мавп майже щодня переслідували нещастя.

Король Мавп хотів стати великим правителем, якого майбутні покоління, пишучи історію, могли б прославляти. Він вважав, що спочатку треба стати порядною, чуйною і справедливою мавпою, і тільки тоді він зможе стати мудрим королем. Його підхід до правління з кожним днем робив його життя все складнішим і складнішим, через що його королівський титул опинився у хиткому становищі.

Аж раптом Король Мавп згадав про свого предка Сунь Укуна і вирішив попросити у нього допомоги та кількох скарбів, щоб укріпити своє королівське становище. Сунь Укун, якого Будда Татхагата вже проголосив Звитяжним Буддою, прийняв свого нащадка у головній залі.

— Великий предку, благаю Вас, допоможіть молодшому поколінню, — Король Мавп був у повному захваті, побачивши свого предка.

Подумавши, що над його нащадком знущаються, Будда розлючено витріщив очі:

— Що тебе турбує? Розкажи мені скоріше.

Король Мавп розповів йому про всі негаразди.

Звитяжний Будда з посмішкою промовив:

— Я ще не зустрічав таких королей. Найголовніше для правителя – це бути гнучким і підлаштовуватися під ситуацію, як кажуть: на яку гору

зійшов, таку пісню і співай. Така мавпа, як ти, яка бере відповідальність за свої слова, може за рік стати дуже хорошим правителем.

Король Мавп був спантеличений.

— Я передам тобі таємницю мистецтва перевтілення, завдяки якому ти міцно сидітимеш на троні, а мій мавпячий рід процвітатиме, — Звитяжний Будда склав долоні разом.

Король Мавп вклонився на знак подяки.

Тоді Звитяжний Будда навчив Короля Мавп мистецтву перевтілення.

Успішно опанувавши його, Король Мавп повернувся у своє королівство, щоб продовжити правління.

Одного дня чиновник доповів Королю Мавп:

— Незабаром до Вашої Величності прибуде з візитом Король Тигрів.

Король Мавп давав розпорядження і одночасно з цим перевтілювався.

Раніше, коли Король Мавп зустрічався з королями інших родин, він завжди мав один і той самий вираз обличчя — що на зустрічі з Королем Тигрів, що з Королем Курей, що з Королем Зайців. Через це він не подобався жодному з королів. Король Тигрів вважав, що Король Мавп при зустрічі з ним був надто зарозумілим. Король Курей і Король Зайців вважали, що Король Мавп занадто скромний при зустрічах з ними та не розуміли які погані наміри він під цим приховує. Отакі дивні речі відбуваються у світі: Король Тигрів могутній, і йому не до вподоби, коли слабші королі не підкорюються йому при зустрічі; Король Курей і Король Зайців зовсім не могутні, тож вони не люблять, коли сильніші правителі ставляться до них занадто шанобливо.

Королі тваринного світу вже подумували про те, щоб об'єднатися і разом скинути Короля Мавп з престолу, та його розвідники встигли доповісти йому про

це. Лише після того, як Король Мавп отримав цю звістку, він вирішив звернутися по допомогу до свого предка — Звитяжного Будди.

Цього разу метою візиту Короля Тигрів до Короля Мавп було розвідати ситуацію, щоб вирішити чи варто усунути його від влади.

Перевтілений Король Мавп зустрів Короля Тигрів біля входу до палацу.

Як тільки Король Тигрів побачив Короля Мавп, він відчув себе цілком спокійно. Обличчя Короля Мавп виражало повну покірність Королю Тигрів, з правильним поєднанням лестоців, прихильності та пошани – стандартний вираз обличчя у всьому світі, який слабкий король повинен використовувати при зустрічі з сильним королем.

Прощаючись з Королем Мавп, тигр подумав, що віднині він з’їсть будь-кого у тваринному світі, хто наважиться знову згадати про повалення Короля Мавп. Король Тигрів почувався найкомфортніше при пануванні нинішнього правителя мавп.

Наступного дня до Короля Мавп із візитом прийшов Король Курей.

Король Курей затремтів, коли побачив Короля Мавп. На цей раз у нього був суворий вираз обличчя, його рот і ніс ховали у собі смертельну небезпеку, а кожен його рух показував, що він сильніший за Короля Курей. Через це він відразу відчув повагу до Короля Мавп та зрозумів, що добрі стосунки з ним будуть сприяти збереженню власного місця на троні, тож намагався догодити перевтіленому королю з усіх сил.

Відтоді Король Мавп по-різному перевтілювався, коли мав справу з королями інших родин тварин, і його міжнародна репутація зросла настільки, що він навіть став головою Організації Об'єднаних Націй Тварин.

Король Мавп використовував мистецтво перевтілення, якому його навчив предок, ще й для того, щоб керувати власною родиною мавп. Коли він зустрічався із чиновниками, з простим народом, з політичними опонентами, з

військовими-мавпами, він теж по-різному перевтілювався. Сказане сьогодні на наступний день він вже міг заперечувати; одного тижня Король Мавп міг підвищити чиновника, а наступного тижня – відправити його до в'язниці; одного дня він каже, що найважливіше для родини мавп – це зупинити групові шлюби, а наступного дня каже, що найважливіше – це популяризувати групові шлюби. Так чи інакше, він змінює свій вигляд і слова залежно від того з ким зустрічається і що хоче донести. Ніхто не може зрозуміти хто такий Король Мавп насправді, і ніхто не знає його істинного обличчя.

Як не дивно, мистецтво перевтілення, яке Звитяжний Будда передав Королю Мавп, справді виявилось дієвим. Становище Короля Мавп ставало дедалі міцнішим та стабільнішим, а мавпяча родина процвітала з кожним днем все більше.

Несподівано через рік Король Мавп оголосив, що він зрікається свого престолу. Серед королів тваринного світу лунало багато чуток і здогадок.

Та лише Королю Мавп відома справжня причина цього вчинку.

Без перевтілень він не зміг би стати великим правителем. Перевтілення — це втрата самого себе. А втратити самого себе — все одно що померти.

Король Мавп не хотів помирати, будучи ще живим. Він хотів жити чудове життя, адже воно в нього є. Та бути самим собою кожного дня.

Додаток 5

梧桐树下[76]

—

母鸡在草丛中觅食时，捡到了一个蛇蛋。

这是一只不会下蛋的母鸡。越是不会下蛋，她越想当妈妈。

母鸡见到蛇蛋如获至宝，将蛇蛋带回家中。

母鸡的家在一棵梧桐树下。

母鸡不知道这个蛇蛋里的生命是否还与这个世界有缘，她抱着一丝希望开始孵蛋，她不放弃任何能使她当妈妈的机会。

母鸡用体温和心血感化蛇蛋。几天以后，她隐约觉到了蛇蛋里有生命存在。

她不知道自己孵化的是一只蛇蛋。她只知道身体下边的这个东西能使她获得当母亲的权利。

梧桐树的叶子是绿色的。绿是生命的颜色。

终于，母鸡感受到蛇蛋在蠕动。欣喜从天而降。母鸡进入了另一个世界，一个她向往已久的世界。

小蛇从蛋里破壳而出，他惊讶地注视着这个陌生的天地，感激地望着身边这位带他到这个世界上来的母亲。

母鸡过去怕蛇，怕得很。

可她现在面对小蛇，没有一点儿恐惧。他是她的孩子。

是他使她成为母亲的，她感激他。

母鸡忙碌起来，寻找小蛇爱吃的食物喂他。晚上给他挡风，白天和他嬉戏。

母鸡尝到了当妈妈的喜悦与满足，她觉得自己是幸福的。

的确，没有施爱对象的生命是最不幸的生命。

小蛇在母鸡的关照下一天天长大。

梧桐树下充满生机。

二

小蛇和妈妈形影不离。小蛇是母鸡生命的全部。

居住在附近的母鸡们本来将小蛇的妈妈作为她们茶余饭后的笑料，她们讥讽她不会下蛋，现在她们见她给一条蛇当妈妈，她们认定这是对鸡家族的亵渎，她们视她为异类。

一只被推选上当代表的黑母鸡来到梧桐树下，她趾高气昂地对蛇妈妈说：“要么你放弃你的蛇儿子，要么你带着他离开这里。我们不能容忍一只母鸡给蛇当妈妈。”“为什么？我们并没有影响你们的生活呀！”蛇妈妈说。

“供你选择的时间只有3个小时。”黑母鸡转身走了。

母鸡进行痛苦的选择。

她从出生开始她就住在梧桐树下，她不能离开这棵大树。

蛇是她的儿子，也是她的一切，她不能没有他。

“妈妈，这是为什么？”已经长成大蛇的儿子问母亲。

母亲摇摇头。她也不知道。灾难如果来自异类她还可以理解，可却来自同类。

蛇儿子早已注意到自己的形体与母亲的形体大相径庭，但这丝毫没有影响他与妈妈的感情。形体是外在的，感情是内在的。内在的东西才是本质。生命追求本质。蛇从小接受了母鸡的爱，他要用同样的爱回报母鸡。

母鸡决定不离开梧桐树，也不离开蛇儿子。这两样东西构成了她的世界。

3个小时过去了。

被激怒的母鸡们请来了四只膀大腰圆的公鸡，她们决定用武力驱逐这位不循规蹈矩的同类。

四只身材高大的公鸡包围了母鸡的家。

梧桐树，默然不动。

三

母鸡恐惧地看着渐渐逼近的公鸡们。她从他们的眼睛中看到了仇恨和嘲笑。

母鸡本能地用身体护住儿子。

蛇由于一直同鸡生活在一起，还不知道自己的本事，他也紧张地注视着眼前的场面。

一只公鸡低下头，脖子上的毛竖了起来，他的身体俯伏在地面上朝母鸡冲过来，像一架低空飞行的轰炸机。

蛇突然感到自己的身体里有一股无名的力量在升腾，他不能目睹自己的母亲受人欺侮，他从母亲的身下钻出来，迎头拦住了那只公鸡。

蛇挡在公鸡的面前。蛇的前半截身体采取直立姿势，他的脖子变成了宽扁形状态，红红的舌头伸出嘴外。

公鸡胆怯了，他怕蛇。

自尊心使他与蛇对峙了一分钟后，他的退终于不听大脑指挥了，撤退往回跑。

另外三只勇士也夺路而逃。

母鸡明白自己拥有一个什么样的儿子了，她终于享受到受到儿子保护的母亲所特有的那种满足与慰藉。

母鸡们束手无策了，她们不具备驱逐蛇妈妈的实力。心有余而力不足是上帝的幽默方式。残酷的幽默。

母鸡和蛇儿子继续生活在一起，充分享受为人母为人子的乐趣。

梧桐树下充满柔情。

四

这天，母鸡和蛇外出觅食。他们来到一起草丛中。

阳光透过草叶射到地面上，呈现出斑驳陆离的景象。鸟在树上唱歌，云在天上移动。大地一片祥和。

祥和背后总有危机。

一条凶狠的母蛇将母鸡定为她的攻击目标。母蛇已经几天没吃东西了。

母鸡一步步靠近潜伏在草丛中的母蛇。

母蛇突然在母鸡面前直立起上半身，她准备先吓瘫母鸡。

母鸡惊叫。

闻声赶来的蛇儿子看见一条蛇在攻击他的妈妈，他奋勇同蛇搏斗。

母蛇在搏斗方面比他经验丰富多了。母蛇无意与同类打斗，她看准了机会，一口咬住了母鸡的喉咙。

母鸡倒在血泊中，她目睹了儿子为她做的一切，她心满意足地死了。死得真享受。

蛇儿子疯狂了，他不顾一切地扑向母蛇。

母蛇准备自卫。

两条蛇高举着自己的半截身体在空中愣住了。

血缘。

她认出了他是她的儿子。

他认出了她是他的妈妈。

血缘使他们抱在一起。

“孩子，你吃吧！”母蛇还以为儿子是在同她争夺食物，她指指血泊中的母鸡对儿子说。

“她是我妈妈！是她把我抚养大的。……”蛇儿子泣不成声。

母蛇呆若木鸡。她头一次感觉到自己身上的蛇毒能毒死世界上所有生命。

望着闭眼安祥地躺在地上的母鸡，母蛇想咬太阳。

“我要孵一个鸡蛋！”母蛇说，一股神圣的感情从母蛇心底油然而起。

蛇劝阻妈妈。

母蛇决心已定。她一定要抚养一位鸡孩子，报答母鸡的育子之恩。

母蛇弄到了一个鸡蛋。

蛇明白妈妈是想获得心里上的平衡，否则她今生今世无法安宁。

趁母蛇孵蛋的时候，蛇悄悄离开了妈妈。他知道，蛇妈妈带着鸡儿子的结局注定是悲剧。

梧桐树在叹息。

Додаток 6

鸡家族的荣耀 [77]

本来，生活在现代化养鸡场的鸡们过着宁静的日子，他们终日只知道吃饭和睡觉，从来不用脑子想事，因此没有烦恼和焦虑，惬意地度过着短暂生命的每一分钟。

然而，最近发生的一件事打乱了他们宁静的生活。每一只鸡都开始思索自己的未来。他们忧郁他们彷徨他们比较他们手足无措。

不久前的一天，养鸡场来了几个装束特别的人，他们戴着瓜皮帽，身上穿的衣服有不计其数的兜。他们从鸡舍里挑了两只鸡带走了。

第二天，两只鸡被送回来了。

鸡们感到奇怪，往常被带走的同胞都是一去不复返。

鸡们好奇地围上去。

“他们带你俩干什么去了？”一只鸡问。

两只鸡中脸色红一些的那只神秘地说：“那是导演和摄影师，不是一般人。”

另一只脸色白一些的说：“知道导演吗？就是指挥拍电影的人。说的那话特有水平。”鸡们对两位隔日相见的同胞肃然起敬。

“什么叫摄影师？”有鸡问。

红脸不屑一顾地说：“连摄影师都不知道！摄影师就是摄影师呗，就是扛着拍电视的机器拍电视的人。”“他们让你俩去干什么？”一只长得挺漂亮的母鸡问。

“当演员呀！”白脸昂起头说。

当演员！

羡慕之声此起彼伏。

“拍电影？”鸡们问。

红脸摇摇头，说：“比电影可高级，叫广告。”

白脸补充说：“电影在电视上只放一次。可广告天天放。导演说，广告的收尸（视）率特别高。”鸡们开始后悔那天导演来挑演员时，他们竟然一个劲儿往后躲，错过了上电视演收尸率极高的广告的机会。

“咱们鸡在他们人类社会可风光啦，”红脸滔滔不绝地向同胞们侃，“就拿我们拍广告的那家大餐厅来说吧，就是专门为咱们鸡服务的，那餐厅的地上铺着地毯，房顶上吊着水晶灯，还放着优美的音乐。去吃饭的都是有身份的人，哪儿像咱们养鸡场的这些工作人员，一个个站没站相走没走相。”白脸不甘寂寞，打断同行的话：“那餐厅专卖咱们鸡，是外国老板创办的，全世界都有他们的分店，气派极了。到那儿去的鸡都有一个好名字，叫。……叫什么来着？”“叫肯德基！”红脸说。

“对，听听，肯德基！多神秘的名字！”白脸一脸的憧憬。

“咱们将来都能当肯德基吗？”一只鸡问。

“那可不一定。”红脸的脸色发白了，“肯德基餐厅旁边就有一家中华田园鸡餐厅，你们听听这名字，中华田园鸡，土得掉渣儿！在世界上没名，很少有人知道。没身份的人才去吃那田园鸡。”鸡们惶惶然了。他们活到今天才知道自己居然有两种前途，他们的祖先竟然世代代稀里糊涂地枉活一世，从来不为自己过世后是流芳百世还是遗臭万年而思索而奋斗。鸡们于是庆幸鸡家族到了他们这一代终于醒悟了，他们要主宰自己的命运。他们要当肯德基，不当中华田园鸡。他们要供有身份的人享用，不为没身份的人服务。他们要同有地位的人合为一体，不同没地位的人同流合污。

“怎样才能当肯德基呢？”

“肯德基需要什么样的鸡呢？”

鸡们迫不及待地问红脸和白脸。

“听说肯德基喜欢退粗的鸡，而中华田园鸡喜欢翅膀大的鸡。”红脸把信息无私地传给同胞。

每只鸡都低头检查自己的大退和翅膀，然后和别的鸡比较。

有喜有悲。

“据说喝水长退，吃饭长翅膀。”白脸是有使命感的鸡，他希望整个鸡家族都当肯德鸡。

于是，整个养鸡场的鸡们统统开始大量喝水，不吃饭。他们为当肯德鸡而奋斗，他们害怕当中华田园鸡。

养鸡场的经理得到工作人员的汇报，说是全场所有的鸡都拼命喝水，同时粒米不进。

明显的狂犬病症状。

经理给兽医站打电话。

兽医给鸡们体检后对经理说：“没有任何玻”

经理听了这话比当初听到鸡们光喝水不吃饭还吃惊。

“可能是这儿的问题。”兽医指指自己的头。

“大脑炎？”经理问。

兽医摇头。

“神经病？”经理又猜。

兽医仍然摇头。

“艾滋病？”经理想象力不低。

“是不是它们有什么想法？”兽医说。

经理以为兽医发烧说胡话，他伸手不礼貌地摸摸兽医的前额。

“我看你的养鸡场的鸡的眼神和别的养鸡场的鸡的眼神不一样。”兽医谈自己的发现。

“鸡的眼神不一样？！”经理两眼发直。

“你这儿的鸡的眼神挺忧郁，还透着深沉。不像别处的鸡的眼神简单而天真。”兽医一本正经地说。

经理举起手，伸出三个手指头，问兽医：“这是几？”“三。”兽医答道。

判断力没出毛病呀！经理望着兽医发呆。

“最近贵养鸡场出过什么事吗？”兽医问。

“嗯。……没有。”经理想了想，说。

“能把工作日记给我看看吗？”兽医请求。

“可以。”经理从抽屉里取出工作日记，递给兽医。

兽医翻阅。

导演和摄影师的光临引起了兽医的注意。

“导演来干什么？”兽医问。

“来挑几只鸡，给肯德基快餐拍广告。”经理说，他不明白这同鸡光喝不吃有什么关系。

“拿走的鸡又送回来了吗？”

“好像送回来了？”

兽医若有所思的点点头。该兽医不是等闲之辈，他正在着手研究创建一门新学科：动物心理学。

“可以让我带走两只鸡吗？”兽医问。

“当然，能问问干什么用吗？”

“做个试验。”

兽医从鸡舍里挑走两只鸡。这回鸡们接受了教训，都争先恐后让他挑。

兽医把两只鸡带回实验室。

兽医故意当着两只鸡打电话。

“你问怎么才能当肯德鸡吗？办法很简单，只要多吃饭，使体重每天增加半斤，就一定能当上肯德鸡。”兽医对着话筒说。

两只鸡回到养鸡场后，把这一信息迅速而准确地传播给同胞们。

“他可是养鸡的权威，出过书呢！”其中一只鸡强调说。

鸡们信了。他们停止光喝水不吃饭，开始了竞赛式的进食，以争取达到每天体重净增半斤的指标。

养鸡场经理乐了，虽然他不明白为什么兽医拿走两只鸡又送回来就治好了鸡们的病，但他由衷地感谢兽医，感谢兽医把他从破产倒闭的边缘挽救回来。

鸡们在短短三天之内就使自己的体重达到了本来需要六天才能达到的可以出售的水平。

兽医又通过两只鸡告诉鸡们，他们全部当选肯德鸡！

鸡舍里洋溢着喜庆的气氛。鸡们尝到了有追求有理想的甜头。鸡们替自己的祖先难过，鸡们为自己感到庆幸。同样是活了一生，可感觉就是不一样。

鸡们终于盼到了同这个世界告别的时刻。他们在分手时互赠格言，字里行间渗透着喜悦和欢愉，还有对生命的正确理解。

其实，收购它们的恰恰是中华田园鸡餐厅。

不过它们到死都认为自己当上了肯德鸡。

它们是幸福的。不是吗？

可怜它们的人才是不幸的。

Додаток 7

四只老鼠和一只猫的故事 [78]

—

有四只小老鼠，他们恨一只叫丽娜的猫。丽娜对他们凶极了，经常逼得他们走投无路。

一天，小老鼠们从木偶剧团弄来一只布袋木偶狗，他们决定化装成狗，去吓唬丽娜。小老鼠们见过丽娜怕狗。

四只小老鼠像人跳狮子舞那样钻进布袋木偶狗身体里。

两只小老鼠骑在另外两只小老鼠脖子上，后边的一对儿抓住前边一对儿的尾巴，布袋木偶狗就站起来了。

他们躁练了两天，直到自己满意为止。

这天下午，木偶狗出现在丽娜面前。四只小老鼠运足了劲，准备狠狠地吓唬一下丽娜。

丽娜看见木偶狗后，笑眯眯地走过来。

木偶狗里只有最上边那只老鼠能通过狗眼睛上的小孔看到外面。因此，一切行动都由他来指挥。

担任指挥官的小老鼠刚准备发出进攻的口令，忽然，他愣住了——丽娜还会笑！

原先，小老鼠们以为丽娜不会笑，只会龇牙咧嘴地露凶相呢！怎么，居然她也会笑？而且笑得还挺甜！

“怎么还不进攻呀？”下边的小老鼠等急了。

“等等，丽娜笑了！”指挥官说。

“丽娜笑了？胡说八道！”另外三只小老鼠异口同声地说。

“真的，她笑着过来了。”指挥官说。

“你好！”丽娜彬彬有礼地问候。

天哪，丽娜的嘴里居然能发出“你好”的声音！下边的三只小老鼠信了。从丽娜的嘴里听到这种声音，他们觉得比从朋友嘴里听到还亲切。

“快回答人家呀！”下边的小老鼠催上边了。

“你好！”木偶狗也彬彬有礼地回答。

丽娜看到狗这么尊重她，受宠若惊，已往她碰到的狗，总是欺负她。

“我们交个朋友好吗？”丽娜激动地说。

“好的。”木偶狗答应了。

“我叫丽娜。你呢？”

“我。……我，我叫小四。”老鼠瞎编了一个名字。

“小四，多好听的名字！”

指挥官老鼠的心都快化了，丽娜温柔起来多可爱呀，他简直不相信眼前这个丽娜曾经咬过他。

丽娜和木偶狗小四交上了朋友。

二

从这以后，木偶狗小四每天下午都来找丽娜玩。他们一起做游戏，一同聊天，丽娜还经常用好吃的招待小四。

“咱们玩逮老鼠吧！”一天，丽娜提议。

“不，不玩。你没听人家说，‘狗拿耗子多管闲事’吗？”“假装的。”“假装的也不玩。”“那咱们玩什么？”“玩老鼠娶媳妇儿。”“你当老鼠？”“行，当就当！”木偶狗小四和丽娜玩起了老鼠娶媳妇的游戏。最后，小四和丽娜拉着手跳起了舞。

丽娜的劲儿用得大了点儿，把骑在上边的小老鼠拉下来了。这一来不要紧，四只小老鼠全摔倒了——木偶狗小四倒在地上。

丽娜一边笑一边去扶小四，她无意中碰了木偶狗的布衣服——她看见一条老鼠尾巴。

丽娜干脆揭开木偶狗的布衣服，啊！四只老鼠！丽娜变了脸，大叫一声，龇着牙扑过去。

四只小老鼠吓得慌忙朝四个方向逃窜。谢天谢地，没让丽娜抓祝“她不是和咱们交朋友了吗？”回到洞里，一只小老鼠喘着气说。

“她哪儿是和咱们交朋友呀，是和狗交朋友呢！”“丽娜凶起来真吓人！”“她还是笑着好看。”“以后再也看着她笑了。”“唉。……”“真。……”三丽娜发觉上了老鼠的当后，气得差点儿昏过去。她发誓要报复——他们竟然敢欺骗丽娜的感情，真是狗胆。……

不，真是鼠胆包天！

第二天下午，丽娜觉得心里空空荡荡的。往常这时木偶狗小四会来找她玩的，可今天，小四瘫在地上一动不动。

丽娜多希望木偶狗能像从前那样站起来和她玩呀！她走到小四身边，但马上皱了皱眉，一扭头走了。没走两步，她又回过头来，怅然地看着躺在地上的木偶狗。

这天，丽娜失眠了。

自从木偶狗瘫在地上后，丽娜就像丢了魂儿一样，吃不下饭，睡不着觉。尽管她一直在心里想，那是老鼠扮成狗，根本不值得留恋，可她还是想他——天晓得这狗怎么会是老鼠装的呢！

丽娜的饭量越来越少，每到下午，她就一动不动地趴在木偶狗身边，盼望着他能站起来。丽娜一天天瘦下去，身体虚弱极了。

终于，丽娜忍受不了这种折磨了。她决定去请老鼠出来装狗，哪怕陪她玩一会儿也行。

事情败露后，四只小老鼠心里也挺不是滋味儿，他们老想看丽娜的笑脸。可一只老鼠要能看到猫的笑脸真是太不容易了。他们希望下辈子当狗。

丽娜居然来求他们了！

“不能出去吧？万一是个计呢？”一只小老鼠担心地说。

“看她那样儿不像。”

“去吧，不会的。”

“咱们防着点儿。”

小老鼠们太想看丽娜笑了。他们觉得冒这样的险值得。

四

四只小老鼠当着丽娜的面钻进木偶狗身体里，不一会儿，木偶狗活灵活现地站起来了。

丽娜眼睛一亮，她兴奋了，可是，当她想起木偶狗的身体里是四只老鼠时，就觉得恶心。丽娜本能地大吼一声，扑过去。

幸亏四只小老鼠有所准备，顺利地逃走了。

木偶狗又瘫在地上。丽娜愣了一下，走上去抱住木偶狗哭起来。

她实在受不了，又去求老鼠了。

小老鼠们禁不住看丽娜笑的诱惑，再一次让木偶狗站在丽娜面前。

像上次一样，丽娜只笑了一下，立刻又扑上去！木偶狗又瘫在地上。丽娜撕着自己的耳朵。……无论丽娜怎么苦苦哀求，小老鼠们也不敢再出来装狗了。

丽娜天天都在想着她和木偶狗游戏的日子。她恨自己，恨自己不该发现木偶狗是老鼠装的；她恨老鼠，恨老鼠不该露出马脚。

丽娜不吃不喝，在忧郁中死去了。

四只小老鼠把丽娜和布袋木偶狗埋在一起。

胡萝卜罐头 [79]

甲最令兔子们头疼的事，要算是夏天没有胡萝卜吃了。

胡萝卜是兔家族的每一位成员喜爱的食物，天天吃也不会腻。所以兔子们喜欢过冬天，冬天有胡萝卜吃。他们害怕夏天，夏天没胡萝卜。

黑耳朵是兔家族中公认的秀才，他曾经被人抓进城里，在城里生活了三个月，经过九死一生，又逃回来了。黑耳朵经常向伙伴们侃谈城里的新鲜事。

冬天的一个夜晚，兔子们坐在树林里一边吃胡萝卜，一边听黑耳朵侃大山。“那汽车，开起来飞快。咱们都追不上。”黑耳朵啃了口胡萝卜，津津有味地说。

关于汽车的速度，兔子们都听了一百八十遍了，不感兴趣了。

“喂，黑耳朵，你在城里见得多了，你有办法让咱们夏天也吃上胡萝卜吗？”一只岁数大的兔子问。

“这。……”黑耳朵挠挠头，“对了，他们人类有一种保存食品的方法，叫罐头。把食物装进罐头上，可以放很长时间。”“那咱们把胡萝卜装进罐头，夏天不就能吃上胡萝卜了吗？”另一只兔子说。

大家都觉得这办法好。

“黑耳朵，你会做罐头吗？”大家问。

“不会。不过我可以进城去学。”黑耳朵鼓足了勇气说。要知道，进城可不是闹着玩的。被人抓住，重则杀头，轻则关禁闭。可黑耳朵想，为了改变兔家族历来夏天吃不上胡萝卜的状况，冒这个险，值得。

“我跟你去。”一只素来以胆大闻名的名叫白尾巴的兔子说。

大家都很有感动，经过一番千叮咛万嘱咐后，将黑耳朵和白尾巴送到树林边上。

乙黑耳朵和白尾巴借着大路边上草丛的掩护，向城市进军。

经过一天的奔波，在太阳快要落山的时候他们来到了城市边上。

“天亮时不能进城，咱们先在草丛里睡一会儿觉，等天黑了进城。”黑耳朵经验丰富。

白尾巴和黑耳朵躺在草丛里睡觉。

天黑了。黑耳朵提醒白尾巴。

“跟在我后边，如果有危险，咱们分头跑，到这儿集合。”黑耳朵交待。

“行。”白尾巴点点头。

借着夜色的掩护，他们进城了。

城里的公路宽大平坦，上边行驶着众多的车辆，道路两旁的建筑物上灯光五彩缤纷，变幻无穷。

白尾巴看呆了。

“快走，沿着墙根儿。”黑耳朵叫同伴。

他们来到一座商店旁边。

“你看那橱窗里，摆着的就是罐头。”黑耳朵指给白尾巴看。

“真漂亮，花花绿绿的。”白尾巴眼睛都不眨了。

“咱们得去找制作罐头的工厂。”黑耳朵说。

两只兔子，要在城里找制造罐头的工厂，难度真够大的。

经过五天的努力，他们终于在一只好心肠的老鼠的指引下，找到了罐头食品厂。

现在，黑耳朵和白尾巴藏在罐头车间外边的废料堆里。

“你在这儿等着，我先去侦察侦察。”白尾巴对黑耳朵说。

他已经对城里的一切熟悉了。

半小时后，白尾巴回来了。

“你猜这车间是做什么罐头的？”白尾巴气呼呼地说。

“什么罐头？”黑耳朵问。

“兔肉罐头！”

“啊——”

“车间那边的笼子里关了许多兔子。”

“啊——”

“咱们想办法把同胞都放了吧！”

“嗯，等等，咱们先学会做罐头，再放他们，要不然就白来了。”“行。”白尾巴和黑耳朵钻进车间里，怀着悲痛的心情观看制作兔肉罐头的全过程。

他俩集中了全部津力学习。他们知道，早一点儿学会，就能多救几位同胞的性命。

他们学会了做罐头后，就把笼子里关的几千只兔子全放了。

罐头食品厂大乱，工人们追赶“越狱”的兔子，叫骂声，吆喝声，跺脚声，此起彼伏。

丙黑耳朵和白尾巴掌握了制作罐头的技术，凯旋归来。

树林里顿时热闹起来，自从他俩进城后，大家都舍不得吃胡萝卜了，留着做胡萝卜罐头用。

罐头加工厂建成了，今天准备正式投产。

“制作多少胡萝卜罐头呢？”黑耳朵征求大家的意见。因为胡萝卜只有这么多，最好冬天吃一半，夏天吃一半。

“统统做成罐头。”

“对！”

“同意。”

大家对夏天吃不上胡萝卜印象太深了。

“那咱们冬天不吃了？”黑耳朵问。

“不吃了！”

罐头加工厂正式生产了。一筒筒胡萝卜罐头制造出来了。

兔子们蹦着欢呼，他们夏天可以吃上胡萝卜了。

全部胡萝卜都制成了罐头，每只兔子分到了二十筒。

整整一个冬天，兔子们没吃胡萝卜，他们东奔西找，希望能有其他食物充饥。他们饥一顿饱一顿，天天看着胡萝卜罐头，心里想着，我有，似乎那股难受劲儿就减轻了许多。

丁夏天到了，兔子们在同一天像过节那样打开了胡萝卜罐头。

天哪，臭气熏天，胡萝卜都发霉了。

原来，黑耳朵和白尾巴不知道要把罐头里的空气抽出来！

这样，兔子们还得东奔西跑，整整一年没过上饱食的痛快日子。

黑耳朵和白尾巴第二次进城取经，终于掌握了做罐头的全部技术。尽管如此，兔子们也没有把全部胡萝卜制成罐头，干嘛冬天就要忍饥挨饿哩！能保证夏天吃饱就行啦。兔子们想通了这个道理。

夏天能吃上胡萝卜了，这是兔家族历史上的一个里程碑。

为了给黑耳朵和白尾巴记功，让后代牢记他俩的丰功伟绩，胡萝卜罐头的商标取名“黑耳朵白尾巴牌”。