

Розглядаються деякі теоретичні та практичні аспекти мовознавства, головна увага зосереджена на таких розділах, як загальна лексикологія, фразеологія, морфологія, стилістика, етимологія, ономастика тощо китайської, японської, корейської та турецької мов. Окрема увага приділяється проблемам методики викладання японської мови з урахуванням її лексикологічних та лінгвокраїнознавчих аспектів. У розділі "Літературознавство" розглядаються питання історії, сучасного стану та перспектив розвитку літератур народів Сходу у діахронічному та стилістичному аспектах.

Рассматриваются некоторые теоретические и практические аспекты языкознания, основное внимание сосредоточено на таких разделах, как общая лексикология, фразеология, морфология, стилистика, этимология, ономастика и др. китайского, японского, корейского и турецкого языков. Отдельное внимание уделено проблемам методики преподавания японского языка с учётом его лексикологических и лингвострановедческих аспектов. В разделе "Литературоведение" рассматриваются вопросы истории, современного состояния и перспектив развития литератур народов Востока в диахроническом и стилистическом аспектах.

Some of the theoretical and practical aspects of linguistics are researched, and main attention is concentrated upon such units as general lexicology, phraseology, morphology, stylistics, etymology, onomastics of the Chinese, Japanese, Korean and Turkish languages. Special attention is paid to problems of the Japanese language teaching methodology taking into consideration its lexical and linguistic-culturological aspects. The 'Literature studies' section discusses such problems as history, present state and future development of the Oriental literature in diachronic and stylistic aspects.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР	Г.Ф. Семенюк, д-р. філол. наук, проф.
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	І.П. Бондаренко, д-р філол. наук, проф. (заст. відп. ред.); А.О. Букрієнко, канд. філол. наук; І.О. Голубовська, д-р філол. наук, доц.; Л.В. Грицик, д-р філол. наук, проф.; А.М. Емірова, д-р філол. наук, проф.; Н.С. Ісаєва, канд. філол. наук; Кім Сук Вон, канд. філол. наук, доц.; Н.А. Кірносова, канд. філол. наук, доц.; Т.Ф. Маленька, канд. філол. наук, доц.; Л.В. Матвєєва, д-р іст. наук, проф.; А.М. Меметов, д-р філол. наук, проф.; Ю.Л. Мосенкіс, д-р. філол. наук, доц.; В.С. Рибалкін, д-р філол. наук, проф.; В.М. Підвойний, канд. філол. наук, доц.; А.Г. Рижков, канд. філол. наук; О.С. Снитко, д-р філол. наук, проф.; С.В. Сорокін, канд. філол. наук, доц.; К.М. Тищенко, д-р філол. наук, проф.; К.Ю. Комісаров, канд. філол. наук (відп. секр.)
Адреса редколегії	01601, Київ-601, 6-р Тараса Шевченка, 14, Інститут філології, к. 23а; ☎ (38044) 239 33 86, 239 31 17
Затверджено	Вченою радою Інституту філології 21 жовтня 2011 року (протокол № 3)
Атестовано	Вищою атестаційною комісією України. Постанова Президії ВАК України № 1-05/6 від 12.06.02
Зареєстровано	Міністерством юстиції України. Свідоцтво про Державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 16998-5768Р від 17.06.2010
Засновник та видавець	Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет" Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02
Адреса видавця	01601, Київ-601, 6-р Т.Шевченка, 14, кімн. 43 ☎ (38044) 239 3172, 239 3222; факс 239 3128

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

Бондар О.	
Японські запозичення в українській мові: правила написання.....	6
Кірносова Н.	
Когнітивна лінгвістика в Китаї: історія й термінологія	9
Козоріз О.	
Афіксальний словотвір у юридичній термінології сучасної китайської мови	14
Комарницька Т.	
Абревіація у японській мові: проблема номінації та класифікації	21
Комісаров К.	
Специфіка диференціації членів речення в японській мові	25
Комісаров К., Калашнікова О.	
Аналіз японських ідіом на позначення злості.....	31
Пойнар Л.	
Вербалізація концепту "істинний шлях" у фразеологічних одиницях китайської мови чен'юй	33
Покровська І.	
Національна маркованість відтінків кольоративу <i>жовтий</i> у сучасній турецькій мові.....	36
Сав'як Н.	
Характеристика ключових концептів японської культури в контексті аналізу комунікативної ситуації (КС) "спілкування закоханих"	38
Філонова В.	
Міжкультурна комунікація та вивчення іноземних мов	41
Шамшур М.	
Когнітивний аспект дослідження фразеологічних одиниць китайської мови "чен'юй"	43
Ястреблянська М.	
Фонологічний аналіз ритму у сучасній китайській мові.....	46

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Бондар Ю.	
Хвала красі: творчість письменників-естетів у процесі становлення сучасної літератури Японії.....	49
Величко М.	
Строфічні форми поезії в арабо-іспанській середньовічній ліриці	51
Воробей О.	
Особливості "поетизованих" п'єс Цао Юя як нової форми китайської драми 30–50-х років XX ст.	55
Ісаєва Н., Акімова А.	
Класичні теорії драми в Китаї та Європі: компаративний аспект.....	59
Левицька О.	
Становлення сексуальності головного героя у романі Морі Огай "Віта сексуаліс"	63
Мурашєвич К.	
Міфопоетика у творчості Фен Чжи (1905–1993).....	65
Підмогиляна Д.	
Осмислення зв'язків "тіла" й "душі" у збірці Лу Сіня "Дикі трави".....	68
Шекера Я.	
Даоська концепція порожнечі у трактатах "Лао-цзи" та "Чжуан Цзи" як основа китайського світобачення.....	71
Шекера Я., Бедненко О.	
Любовна лірика китайського поета доби Тан Лі Шан-їня (813–858): неоднозначність та алюзійність	74
Шекера Я., Чижевська Є.	
Аналіз бажань та печалей ліричного героя у творі Тао Юаньміна (365–427) "Заборона кохання" ("闲情赋")	77
Щербаков Я.	
Вплив індо-буддійської культури на ґенезу драми Цзацзюй та мотивів у фабулі драми.....	79

CONTENTS

LINGUISTICS

Bondar O.	
Japanese loanwords in Ukrainian: orthographic rules	6
Kirnosova N.	
Cognitive linguistics in China: history and terminology	9
Kozoriz O.	
Affix word-building in juridical terminology of the modern Chinese language	14
Komarnytska T.	
Abbreviation in the Japanese language: problem of nomination and classification	21
Komisarov K.	
Specifics of differentiation of the sentence parts in the Japanese language	25
Komisarov K., Kalashnikova O.	
Analysis of the Japanese idioms with the meaning of 'rage'	31
Poynar L.	
Verbalization of the concept of 'true way' in the Chinese phraseology units <i>chengyu</i>	33
Pokrovska I.	
National marking of the coloration 'yellow' in the modern Turkish language	36
Savyak N.	
Characteristics of key concepts of the Japanese culture in the context of analyzing a communicative situation (CS) 'communication of the persons in love'	38
Filonova V.	
Cross-cultural communication and language learning	41
Shamshur M.	
Cognitive aspect of researching the Chinese phraseology units 'chengyu'	43
Yastrebyanska M.	
Phonological analysis of rhythm in modern Chinese	46

LITERATURE

Bondar Yu.	
Vive the Beauty: literary works by the writers-aestheticians in the process of the modern Japanese literature formation	49
Velychko M.	
Strophic forms of poetry in the Arab-Hispanic mediaeval lyrics	51
Vorobei O.	
Peculiarities of 'poetized' plays by Cao Yu as a new form of the Chinese drama of 1930–50s	55
Isayeva N., Akimova A.	
Classical theories of drama in China and Europe: comparative aspect	59
Levytska O.	
The problem of sex in the Mori Ogai's "Vita sexualis"	63
Murashevych K.	
Myth poetics in literary works by Feng Zhi (1905–1993)	65
Pidmogylna D.	
Consideration of the connection between 'body' and 'soul' in Lu Xun's prose poetry collection 'Wild grass'	68
Shekera Ya.	
The concept of emptiness in Taoist treatises "Lao-zi" and "Zhuang-zi" as the base of Chinese world out-look	71
Shekera Ya., Bednenko O.	
Love lyrics by Tang dynasty Chinese poet Li Shangyin	74
Shekera Ya., Chyzhevska Ye.	
Analysis of desires and sorrow of the lyric hero in Tao Yuan-ming's (365–427) ode "Quieting the Passions" ("闲情赋") ..	77
Shcherbakov Ya.	
Indobuddhism culture influence to the Chinese Yuan drama formation and motives in the drama plot	79

СОДЕРЖАНИЕ

ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ

Бондарь А.	
Японские заимствования в украинском языке: правила написания.....	6
Кирносова Н.	
Когнитивная лингвистика в Китае: история и терминология	9
Козоріз О.	
Аффиксальное словообразование в юридической терминологии современного китайского языка	14
Комарницкая Т.	
Аббревиация в японском языке: проблема номинации и классификации.....	21
Комиссаров К.	
Специфика дифференциации членов предложения в японском языке	25
Комиссаров К., Калашникова Е.	
Анализ японских идиом, обозначающих злость	31
Пойнар Л.	
Вербализация концепта "истинный путь" во фразеологических единицах китайского языка "ченъюй"	33
Покровская И.	
Национальная маркированность оттенков колератива <i>жёлтый</i> в современном турецком языке	36
Савьяк Н.	
Характеристика ключевых концептов японской культуры в контексте анализа коммуникативной ситуации (КС) "общение влюблённых"	38
Филонова В.	
Межкультурная коммуникация и изучение иностранных языков.....	41
Шамшур М.	
Когнитивный аспект исследования фразеологических единиц китайского языка "ченъюй"	43
Ястреблянская М.	
Фонологический анализ ритма с современным китайском языке	46

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Бондарь Ю.	
Хвала красе: творчество писателей-эстетов в процессе становления современной литературы Японии	49
Величко М.	
Строфические формы поэзии в арабо-испанской средневековой лирике	51
Воробей О.	
Особенности "поэтизированных" пьес Цао Юя как новой формы китайской драмы 30–50-х годов XX в.	55
Исаева Н., Акимова А.	
Классические теории драмы в Китае и Европе: компаративный аспект.....	59
Левицкая Е.	
Становление сексуальности главного героя в романе Мори Огай "Вита сексуалис"	63
Мурашевич Е.	
Мифопоэтика в творчестве Фэн Чжи (1905–1993).....	65
Подмогильная Д.	
Осмысление связей "тела" и "души" в сборнике Лу Синя "Дикие травы"	68
Шекера Я.	
Даосская концепция пустоты в трактатах "Лао-цзы" и "Чжуан-цзы" как основа китайского мировоззрения.....	71
Шекера Я., Бедненко О.	
Любовная лирика китайского поэта эпохи Тан Ли Шан-иня (813–858): неоднозначность и аллюзийность	74
Шекера Я., Чижевская Е.	
Анализ желаний и печалей главного героя в произведении Тао Юаньмина (365–427) "Запрет любви" ("闲情赋").....	77
Щербаков Я.	
Влияние индо-буддийской культуры на генезис драмы Цзацзюй и мотивов в фабуле драмы.....	79

ЯПОНСЬКІ ЗАПОЗИЧЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ: ПРАВИЛА НАПИСАННЯ

Через велику кількість запозичень з японської мови до української гостро постала проблема створення чітких правил їх транслітерації і правопису. У статті досліджено наявні на сьогодні транслітераційні системи і подано рекомендації щодо уточнення правил українського правопису, які ґрунтуються на фонетичному послідовно жіночому варіанті.

Вследствие большого количества заимствований из японского языка в украинский язык остро возникла проблема создания четких правил транслитерации и правописания. В статье исследуются существующие сегодня транслитерационные системы и даются рекомендации по уточнению правил украинского правописания, базирующихся на фонетическом последовательно женском варианте.

Because of plenty of Japanese loanwords in Ukrainian there is the sharp problem to work out the accurate rules of transliteration and spelling. In the article the nowadays systems of transliteration have been investigated and recommendations on clarification of rules of the Ukrainian spelling, being based on a phonetic consistently womanish variant, have given.

Правопис слів іншомовного походження становить серйозну проблему для правописної системи будь-якої мови, адже доводиться припасовувати фонетичний склад рідної мови і графічну систему, якої він виражається до системи чужої мови, що може помітно відрізнятись.

В "Українському правописі" досить добре і детально опрацьовано написання слів іншомовного походження. Правила виділено в окремий, третій розділ, що охоплює 15 параграфів (§§ 86–100) [11, С. 98–104]. Особливо деталізовані правила написання літер **И** та **І** в словах іншомовного походження. Однак за уважнішого розгляду стає зрозуміло, що всі ці правила зорієнтовані насамперед на європейські мови. Це підтверджує також і наведення саме латинських літер як джерела транслітерації, наприклад, літера **L** (§ 86), **G, H** (§ 87), **J** (§ 90) і т.д. [див.: 11, С. 98, 99–100]. Щодо транслітерації слів інших, неєвропейських мов, то вони ніби за умовчанням порівнюються до європейських.

Такий стан цілком адекватний, коли кількість запозичень із інших неєвропейських мов була невеликою. Проте за останні десятиріччя ситуація помітно змінилася. У першу чергу, це стосується запозичень із японської мови.

Загальновідомо, що запозичання зумовлені низкою причин, однією з найвагоміших серед яких є провідна роль країни у науці та розробці новітніх технологій, а також економічна потуга цієї країни, мова якої стає джерелом запозичень. Безумовно, світовим лідером у цьому є США, тому найбільший потік запозичень спостерігаємо з англійської мови. Країною № 2 щодо цього є Японія. Можна стверджувати, що з багатьох сторін Японія є навіть науковим і технологічним флагманом усього людства. Японія досягла високих показників економічного зростання за рахунок впровадження прогресивних технічних нововведень, зосереджуючи свої зусилля на високотехнологічному виробництві. У Японії, як і в деяких інших державах, є цілі наукові міста: Цукуба в префектурі Ібаракі з населенням до 200 000 чоловік, створене ще 1960 року, Кейханна, що розташовується на землях трьох префектур – Кіото, Осака і Нара, з населенням близько 410 000 чоловік. Концентрація наукового потенціалу в Японії досягла 73 вчених-дослідників на 10 000 чоловік людності. На третьому місці Німеччина – тільки 26 вчених-дослідників. Безсумнівно досягнення японської наукової та інженерної потуги в галузях розробки потягів на магнітній подушці, гібридних автомобілів, інтелектуальних транспортних систем, робототехніки, електроніки, фототехніки, космічних розробок і т.ін. Крім того, за останній час до Європи, і в тому числі й України, посиленіми темпами стали проникати елементи багатотрадиційної японської культури, мистецтва, спорту, кухні тощо.

Усе це неодмінно повинно було позначитися і на процесах запозичання з японської мови.

Так, у довоєнний час у словниках української мови можна було відшукати лише три запозичення з японської мови – *єна*, назва грошової одиниці Японії, *харакірі*, ритуальне самогубство і *мікадо* японський імператор. Це стосується, наприклад, "Російсько-українського словника" 1924–1933 рр. [8], "Правописного словника", Г. Голоскевича [6]. У решті словників взагалі не зафіксовано жодного японського запозичення.

У повоєнний час в одинадцятитомному Словнику української мови [9], який донедавна вважався найбільшим і містив понад 130 000 слів, подано лише 12 японських запозичень: *гейша*, *ієна*, *дзю-до* (в додатках), *івасі*, *карате* (в додатках), *кімоно*, *мікадо*, *рикша*, *самурай*, *синтоїзм*, *харакірі*, *цунамі*.

Але вже у Словнику іншомовних слів С.П. Бирик, Г.М. Сюті [1] нараховуємо 34 японських запозичення: *бонсай*, *бусидо*, *гейша*, *го*, *джіу-джитсу*, *дзен-буддизм*, *дзюдо*, *карате*, *ікебана*, *кабуки*, *камікадзе*, *караоке*, *кімоно*, *кото*, *мікадо*, *нецке*, *ніндзя*, *нунчаки*, *орігами*, *рикша*, *саке*, *сакура*, *самурай*, *сенсей*, *синтоїзм*, *сумо*, *сямісен*, *танка*, *татамі*, *укійо-е*, *харакірі*, *хоку*, *цунамі*, *якудза*, а у Великому тлумачному словнику сучасної української мови за редакцією В.Т. Бусела вже 51 слово, запозичене з японської мови, крім вказаних вище, також: *айкідо*, *банзай*, *гета*, *даймьо*, *дан*, *дзайбацу*, *дзори*, *катакана*, *но*, *рендзю*, *суші* (*сусі*), *сьогун*, *табі*, *хірагана*, *якудза* [5]. Щоправда, у словникові відсутні слова *бонсай*, *орігами*. Цю прогалину надолужено в Словнику української мови у 20-й тт. [10], перший том якого (літери А–Б) вийшов 2010 року (підготовано Українським мовно-інформаційним фондом НАН України).

Як відомо, процес запозичання не є одномоментним, а розтягнутий у часі [7, с. 35–36]. Перший етап його – це проникнення чужомовного слова не до української мови, а до українського мовлення. На цьому етапі чужомовне слово є лише елементом мовлення, а не мовної системи. Другий етап – опанування чужомовним словом, яке відбувається через неодноразове вживання його в різних сферах і стилях, насамперед у ЗМІ та художній літературі. При цьому чужомовне слово передається фонетичними і графічними засобами мови-джерела з його семантичним, фонетичним, і граматичним засвоєнням. І третій, останній етап процесу запозичання – перехід слова до лексико-семантичної системи української мови, про що свідчить регулярність його вживання, словотвірна активність і наявність його в реєстрі словників.

Таким чином, може йтися про понад 50 японських запозичень до сучасної української мови, які вже пройшли всі три етапи запозичання. А проте чимало слів японської мови перебувають на другому етапі процесу запозичання. Це стосується таких, наприклад, слів, як-от: *бунраку*, *бусі*, *васабі*, *дайкон*, *іай*, *ікігамі*, *камі*, *ката*, *катана*,

кемпо, кендо, кой, котацу, кюдо, кьоґен, майко, манґа, норі, онсен, ронін, тофу, фусума, футон, ханамі, шіацу, якіторія. На них можна досить часто натрапити у ЗМІ, у творах художньої літератури, особливо у перекладах з японської мови, і навіть у міських вивісках, оголошеннях та написах назв продуктів у супермаркетах (*васабі, дай-кон, кемпо, кой, тофу, якіторія*).

А якщо взяти перший етап, проникнення, то у спеціальній літературі, у розмовах майстрів карате, театралознавців, культурологів і т.ін. можна почути ще понад сотню різних японських слів, переважно термінів, наприклад: *амае, варадзі, комаїну, мандзю, мі-ай, моті, наґі-ната, натто, обі, омікудзі, ракуґо, рамен, сасімі, сейсін, сіккарі, сінкансен, соба, сьогі, сьодзі, сюрікен, сябу-сябу, сякухаті, татемае, тедзу, темідзуя* і багато інших. Звичайно, деякі з них так і залишаються на першому етапі, наприклад, назви різних прийомів карате: *ґяку-цукі, має-ґері-кекомі, усіро-мавасі-ґері, уті-уде-уке, хатідзі-даті, юн-тсукі-но-тсукомі, аґе-уті, куміте, маківара, рандорі, кіокусінкай, вадо-рю, тейсьо, тай-сабака* і т.д. Їх вживають тільки спеціалісти. Чи назви понять з арсеналу ніндзя: *ґенін, куноїті, сюрікен, некоде, кі-ай, кьо-мон, суюко, асіко, кусаріґама, каґінава* і т.д., чи переважна більшість назв японських страв і продуктів, наприклад: *іне, коме, ґохан, данґо, дембу, кайсеки-рьорі, каю, какі-месі, конняку, мусубі, таке-но ко, фурикаке* і т.д. Але чимало з них має шанс подальшого розвитку.

Якщо ж взяти до уваги і численні власні назви – топоніми (*Токіо, Кіото, Йокоґама, Осака, Саппоро, Хіросіма, Хонсю, Кіусю, Хоккайдо, Окінава. Кансай, Канто, Біва, Фудзіяма, Мацусіма, Міядзіма, Сакурадзіма, Кійомідзу, Рьоандзі, Кінкакудзі, Роппонґі* та ін.), антропоніми (*Мурасакі Сікібу, Асікаґа, Мацуо Басьо, Йоса Бусон, Рьоґан, Міямото Мусасі, Дзіґоро Кано, Ґітін Фунаґосі, Хірохіто, Юкіо Місіма* та ін.), ергоніми (*"Міцубісі", "Нісан", "Ісудзу", "Ямаха", "Нікон", "Кавасака", "Соні", "Панасонік", "Тосіба", "Хітамі", "Фуджіцу", "Дайкін", "Кендзо"* та ін.), та хрононіми (*Хей-ан, Мейдзі, Сенґоку дзідай, Хейсей* та ін.) то ми збагнемо, що японських запозичень в українській мові може сягнути кількох сотень, а це вже надто солідна кількість.

На нашу думку, правила написання іншомовних слів в "Українському правописі" зорієнтовані майже винятково на європейські мови і зовсім не враховують специфіки, наприклад, японської мови. Тому постає питання вдосконалення українського правопису шляхом введення до нього норм для передачі японських слів, яких наразі більше, ніж достатньо.

Запозичення пов'язані з двома мовами – мовою-джерелом, в даному разі японською, і мовою-метою, в даному разі українською. Через те транслітерація запозичень повинна задовольняти водночас дві протилежні тенденції: з одного боку, якнайточніше передавати звучання чужомовного слова, з іншого боку, відповідати артикуляційним можливостям української фонетичної системи. Крім того, слід також дотримуватися правописних традицій української мови, які склалися протягом тривалого розвитку.

Оскільки у словниках довоєнного часу зафіксовано лише три японські запозичення (*сна, мікадо, характері*), то про якусь послідовність у транслітерації японських слів годі говорити.

Розпочнімо з фонетичних особливостей мови-джерела. Японська мова у порівнянні з українською має приблизно однаковий склад вокалізму і вельми схожу також систему консонантизму. Слід, наприклад, зазначити, що приголосні японської мови, як і української та інших слов'янських мов, мають диференційну ознаку твердості / м'якості, не властиву переважній більшості

інших мов. А проте японська система консонантизму має такі звуки, артикуляція яких відрізняється від звуків української мови. Це насамперед звуки [с'], [д'], [т'], що позначають, наприклад, знаками хіраґани *し, じ, ち*. Тверді їх відповідники артикуляційно практично не відрізняються від українських [с], [д], [т], а ось м'які мають більший ступінь м'якшення, так що язик займає середньопіднебінне положення. Фактично відбувається перехідне пом'якшення приголосних [с], [д], [т]. Акустично це сприймається як наявність шиплячих призвуків [ш'] [дз'] [ч'], подібних до м'яких звуків польської мови [ś], [dź], [ć]. Причому в японському жіночому мовленні акустично більше проявляються м'які свистячі призвуки [с'], [ʃ], [ч'], а тому їх вимова близька, наприклад, до *Міцубісі, Міядзіма, Хітачі*, тоді як у чоловічому мовленні більше проявляються м'які шиплячі призвуки, що зближує їх із українською вимовою *Міцубіші, Міяджіма, Хітачі*. Таким чином, одна з головних проблем транслітерації японських запозичень – це передача японських особливо м'яких приголосних звуків, серединних між українськими [с'] і [ш'], [дз'] і [дж'], [ч'] і [ч']. Їх можна позначити відповідно як [j], [dʒ], [tʃ]. Ці звуки не становлять окремих фонем у японській мові, а є позиційними варіантами: [j] фонеми [с], [dʒ] фонеми [д], [tʃ] фонеми [т].

Український правопис не містить вказівок щодо передачі цих приголосних звуків японської мови в запозичених словах. Однак стосовно їх передачі склалася певна традиція.

У 50-80 рр. у транслітерації японських слів явно відчувається вплив російських правописних традицій, зокрема щодо передачі японських м'яких приголосних через *с, дз* за відомою системою кіриді російського лінгвіста-сходознавця Є.Д.Поліванова, укладеною для російської мови в 1917 році, хоч використовувати її офіційно почали лише в 30-х рр., наприклад: *дзю-до, івасі, синтоїзм* (літера *с* передає твердий приголосний за правилом "дев'ятики"). Ця традиція відбиває японське жіноче мовлення. З 90-х рр. вона триває далі: *бусидо, ніндзя, рендзю, сямісен*. А проте поруч з'являються також інші написання, ближчі до японського чоловічого мовлення: *нунчаки, шіацу* (за традицією слід було б передавати ці слова як *нунтяки, сіацу*). Деякі слова вживають у паралельно можливих формах, наприклад, *суші* (частіше) і *сусі*. Слід зауважити, що транслітерація за чоловічим типом японського мовлення теж має досить давні корені, адже це стосується таких давніх запозичень з японської мови (через російську), як *джіу-джитсу, гейша, рикша*, що мали б за встановленою пізніше традицією передаватися як *дзіу-дзіцу, гейся, рікся*.

Отже, в українській мові, головним чином під впливом російського написання, склалося два способи передачі японських особливо м'яких приголосних [j], [dʒ]: 1) спосіб, що відбиває японську жіночу вимову (цей спосіб переважає) типу *Міцубісі, сямісен, Хонсю, Фудзіяма, дзюдо, ніндзя* та ін.; 2) спосіб, що відбиває японську чоловічу вимову: *Міцубіші, суші, шіацу, Фуджіцу* тощо. Особливо м'який приголосний [tʃ] може передаватися трьома способами: 1) спосіб, що ґрунтується на фонематичній zasadі транслітерації (така транслітерація донедавна була найпоширенішою і зафіксована у системі Поліванова), тобто передає власне фонему /tʃ/, яка може реалізуватися також і в позиційному варіанті [tʃ], наприклад: *Хітамі, нунтяки, Тюґоку*; 2) за чоловічим варіантом: *Хітачі, нунчаки, Чугоку*; 3) за жіночим варіантом (непоширена): *Хітачі, нунцяки, Цюґоку*.

Варто зазначити, що за останнє десятиріччя у передачі японських слів особливо на етапі проникнення частіше вдаються до способу, що передає чоловічий варіант японського мовлення, наприклад: *Ашікаґа, ашіко, Ґічін, Міяджі-*

ма, Мусаші, ушіро-маваші-гері, учі-уде-уке, Фуджіцу, хачі-джі-дачі, Шікібу, шурікен, чаван, чунін та ін. Вочевидь це відбувається під впливом англійського написання, літери якого водночас виступають як одна з допоміжних абеток у японській мові (ромадзі), наприклад: *Ashikaga, Gichin, Miyajima, chawan, chunin, shambara*.

Таким чином, у сучасній українській мові склалися три способи передачі на письмі японських слів: фонетичний у двох різновидах – жіночому та чоловічому – і фонематичний. Звичайно, оптимальним варіантом для вироблення правил транслітерації особливо м'яких звуків у японських словах є послідовне застосування якоїсь однієї засади. Тоді б написання мало б такий вигляд (див. табл. 1):

Таблиця 1

Правописна засада		Написання		
		[j]	[dʒ]	[tʃ]
Фонетична	Чоловіча	Мицубіші	Фуджіяма	Хітачі
	Жіноча	Мицубісі	Фудзіяма	Хімаці
Фонематична		Мицубісі	Фудіяма	Хімамі

Оскільки за фонематичною засадою передається тільки звук [tʃ], а випадків передачі [dʒ] як д взагалі не зафіксовано, то її слід відкинути відразу через непослідовність передачі інших особливо м'яких звуків, попри те що існує Єйльська система на латинській основі (автор Акіцу Танакадате), яка ґрунтується на фонематичній засаді, проте вона є маловживаною, незважаючи на намагання у самій Японії витіснити нею Гелбурнівський стандарт. Залишається вибір із двох можливих варіантів фонетичної засади транслітерації – чоловічого і жіночого.

В українському мовознавстві зробив спробу припасувати систему Поліванова до української мови І.П.Бондаренко [2; 3] і застосував її на практиці, у своєму "Українсько-японському японсько-українському словнику" [4], своїх статтях, книгах. Але в цьому випадку йдеться не про транслітерацію, а про практичну транскрипцію, яка переслідує іншу мету: якнайточніше передати звуковий склад чужомовних слів, а тому може містити додаткові літери та діакритичні знаки.

Система Поліванова ґрунтується переважно на жіночому варіанті, попри те що у випадку з передачею [tʃ] використано фонематичний варіант. І це цілком зрозуміло щодо російської мови, у якій немає м'яких звуків [ш] [ж] [ц], а тому написання російською мовою *Мицубіші, Фуджіяма, Хітачі* росіяни читали б як [мицу-бишы], [фуджыйама] (при цьому **дж** вимовляли б як два звуки, бо в російській мові немає африкати [дж], [хита-цы], що було б, справді, надто далеким від японської оригінальної вимови (Слід зазначити, що наразі в російській мові подекуди фіксуються варіанти написання на зразок *Мицубіші* та вимова [Мицубишы] під впливом англомовного написання на зразок *Mitsubishi*).

В українській мові існують м'які шиплячі, щоправда, їх вживання обмежене позиційно: тільки перед [i], а перед іншими голосними [a], [y] лише при подовженні (*збіжжя, по піддашшю, клоччя*) за відсутності позиції м'яких шиплячих перед голосними [e], [o].

Англомовна система Гелбурна ґрунтується на фонетичній засаді у чоловічому варіанті. І це теж пояснюється особливостями фонетики англійської мови, а саме: наявністю тільки м'яких шиплячих.

В останній час розроблено кілька систем транскрипції японських слів (І.П.Бондаренко, М.С.Федоришин) та транслітерації (М.С.Федоришин, М.Івахненко та А.Шпігунов). Система транслітерації М.С.Федоришина являє собою цілком слушно перероблену Поліванівську систему: на позначення [tʃ] він використовує літеру **ц**, яка передає м'який звук [ц], природний для української мови [9]. Тобто він переводить непослідовно фонетичну (у жіночому варіанті) систему Поліванова в послідовно фонетичну (*Мицубісі, Фудзіяма, Хімаці*). Система транслітерації М.Івахненка і А.Шпігунова послідовно відбиває фонетичний підхід у чоловічому варіанті (*Мицубіші, Фуджіяма, Хітачі*).

На засіданні методичного семінару (березень 2011 р.) колективом викладачів-японістів кафедри китайської, корейської та японської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка було прийнято нову транслітераційну систему "Годжюон" на засадах чоловічої вимови, яка практично збігається з системою транслітерації М.Івахненка і А.Шпігунова. Її надруковано у вигляді таблиці 900×600 мм накладом 50 примірників для розповсюдження у ВНЗ України, де вчать японську мову (див. табл. 2):

Таблиця 2

ЯПОНСЬКИЙ АЛФАВІТ "КАНА" ("ГОДЖЮОН" – 五十音)

	Стовпчик あ	Стовпчик い	Стовпчик う	Стовпчик え	Стовпчик お
Рядок あ	あ ア a a	い イ i i	う ウ u u	え エ e e	お オ o o
Рядок か	か カ ka ka	き キ ki ki	く ク ku ky	け ケ ke ke	こ コ ko ko
Рядок さ	さ サ sa ca	し シ shi shi	す ス su cy	せ セ se ce	そ ソ so co
Рядок た	た タ ta ta	ち チ chi chi	つ ツ tsu cy	て テ te te	と ト to to
Рядок な	な ナ na na	に ニ ni hi	ぬ ヌ nu nu	ね ネ ne ne	の ノ no no
Рядок は	は ハ ha ha	ひ ヒ hi xi	ふ フ fu fu	へ ヘ he xe	ほ ホ ho ho
Рядок ま	ま マ ma ma	み ミ mi mi	む ム mu mu	め メ me me	も モ mo mo
Рядок や	や ヤ ya ya		ゆ ユ yu yu		よ ヨ yo yo
Рядок ら	ら ラ ra ra	り リ ri pi	る ル ru ru	れ レ re pe	ろ ロ ro ro
Рядок わ	わ ワ wa va				を ヲ o o
	ん ン n n				

ДОДАТКОВІ ТАБЛИЦІ "КАНИ"

Рядок が g	が ガ ga ra	ぎ ギ gi ri	ぐ ギ gu ry	げ ゲ ge re	ご ゴ go ro
Рядок ざ z	ざ ざ za dza	じ ジ ji dji	ず ず zu dzu	ぜ ぜ ze dze	ぞ ぞ zo dzo
Рядок だ d	だ だ da da	ぢ ぢ ji dji	づ づ zu dzu	で だ de de	ど だ bo do
Рядок ば b	ば ば ba ba	び び bi bi	ぶ ぶ bu bu	べ べ be be	ぼ ぼ bo bo
Рядок ぱ p	ぱ ぱ pa pa	ぴ ぴ pi pi	ぷ ぷ pu pu	ぺ ぺ pe pe	ぽ ぽ po po

きゃ きゃ kya кя	きゅ きゅ kyu кю	きょ きょ kyo кьо
しゃ しゃ sha шя	しゅ しゅ shu шю	しょ しょ sho шьо
ちゃ ちゃ cha чя	ちゅ ちゅ chu чю	ちょ ちょ cho чьо
にゃ ня nya ня	にゅ ню nyu ню	にょ ньо nyo ньо
ひゃ hya хя	ひゅ hyu хю	ひょ hyo хьо
みゃ mya мя	みゅ myu мяю	みょ myo мяю
りゃ ья rya ря	りゅ ryu рю	りょ ryu рьо

ぎゃ ぎゃ gya гя	ぎゅ ぎゅ gyu гю	ぎょ ぎょ gyo гьо
じゃ じゃ ja дя	じゅ じゅ ju дяю	じょ じょ jo дяю
びゃ びゃ bya бя	びゅ byu бю	びょ byo бю
ぴゃ ぴゃ pya пя	ぴゅ pyu пю	ぴょ pyo пьо

Додаткові знаки

ウィ wi vi

ウェ we ve
シェ she we
チェ che че

ウォ wo vo

ツァ tsa ца

ティ ti ti

トゥ tu ty

ツエ tse ce

ツォ tso цо

ファ fa фа

フィ fi fi

フェ fe fe

フォ fo фо

江 ge дже

ヂ dyu дю

Ї використано (вже в ролі практичної транскрипції) також при укладанні нового "Японсько-українського словника" (обсяг 15-18 тис. слів), що готується до друку колективом цієї ж кафедри і побачить світ наприкінці 2011 року.

Обидві системи небездоганні. Перша більше задовольняє фонетичну систему мови-мети, тобто української, адже всі м'які звуки становлять собою окремі фонеми /с'/, /ш'/, /ц'/, які вживаються в будь-якій позиції, крім як перед /е/, /и/. Друга точніше передає акустичні характеристики особливо м'яких приголосних звуків мови-джерела, тобто японської мови, проте фонематичність м'яких шиплячих української мови послаблена, а їх вживання обмежене позиційно, насамперед позицією перед /і/ і тільки в подовженому варіанті можлива також позиція перед /а/, /у/. Тому дещо дивно бачити написання на кшталт *нунчаки*, *шюрікен*, *ніндзя* з йотованими після шиплячих. Це значить, що транслітерація М. Івахненка, А. Шпігунова і колективу на чолі з І.П. Бондаренком більше задовольняє мову-джерело, ніж мову-мету і природніше для української мови було б передавати відповідні японські слова як *сьоґун*, *ніндзя*, *Цюґоку*, а не *сьоґун*, *ніндзя*, *Цюґоку*.

Таким чином, українська мова займає проміжне становище щодо можливостей передачі японських особливо м'яких приголосних між Поліванівською та Гелбурнівською системами, а тому вживання тієї чи іншої системи, усуваючи одні недоліки, долучає інші. Інакше кажучи, з боку лінгвістичної придатності обидві системи можна оцінити як приблизно рівновартісні. Не допомагає зробити вибір і українська транслітераційна тради-

ція, адже у словниках зафіксовано практично однакову кількість написань і за чоловічим варіантом (*ґейша*, *джіу-джитсу*, *нунчаки*, *суші*, *рикса* – 6) і за жіночим варіантом (*бусидо*, *дзюдо*, *ніндзя*, *рендзю*, *синтоїзм*, *сямісен*, *сусі*, *сьоґун* – 8). Щоправда, переважна більшість слів, транслітерованих за чоловічим варіантом, крім *нунчаки* і *суші*, запозичені давніше, а отже, новою традицією, що перебуває у процесі становлення є транслітерація японських слів за жіночим варіантом. Тим більше, що топоніми, які трапляються в різних текстах, а також надруковані на мапах Японії досить послідовно передаються через жіночий варіант (крім Ц): *Хіросіма*, *Кюсю*, *Каґосіма*, *Увадзіма*, *Хімедзі*, *Тойохасі*, *Сідзуока*, *Хатідзю* та ін. (але *Хітамі*, *Тьосі*, а не *Хітаці*, *Цьосі*). Можливо, саме на ній і слід зупинитися. А втім, час покаже, яка з запропонованих систем транслітерації японських запозичень М.С. Федоришина чи М. Івахненка, А. Шпігунова та колективу на чолі з І.П. Бондаренком перемаже.

Інший не менш важливий аспект правопису японських запозичень – проблема написання літер **И** та **І**. За наявними правилами слова-апелативи *jinja*, *sashimi*, *seishin*, *sikkari*, *shinkansen*, *shuriken*, *origami* слід було б писати *дзиндзя*, *сасімі*, *сейсин*, *сиккарі*, *синкансен*, *сюрікен*, *оріґамі*, що, безперечно, надто далеко від оригінального звучання [11, с.101]. Понад те, деякі ті самі корені в словах доводиться писати то з літерою **И**, то з **І**, наприклад: *бусі* "воїн", але *бусидо* "кодекс честі воїна".

Сучасні правила написання **И**, **І** цілком відповідають особливостям європейських мов, адже в жодній європейській мові, яка виступає джерелом запозичень до україн-

ської, крім слов'янських, диференційної ознаки твердості / м'якості немає. Тому всі правила написання **И, І** стосуються фонетичних особливостей української мови.

Зовсім інша річ – японська мова. У ній в деяких аспектах диференційна ознака твердості / м'якості виражена навіть яскравіше, ніж в українській мові, наприклад, щодо м'яких губних та задньоязикових: *буо:до*: "мавзолей" і *бо:до*: "заколот", *гаку* "вчення, наука" і *гуаку* "протилегний", *ку:до*: печера і *кун:до*: "мистецтво стрільби з лука" і т.д. А перед голосною /i/ приголосні завжди пом'якшуються, бо звук, подібний до українського [и] взагалі відсутній у японській мові. При цьому фонемі /s/, /d/, /t/ зазнають перехідного пом'якшення.

Через те, на нашу думку, щодо японської мови слід ввести правило, за яким при транслітерації вживали б тільки літеру **І**, незалежно від її позиції, наприклад: *дзіндзя*, *сасімі*, *сейсін*, *сіккарі*, *сіккансен*, *сюрікен*, *оріґамі*, *цімакі*.

Щодо передачі звука [i] після голосних, то і стосовно японської мови актуальним залишається загальне правило §90, пункт 5, підпункт б) [11, с.101], за яким **І** пишуть після голосного, за винятком, якщо це складне слово, у якому перша частина закінчується голосним, а друга частина розпочинається з [i]. При цьому, під складними словами слід розуміти тільки ті, що стосуються мови-мети, тобто української. Отже, слід писати *комаїну*, хоч це слово в японській мові і складається з двох основ *кома* і *іну*, а тим більше *Фукуї*, *таї-сабаки* тощо, коли [i] належить до одного слова.

І, нарешті, останнє зауваження, з яким наразі ніхто не сперечається: у японських запозиченнях слід послідовно передавати японський проривний [g] (が、ぎ、ぐ、げ、ご、ぎゃ、ぎゅ、ぎょ) відповідною українською літерою **Г**: *го*, *гета*, *хіраґана*, *ікіґамі*, *Роппонґі*, *Асікаґа* і т.д.

Таблиця 3

№ п/п	Японське написання	Звук	Українське написання	Звук	Приклади
1.	し	[ʃ]	С	[с]	Міцубісі, сьогун, Хонсю, сямісен
2.	じ	[dʒ]	ДЗ	[дз]	Фудзіяма, Кітадзю, рендзю, ніндзя
3.	ち	[tʃ]	Ц	[ц]	Хітаці, Намбокуцю, Цюґоку, нунцяки

Таблиця 4

Японська мова	Українська транслітерація	Приклади
[i] після приголосних	І	сіккансен, дзіндзя, оріґамі, цімакі
після голосних	І	комаїну, Фукуї, таї-сабаки

1. Бибик С.П., Скута Г.М. Словник іншомовних слів. – Харків: Фоліо, 2006; 2. Бондаренко І.П. Транскрипція японської лексики літерами українського алфавіту // Записки з українського мовознавства: 36. наук. праць ОДУ. – Випуск 7. – Одеса: Астропринт, 1999. – С.77-88; 3. Бондаренко І.П. Практична транскрипція японських слів літерами українського алфавіту (3 практики створення перших вітчизняних українсько-японського і японсько-українського словників) // Доповіді та повідомлення IV Міжнародного конгресу україністів. – Київ: Пульсари, 2002. – С.406-412; 4. Бондаренко І.П., Хіно Т. Українсько-японський японсько-український словник. Навчальний словник японських ієрогліфів. – К.: Альтернативи, 1998; 5. Великий тлумачний словник сучасної української мови / За ред. В.Т.Бусела. – К.: Ірпінь, 2007; 6. Голоскевич Г. Право-

писний словник. – Харків, 1929; 7. Крысин Л.П. Иноязычные слова в современном русском языке. – М.: Наука, 1968; 8. Російсько-український словник. – К., 1924-1933. – Т.1-3; 9. Словник української мови. – К.: Наук. думка, 1970-1980. – Т.1-11; 10. Словник української мови: в 20-и тт. – К.: Наукова думка, 2010. – Т.1; 11. Український правопис. – К.: Наук. думка, 1993; 12. Федоришин М.С. Українська транскрипція японської мови. – Львів: Видавництво Національного університету "Львівська політехніка", 1994; 13. Шпігунов А., Івахненко М. Японська фонетика та українська транслітерація [Цит. 2010, 7 квітня] <http://uanime.org.ua/article/jap-ukr_translit.html>

Надійшла до редколегії 26.09.11

Н. Кірносорова, канд. філол. наук, доц.

КОГНІТИВНА ЛІНГВІСТИКА В КИТАЇ: ІСТОРІЯ Й ТЕРМІНОЛОГІЯ

У статті пропонується огляд початкових етапів розвитку когнітивної лінгвістики в світі та особливості значення базових термінів цієї науки, зокрема в китайській термінології. Огляд світових подій в історії когнітивної лінгвістики включає й інформацію про етапи розвитку цієї дисципліни в Китаї. Етимологічний аналіз ієрогліфів на позначення базових термінів когнітивної лінгвістики в китайській мові виявляє значну близькість розуміння відповідних понять носіями китайської мови та сучасними західними когнітивними лінгвістами.

В статтє предлагается обзор начальных этапов развития когнитивной лингвистики в мире и особенности значения базовых терминов этой науки, в частности в китайской терминологии. Обзор мировых событий в истории когнитивной лингвистики включает и информацию об этапах развития этой дисциплины в Китае. Этимологический анализ иероглифов, обозначающих базовые термины когнитивной лингвистики в китайском языке, выявляет значительную близость понимания соответствующих понятий носителями китайского языка и современными западными когнитивными лингвистами.

The article reminds some important events of forming stage of cognitive linguistic in the world, including the process in China, and presents a new view on some terms, basic for this new field of science. It is concluded on the basis of results of etymological analysis of the characters, used to signify the terms in Chinese language, that there is a tight correspondence between a meaning of the terms among Chinese native speakers and modern western linguists.

Як відомо, когнітивна наука – як наука, покликана вивчати механізми й закономірності процесу пізнання людиною світу – зародилась у 50-х рр. ХХ ст. у США, коли, з одного боку, було накопичено певний масив даних про роботу мозку (цьому сприяло розширення медичної практики лікування різноманітних поранень у голову під час Другої світової війни), а з іншого боку – виникла нагальна потреба вирішення проблем швидкісної обробки інформації та ефективного зв'язку з огляду на поступ науково-технічного прогресу [1, с.366]. Таким чином, мозок людини і його робота – не вперше

в історії науки, але на новому рівні – стали об'єктами інтенсивних досліджень.

Відразу склалося так, що мозок людини як об'єкт досліджень почав притягувати увагу все більшої кількості вчених з різних галузей знань – нейрофізіології, психології, кібернетики, філософії (в аспекті гносеології) та лінгвістики тощо, об'єднуючи їх навколо нової дисципліни – когнітивістики (від *cognitio* – з лат. *пізнання*, докладніше про термін буде далі), яка, таким чином, від самого початку формувалася як **міжгалузєва** дисципліна з широким арсеналом методів досліджень. Проте,

зважаючи на настанову використовувати дані названих галузей знань для **пояснення** когніції (процесу пізнання, докладніше про термін буде далі), можна говорити про те, що всі представники дисципліни широко вдаються до методу *інтерпретації*.

Лінгвісти не залишилися осторонь нових досліджень оскільки давно цікавилися питанням зв'язку мови й мислення, а тепер нова галузь знань відкривала нові можливості щодо розвитку цього питання. Використання ж даних когнітивістики в лінгвістичних дослідженнях призвело до появи ще однієї нової дисципліни – когнітивної лінгвістики. Далі коротко представимо її історію.

Історія розвитку когнітивної лінгвістики в світі

В оглядах сучасних західних дослідників, а, за ними, й китайських, когнітивістика вважається новою науковою парадигмою [1, 2, 3], при цьому китайські дослідники схильні починати її з робіт Н. Хомського в галузі формального синтаксису й виділяти, таким чином, два етапи розвитку когнітивістики [2, с.17]:

1) 50-70 рр. – покоління "*традиціоналістів*", яких і представляє фігура Н. Хомського з його роботою "Синтаксичні структури" (1957 р.) та теорією трансформаційної граматики; засадничим положенням теорії когнітивних процесів, на їхню думку, є вродженість пізнавальних механізмів і, таким чином, відсутність зв'язку між розумом і тілом людини [2, с.17] – ідея, яка є закономірним висновком з домінуючої тоді в європейській традиції філософії Декарта з його вченням про дихотомії та вродженість усіх когнітивних структур тощо [2, с.17];

2) 70-ті рр. і по нині – покоління "*новаторів*", яких репрезентують Дж. Лакофф і М. Джонсон, з їх роботою "Філософія в тілі – тілесний розум та його виклик західній думці" (1999 р.) і філософією тілесного розуму; для них засадничим положенням теорії когнітивних процесів якраз є невіддільність когнітивних і біологічних процесів [3, с.16]; ця ідея узгоджується з новою для поч. ХХ ст. філософією Дж. Дьюї та М. Мерло-Понті, а також ґрунтується на відкриттях швейцарського психолога Ж. Піаже та положеннях теорії *коннекціонізму* в стані її розробки Д. Румельгартом, Д. Макклелландом та ін., які спростовували думку про вродженість когнітивних структур і їх незалежність від чуттєвого досвіду.

Проте самі представники другого покоління, зокрема Дж. Лакофф, ставлять себе в опозицію до Н. Хомського, сприймаючи його все ще як представника традиційної, *не-когнітивної* парадигми [3, с.6].

Оскільки майже відразу після активізації когнітивних досліджень, стало очевидним, що пізнання людини не може розвиватися поза мовою, тож когнітивістика, в межах окремих своїх аспектів, дуже швидко перетнулася з лінгвістикою, в наслідок чого наприкінці ХХ ст. виникла нова суміжна галузь знання – *когнітивна лінгвістика*. Причому вважається, що ця наука функціонує тільки в межах і на основі теорій представників другого покоління когнітивістів [2, с.35].

Точною датою народження когнітивної лінгвістики прийнято вважати 1989 р., коли в Дуйсбурзі (Німеччина) відбувся Міжнародний симпозіум лінгвістів, які працювали саме в когнітивній площині [1, с.365]. На симпозіумі було засновано журнал "Когнітивна лінгвістика" і створено Міжнародну асоціацію когнітивної лінгвістики.

Проте, проведення симпозіуму й заснування Асоціації свідчило й про те, що до цього моменту вже напрацьовано певний матеріал, який може стати базою нової науки. До однієї з таких фундаментальних робіт відносять "Когнітивну граматику" Р. Ленекера (Прізвище дослідника подано в транскрипції, хоча більш поширеною є транслітерація цього прізвища у формі Р. *Лангакер*), а його самого вважають одним із засновників нової галузі.

Дослідження на межі когнітивістики й лінгвістики на Заході відразу ж викликали неабияку увагу серед китайських вчених. З 2001 р. в цій країні почали проводитися всекитайські конференції, присвячені питанням китайської лінгвістики, число учасників яких постійно зростало. Перша така конференція відбулася в Шанхаї, на базі Шанхайського університету іноземних мов, друга, через рік, – у Сучжоуському університеті, наступна – у Південно-західному педагогічному університеті (м. Нанкін). Зважаючи на тенденцію збільшення учасників і розширення кола тем до обговорення, на конференції 2004 р., яка знову відбувалась у Нанкіні, було вирішено створити Асоціацію китайських дослідників когнітивної лінгвістики (中国认知语言学研究会, <http://www.ccla2006.com>), метою якої було б об'єднання науковців, зацікавлених у проблемах цієї науки. Офіційне проголошення цієї Асоціації відбулося 13.05.2006 р. на 4-й Всекитайській конференції з питань когнітивної лінгвістики. Два роки до цього пішло на розробку статуту Асоціації та визначення її структури, що доручили трьом провідним професорам – Шу Дінфану (束定芳), Чжану Хуею (张辉) та Сіну Веню (辛斌). Перший з них, Шу Дінфан – професор Шанхайського університету іноземних мов, є наразі президентом Асоціації, а Чжан Хуей – професор Нанкінського інституту міжнародних відносин – виконує обов'язки генерального секретаря Асоціації. На сайті Асоціації викладено публікації з актуальних тем когнітивної лінгвістики китайських та іноземних фахівців, а також вказано спосіб зв'язку з Секретаріатом Асоціації та окремо членами Правління.

Слід зазначити також, що когнітивні дослідження є актуальними не тільки для лінгвістів континентального Китаю. На Тайвані проблемами зв'язку мови й мислення займається Дай Хаої (戴浩一), а в Сянгані (Гонконзі) – Ван Туянь (王土元).

Водночас із проведенням конференцій, китайські наукові інституції запрошують для читання лекцій відомих західних учених, які працюють у напрямку когнітивної лінгвістики. Це дозволяє китайським когнітивістам безпосередньо й швидко отримувати важливу для розвитку національної науки інформацію.

Проте, слід зауважити, що інтерес до проблем зв'язку мови й мислення виник у Китаї набагато раніше й незалежно від досліджень на Заході, хоча, як і в багатьох інших випадках, він не розвинувся в окрему наукову дисципліну в західному розумінні поняття "науки". Ця тема цікавила вже давніх китайських філософів, тож перші висловлювання щодо неї сучасні китайські дослідники знаходять у книжках, написаних ще 2400 років тому – мається на увазі твір Цзо Цюміна (іноді його авторство ставиться під сумнів.) "Тлумачення Цзо до "Весен та осей". Цзо Цюмін (502–422), якого найімовірніше вважають учнем Конфуція висловив таку ідею: "Мовлення доповнює думку, а письмо доповнює мовлення (言以足志, 文以足言。)" [цит по: 2, с.59]. З цієї ідеї можна зробити висновок, що мислення первісніше за мову, якщо остання (в усній і, опосередковано через неї, в писемній формі) його доповнює.

Не міг обійти тему зв'язку мови й мислення відомий літературознавець давнини Лю Се. У своєму "Різьбленому драконі літературної думки" (500 р.н.е.) він писав: "Мовлення й письмо доповнюють думку, а красномовство викликає довіру до почуттів (志足而言文, 情信而辞巧)" [цит по: 2, с.59].

Глибина цих лаконічних висловлювань розкривається, якщо простежити етимологію ієрогліфічних знаків, що входять до їх складу. В обох висловлюваннях ключовими (ніби опорними) можна вважати три ієрогліфа: 志

(думка), 言 (мовлення), 文 (письмо). Конкретні (матеріальні) обриси цих абстрактних понять у розумінні давніх китайців зафіксовані в етимологічних словниках. Розглянемо їх за версією одного з сучасних етимологічних словників [4].

1. Ієрогліф 志 в часи Цзо Цюміна складався з таких компонентів: 之 [нога, що відривається від земної поверхні] + 心 [серце] → дія.

На думку авторів словника, зображення цих речей асоціативно вказує на роботу серця [4, с.19]. Але, як відомо, давні китайці вважали серце органом думки в людини [4, с.18], тож "робота серця" означає не що інше як *думку*. Проте, в світлі сучасних когнітивних досліджень варто зауважити, що вважаючи серце органом думки, давні китайці, тим самим, якраз підкреслювали *тілесну основу думки*, тобто, не відривали її абстрактно-логічні форми від конкретно-чуттєвих! У цьому розумінні природи мислення, характерне для давніх китайських філософів, співзвучне найбільш сучасним поглядам західних вчених (згадаємо тут поняття "тілесного розуму" в Дж Лакоффа й М. Джонсона!).

2. Ієрогліф 言 зустрічається вже в написах на панцирах черепах, тобто є одним з найбільш давніх ієрогліфів. У ті часи він мав таку "формулу" [4, с.71]: 辛 [кайдани] + 口 [вирок князя]

На думку авторів словника [4, с.71], в поєднанні значених понять народжується нове – *наказ* (у кайдани людину заковують за вироком князя), а потім і ширше – *мовлення* (адже вирок насамперед проголошувався князем після внутрішнього прийняття рішення). Таким чином, під терміном 言 у давнину малося на увазі усне мовлення, у якому виражалася воля мовця, його внутрішньо прийняте рішення. Така внутрішня форма цього поняття свідчить про те, що усне мовлення для давніх китайців мало детермінативний характер, що доволі співзвучне з відкриттями сучасних психологів про важливу функцію внутрішнього мовлення для керування поведінкою людини. Отже і в цьому випадку виявляється проникливість давніх китайських філософів у сутність явищ внутрішнього світу людини.

3. Ієрогліф 文 виник на зображення людини із візерунком на грудях і спочатку означав, власне, візерунок. У зв'язку з тим, що візерунок на тілі людини завжди є штучно доданим, поняття, позначене ієрогліфом 文, розширилося, набувши значення *культура* (вона теж штучно створюється людиною). Оскільки ж візерунки на тілі давніх людей завжди носили певний символічний зміст (як родові зображення), то цей ієрогліф був використаний на позначення поняття *писемний знак* і набув ще значення *письмо*. Внутрішня форма ієрогліфа свідчить про те, що давні китайці розуміли письмо як ознаку культури і воно завжди розумілося як вторинне щодо думки й усного мовлення.

Таким чином, особливості взаємозв'язку між думкою, мовленням та письмом розглядалися вже в давньому Китаї, проте результати зроблених тоді відкриттів довгий час не використовувалися на практиці. До них знову звернулися вже наприкінці ХХ ст. у зв'язку з проникненням у Китай когнітивних досліджень із Заходу.

Завершуючи огляд історії розвитку когнітивної лінгвістики в світі, слід зауважити, що не випадково китайські лінгвісти активно запозичували і опрацьовували ідеї саме представників другого покоління західних когнітивістів – адже воно не закорінене у своїх вихідних позиціях у цілий масив традиційної європейської філософії (як перше у філософію Декарта), а є вже відгалуженням від нього й більше оперує фактичним мовним матеріалом, воно, так би мовити, безконтекстне (або

безпідтекстне), тож його легше сприйняти представникам інших культурно-філософських традицій. З іншого боку, китайським дослідникам, очевидно, імпонує стиль мислення (якщо можна так висловитися) авторів філософії тілесного розуму, адже вони запропонували об'єднати протилежності – тіло і розум (дух?) – які в традиційній західній філософії, і для першого покоління когнітивістів зокрема, сприймалися як антагоністи. Традиційною ж настановою китайської філософії завжди було об'єднувати протилежності.

Не слід також забувати, що запозичення інтелектуальних продуктів, у будь-якому випадку, має наслідком переосмислення й певну трансформацію цих продуктів: у нашому випадку – основоположних термінів і понять нової науки. Тому варто прискіпливіше розглянути інструментарій когнітивної лінгвістики і пов'язані з ним смисли в різних лінгвістичних традиціях.

Термінологія когнітивної лінгвістики

Інформація (信息): визначення цього поняття надзвичайно розмите. У Європі зараз існує таке розуміння цієї філософської категорії – вона пов'язує поняття сигналу й смислу (Сергеев А. От сигнала к смыслу // Вокруг света. – 2010. – № 5. – с.78-87). Сигнал – це будь-який вплив, що одна фізична система передає до іншої. Інформація – це зміни, які виникають під впливом сигналу в системі-реципієнті. Смысл – це оцінка, яку дає інформації мисляча істота, що має свідомість і волю. Таким чином, інформація – це не субстанція, яка може міститися в повідомленнях, вона є змінами в системі [5, с.83]. Передача інформації – це спосіб опису причинно-наслідкових зв'язків між корельованими, тобто такими, що мають внутрішню подібність, системами [5, с.80].

Когнітивна лінгвістика (认知语言学): Оскільки когнітивна лінгвістика – відносно нова галузь досліджень, її інструментарій – термінологія – не завжди остаточно визначений. Це стосується навіть самої назви галузі.

В узагальнюючих роботах китайські дослідники пишуть про те, що термін *когнітивна лінгвістика* можна розуміти в широкому чи вузькому сенсі [6, с. 3]. Це залежить від того, чи поділяє дослідник думку про специфіку мовних здібностей людини в системі її інших когнітивних здібностей. Якщо так – а так вважають здебільшого представники першого покоління когнітивістів, тобто школи генеративної граматики, яка ще не втратила авторитету серед напрямків науки про мову в світі, – тоді термін *когнітивна лінгвістика* розуміється в широкому сенсі. Якщо – ні, тобто, якщо здатність до мови розглядається нарівні з іншими когнітивними здібностями людини, тоді говоримо про вузьке розуміння терміну. У цьому випадку метою дослідників визнається розкриття зв'язку між мовою й іншими когнітивними здібностями. Другої точки зору дотримуються Дж. Лакофф, Р. Ленекер, Л. Талмі, Д. Тейлор, А. Голдбергер, А. Вежбицька, а також китайські когнітивісти, які всі не складають єдиної школи, але дотримуються дуже подібних точок зору на мову.

Китайський дослідник, професор Пекінського університету Юань Юйлін (袁毓林) вважає, що більшість новітніх лінгвістичних течій, якщо не зважати на різницю в методах, мають щось спільне в своїх дослідженнях, на основі чого всі можуть бути віднесені до сфери когнітивної науки [2, с. 30].

Інший китайський дослідник – Хе Цзижань – дає таке визначення науки когнітивної лінгвістики: "це – нова міжгалузева наука, яка дотримується положень філософії тілесного розуму, має вихідними пунктами досліджень тілесний досвід і когніцію (пізнання), а центральними – значення і поняттєві структури, метою – віднайдення способів когніції (пізнання), які стоять за мовними

фактами, і на основі яких (способів) можна надати однозначного пояснення явищам мови [2, с. 31]. Хе Цзижань вважає, що ця дисципліна має пояснювальний характер щодо явищ мови і описовий – щодо когнітивних стратегій (способів), причому наданий нею опис діє на всіх рівнях мови і щодо всіх одиниць [2, с. 33].

Оскільки в сполученні "когнітивна лінгвістика" новизна і невизначеність пов'язані насамперед із поняттям "когнітивний", варто приділити йому більше уваги.

Когніція (认知): В українську мову термін "когніція" прийшов з латинської мови, де він означає *пізнання*.

Китайські лінгвісти, вводячи в свій контекст західні дослідження, винайшли термін 认知, орієнтуючись насамперед на англійське слово *cognition*. Як засвідчує один з дослідників – Хе Цзижань, – в академічному тлумачному словнику китайської мови "Море слів" слово 认知 було відсутнє до 1989 р., коли потрапило туди з масових перекладів китайською західної лінгвістичної літератури [2, с.12]. Згідно цього словника, когніція (认知) – це (в)пізнання, тобто, (в)пізнання людьми об'єктів навколишнього світу і діяльність з отримання знань, включаючи

свідомість, пам'ять, навчання, мову, мислення і розв'язання проблем [2, с.11]. Сам Хе Цзижань робить висновок, що когніція (认知) – це процес відчуження й переживання людиною об'єктивного світу. Слід зазначити, що він, як і більшість інших китайських когнітивістів розуміють слово "когнітивний" у вузькому значенні, тобто вважають, що мовні здібності не є незалежними від інших когнітивних (пізнавальних) здібностей, а входять до їх числа [2, с.13].

Прочитуємо його визначення терміну *когніція* (认知): "це – процес відчуження й тілесного досвіду взаємодії людини з об'єктивним світом, продукт узгодження й взаємодії між людьми, раціональний погляд людини на зовнішній світ і свій особистий досвід" [2, с.26].

Глибше з'ясувати і конкретизувати уявлення китайців про термін 认知 можливо також через аналіз семантичної структури ієрогліфів, що входять до складу терміну. В етимологічних словниках [4] зазначається, що сучасний ієрогліф 认 є знаком фонетичної категорії (ключ і відповідає за зміст, а фонетик 人 передає звучання), проте в своєму до-реформеному вигляді – 認 – ієрогліф мав таку "формулу":

言 підозрюваний у в'язниці

+

忍 готова до праці душа

辛 кайдани + 口 замкнений простір*

* Як бачимо, тлумачення цього компоненту в одних і тих самих авторів у різних випадках не співпадає (див. тлумачення того ж ієрогліфа раніше в статті). Це пояснюється тим, що квадрат міг бути схематичним зображенням багатьох речей

На думку авторів етимологічного словника [4, с. 296], така структура означає: "працюючи душею встановлювати /визнавати/ провини", іншими словами, *визнавати неясне, з'ясувати*. Саме тому в перекладі визначення терміну *когніція* зі словника "Море слів" на попередній сторінці, у дужках було додано префікс *в-* до слова *пізнання*, – щоб підкреслити набагато вищий ступінь спорідненості в розумінні китайців дієслів *пізнавати* й *упізнавати*.

Структура ієрогліфа 知, який не підпав під скорочення, містить дві складові: 矢 стріла + 口 рот.

На думку авторів етимологічних словників, така структура – "повідомити в голос, що противник випустив стрілу" – означає *дати знати* [4, с. 61].

Отже, термін 认知 може бути витлумачений як діяльність внутрішнього світу людини по виявленню певних прихованих і неочевидних аспектів речей та явищ зовнішнього світу й повідомлення (*дати знати*) про них свідомості. Слід зауважити, таким чином, що семантична структура цього терміну дає змогу врахувати як інформацію про неусвідомлювані процеси (впізнання), так і про діяльність свідомості (знання), тобто, він якраз адекватний сучасним уявленням про мислення, до якого включають як свідомі, так і позасвідомі процеси, адже важливою характеристикою когніції, яку підкреслювали вже Дж. Лакофф і М. Джонсон, є неусвідомленість роботи розуму (власне, неусвідомленість когнітивних процесів) [3, с.5]. Тому, напевне, саме такий термін і був "винайдений" у китайській мові на позначення англійського *cognition*.

Способи когніції (认知方式):

Способи когніції дають змогу через обмежену кількість слів висловити безліч речей світу і вони впливають на способи вираження в мові [2, с. 34]. Розглянемо деякі з них у розумінні сучасних когнітивістів.

1) Категорія (范畴) – традиційно вважалося, що це – результат відображення в мозку (свідомості) об'єктивної реальності. Проте сучасні дослідники-когнітивісти наполягають на корекції такого розуміння і стверджують, що кате-

горія – це не пасивне відображення, а результат обробки в мозку інформації про зовнішній світ [2, с.44].

2) Концепт (概念). Найбільш активно цитованим у російській когнітивістиці є визначення О. Кубрякової про те, що концепт – це "квант" знань, схоплений знаком [1, с.411]. А. П. Бабушкін і М. Т. Жукова так розкривають це поняття: "будь-яка дискретна одиниця колективної свідомості, яка відображає предмет реального чи ідеального світу і зберігається в національній пам'яті носіїв мови у вербально позначеному вигляді" [7]. На думку цих дослідників, концепт може мати інтернаціональні та національні характеристики [7].

На відміну від традиційного терміну *поняття*, у когнітивістиці пропонується вважати концепт не пасивним відображенням реальності в мозку, а результатом активної обробки мозком інформації про зовнішній світ [2, с.44]. Р. Ленекер зауважував, що між перцепцією і поняттям існує певний зв'язок, який він визначив як *екстенсивний паралелізм* [цит. по: 2, с.46]. Хе Цзижань вважає концепт (зауважимо, що в китайській мові не склалося розрізнення термінів "концепт" і "поняття") психічним явищем, заснованим на тілесному досвіді [2, с.46].

У традиційній західній філософії вважалося, що поняття позбавлені прихованого змісту (й образності), однак у межах сучасної когнітивістики це положення критикується, оскільки Дж. Лакофф і М. Джонсон наводять аргументи на користь метафоричності нашого мислення [3].

Що стосується китайського терміну (який позначає і *концепт*, і *поняття*), то його зміст глибше виявляється в процесі етимологічного аналізу ієрогліфічних знаків на його позначення.

概: 木 (дерево) + 既 (завершення)

艮 (миска) + 无 (людина йде з понуреною головою)

Як зазначають автори етимологічного словника [4, с.95], поєднання зображень миски й людини, що йде від неї, означає ідею *завершення* – людина завершила процес їжі й йде від миски. У поєднанні зі схематичним

зображенням дерева цей ієрогліф означає, що схематично зображено *завершену форму дерева*, тобто, якусь річ представлено в *загальних рисах*. Під загальними рисами, очевидно, слід мати на увазі істотні риси, які й відображаються в поняттях, як це прийнято вважати на Заході.

念: 今 (множина, приєднуватися до множини) + 心 (серце)



△ (множина)

+

– (одиниця)

Як уже зазначалося вище, серце для давніх китайців було органом думки, таким чином, ієрогліф 念 можна проінтерпретувати як думання про одиницю й множину, тобто, про родові й видові ознаки, завдяки яким речі об'єднуються або відокремлюються, а така форма мислення і є поняттям, як його розуміли традиційно на Заході.

Отже, в обох ієрогліфах на позначення терміну "поняття" в китайській мові є вказівка на "форму мислення, в якій відображається суть предметів і явищ реального світу в їх істотних, необхідних ознаках і відношеннях" [8, с.28] – як розуміють цей термін західні логіки.

3) Метафора (隱喻) – у західній лінгвістичній традиції, з категорій поетики (найбільш поширене розуміння метафори) у домінуючий метод пізнання метафору перевели Дж. Лакофф та М. Джонсон [3]. На їхню думку, метафора – це механізм розширення знань й інструмент розуміння абстрактних понять [3, с.45]. Оскільки вона полягає в розвитку поняття (через акцентування все нових сторін явища), то саме вона й дає змогу пізнанню проникати в нові сфери та відкривати нові знання, завдяки чому її й слід віднести до пізнавальних (когнітивних) механізмів. У ракурсі філософії тілесного розуму утворення абстракцій розуміється саме як відокремлення чуттєвих ознак конкретних предметів від самих предметів, при цьому чуттєвість зберігається. А перенесення ознак і є метафора.

4) Прототип (原型) – це нервова структура, завдяки якій ми робимо висновки про категорію [2, с.48].

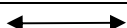
Мислення (思维): Китайським когнітивістам імпонує думка Дж. Лакоффа та М. Джонсона про те, що мислення людини – метафоричне [3]. Мислення розуміється китайськими дослідниками як визначальне щодо мови, проте визнається й зворотній вплив – мови на мислення. Цим впливом пояснюється різноманіття національних картин світу, тобто, визнається думка про те, що мова і її структури є своєрідними "стовпами" мислення [2, с.67].

Мова (语言): Протягом XX ст.. у європейському мовознавстві встигли змінити один одного три погляди на мову: мова як організм сприймалася представниками історично-порівняльного мовознавства, мова як шахівниця – представниками структуралізму й мова як механізм розумілася в трансформаційній граматиці Н. Хомського. У межах когнітивістики розуміння поняття "мови" ускладнюється.

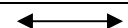
Оскільки одним із завдань когнітивної лінгвістики є переглянути розуміння мови в світлі психологічних та інших відкриттів, то варто зазначити, що китайські дослідники вважають мову продуктом і результатом пізнання об'єктивного світу [2, с.13], завдяки якому впорядковується сам процес пізнання [2, с.26]. Іншими словами, мова, точніше – мовні форми, є **мотивованими** структурами досвіду людини, способами пізнання, понятійними рамками, системами смислів, об'єктивним поглядом на світ [2, с. 33]. Саме на цих підставах вони й стверджують, що мова не є відокремленою від інших когнітивних здатностей людини системою, яка б іще й саморегулювалася, а є невід'ємною частиною системи цих здатностей [2, с.26].

Розглядаючи зв'язки мови з об'єктивною реальністю, з одного боку, і з розумом людини – з іншого, китайські когнітивісти, спираючись на філософію тілесного розуму і доволі однозначно, вважають, що мова є результатом пізнання об'єктивного світу, при цьому реальність визначає пізнання, а воно, в свою чергу, визначає мову і є первинним щодо мови [2, с.32]. Однак зв'язки між середнім компонентом цього ланцюга (пізнанням) і крайніми (об'єктивна реальність, мова) є двосторонніми, крайні ж компоненти напряму між собою не пов'язуються:

об'єктивна реальність



пізнання



мова

Двосторонність зв'язку передбачає взаємовплив, тож Хе Цзижань пише, що процес використання мови з метою комунікації це – одночасно і процес упорядкування знань [2, с.32], який змінює і поглиблює картину об'єктивної реальності. І саме за таких умов у лінгвістів виникає можливість через аналіз мовних структур і функцій зробити висновки про способи когніції, властиві людству, та загальні закономірності мислення [2, с.32].

Дослідник висуває також два застереження з приводу зв'язків мови й мислення [2, с.56]: 1) мова не є об'єктивним відображенням реальності (адже це відображення переломлюється через суб'єктивні когнітивні структури); 2) мислення не абсолютно визначається мовою (адже на нього впливає ще й реальність).

Інший китайський дослідник – Пань Веньго (潘文国) висунув теорію дуалізму мови й мислення [цит. по: 2, с.54], в межах якої визнається, що мова є продуктом мисленнєвих дій з об'єктивною реальністю, який (продукт), втім, чинить і зворотній вплив на мислення людини.

З іншого боку, китайські дослідники вважають мову носієм культури [2, с.66]. Власне *знаковим провідником* культури вважав мову ще Е. Сепір [2, с.67]. У Китаї тему зв'язків мови й культури досліджували Ян Цзицзянь (杨自俭) та Шень Цзясяюань (沈家煊) [2, с.66].

Мовна картина світу (语言世界观): Спочатку розглянемо поняття *картина світу*.

Картина світу – оформлення відображеної психікою реальності [7].

У Хе Цзижаня визначення цього поняття більш загальне – "загальний погляд людей на світ" [2, с.54].

Основна проблема, яка цікавить когнітивістів у зв'язку із цим поняттям – невідповідності картин світу в різних народів і відображення цих невідповідностей у різних мовах.

Бабушкін і Жукова пишуть, що причиною різного сприйняття і формування образів світу людьми, що належать до різних суспільств, є подвійна – матеріально-ідеальна – природа усіх артефактів (тобто, явищ культури) [7].

А. В. Кравченко вбачає факти невідповідностей у "картинах світу" в тому, що така функція мовних знаків як "означення" виникає не в силу прямого співвіднесення їх із зовнішнім світом, а в силу співвідношення з досвідом людини, який утворює основу знання [цит по: 7].

Хе Цзижань вважає, що різні картини світу формуються внаслідок взаємовпливу трьох чинників – реальності, мови й процесів когніції [2, с.54].

Щодо поняття *мовна картина світу*, то найперше в зв'язку з ним згадується прізвище В. Гумбольдта, який особливо акцентував посередницьку роль мови між людиною і світом. У XX ст.. дослідження мовної картини світу пов'язують з прізвищами Е. Сепіра й Б. Уорфа та їх теорію "відносності мов".

Хе Цзижань пише, що "в межах так званої мовної картини світу в основному досліджуються зв'язки між мовою, мисленням та реальністю і вивчається роль мови в формуванні картини світу" [2, с.54]. Іншими словами, мовна картина світу відображає ці зв'язки і виявляє ва-

зану роль. Оскільки в формуванні картини світу беруть участь декілька компонентів – мова, мислення, реальність і культура (цей компонент дослідник додає пізніше), Хе Цзижань висуває тезу про плюралізм мовної картини світу [2, с.56], зображуючи її основу на рис. 1.

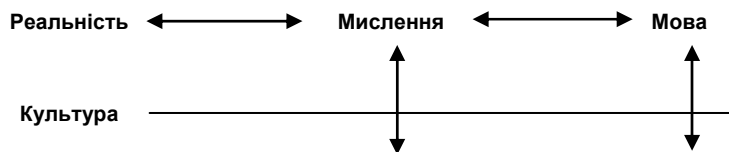


Рис.1. Плюралізм мовної картини світу

Мовний знак (语言符号): якщо вважати, що мова походить з досвіду і когніції людини, то тоді можна заперечити умовність зв'язку означника й означуваного, вважають сучасні когнітивісти [2, с.25], натомість, говорити про його мотивованість.

Розум (心智): у когнітивній лінгвістиці розум розуміється як посередник між мовою і реальністю [2, с.45]. Без опосередковуючих структур розуму людина не може наблизитися до реальності [2, с.45]. При цьому сучасні когнітивісти вважають, що розум є продуктом тілесного досвіду і, в свою чергу, продукує всі структури реальності в мові [2, с.45].

У межах когнітивної психології розум розглядається як **процес** обробки інформації [2, с.50].

Символ (符号): у когнітивістиці це поняття протистоять поняттю смислу [2, с.21].

Значення (意义): як уже зазначалося в визначенні когнітивної лінгвістики, запропонованому Хе Цзижанем, значення є центральним об'єктом досліджень цієї науки. Напевне, тому в межах когнітивної лінгвістики навіть виділяється окремий напрямок – когнітивна семантика, у межах якої вивчається "таємниця" утворення значення в мові. Новаторським є положення когнітивістів про те, що значення базується на перцепції [2, с.46] (у традиційній лінгвістиці, нагадаємо, вважалося, що смисл твориться "з середини" самих мовних структур), а розумові (когнітивні) механізми тісно пов'язані з чуттєвими [3, с.4]. Хе Цзижань вважає, що значення є **психічним явищем**, яке базується на тілесному досвіді [2, с.46], іншими словами – результатом взаємодії тіла й розуму (суб'єкта) з об'єктивною реальністю [2, с.46].

На противагу генеративній граматиці Н. Хомського – до певної міри своїй попередниці – когнітивісти визнають примат значення над синтаксисом і вважають, що перший має ще й породжувальну (а не тільки пояснювальну) здатність, тому значення має бути центром

лінгвістичних досліджень [2, с.24]. Представники другого покоління когнітивістів вважають, що значення – це психічне явище, пов'язане з тілесним досвідом [2, с.25], при цьому поняття *значення* прирівнюється до поняття *концептуалізації* [2, с.33], таким чином, значення розуміється як **процес**, що, на думку Хе Цзижаня, є революційним переосмисленням цього поняття порівняно з традиційними уявленнями про нього [2, с.33].

Оскільки ж процеси категоризації й концептуалізації відбуваються по-різному в кожного суб'єкта когніції, то системи значень у різних мовах також утворюються різні. Про те, що "різні культури створюють різні значення", писали Хе Цзижань, Дай Хаої тощо [2, с.25]. Оскільки система значень – це артефакт (явище культури, а не природи), то, повертаючись до думки А. П. Бабушкіна та М. Т. Жукової, слід визнати, що вона (культура) має матеріально-ідеальну природу, чим і пояснюється різниця, про яку пишуть китайські вчені.

Таким чином, багато базових лінгвістичних понять були переглянуті в світлі відкриттів когнітивістики, але й дослідження лінгвістів дали змогу глибше проникнути в таємниці роботи мозку.

1. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник. – Полтава: Довкілля-К, 2008. – 712 с.; 2. 认知语用学/何自然主编. - 上海: 上海外语教育出版社, 2006. -538 页; 3. Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the Flash: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. – N.Y.: Basic Books, 1999. – 624 p.; 4. 汉字资源: 当代新说文解字/寅文 宇寒勇著. -长春: 吉林文史出版社, 2005; 5. Сепреєв А. От сигнала к смыслу // Вокруг света. – 2010. – № 5. – с.78-87; 6. 认知语文学/束定芳编著. - 上海: 上海外语教育出版社, 2008. -265 页; 7. Бабушкин А. П., Жукова М.Т. Перевод художественного произведения как культурная адаптация картины мира // Язык, коммуникация и социальная среда. – Вып. 1. – 2001. <http://tpl1999.narod.ru/WebLSE2001/BabZhukLSE2001.htm>; 8. Сепеда В. Ю. Вчись мислити логічно. – К.: Радянська школа, 1989. – 175 с.

Надійшла до редколегії 20.06.11

О. Козоріз, асист.

АФІКСАЛЬНИЙ СЛОВОТВІР У ЮРИДИЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ МОВИ

У статті досліджується явище афіксального словотвору юридичної термінології сучасної китайської мови.

В статье исследуется явление аффиксального словообразования юридической терминологии современного китайского языка.

The phenomenon of affixal word-formation of legal terminology of modern Chinese is analyzed.

У китайській мові у зв'язку з розвитком словникового складу, у тому числі й термінології, велике значення набуває афіксальний словотвір, який займає друге місце по продуктивності після словоскладання.

Об'єктом дослідження є юридичні терміни сучасної китайської мови, предметом – особливості юридичних термінів сучасної китайської мови утворених шляхом афіксації, джерельною базою – китайсько-російський юридичний словник на 16 тисяч термінів та словосполучень[5].

Оскільки у китайській мові О.П. Фролова виділяє такі 8 типів лексичних одиниць: корневі морфеми (км), афіксальні морфеми (ам), прості слова (ПС), складні слова (СС), похідні слова (ПхС), складно-похідні слова (С-ПхС), а також словосполучення (ССч) та складноскорочені слова (ССС) [3, с.16-18], тому під словом "лексика" ми будемо розуміти усю сукупність вищезазначених одиниць.

Для китайської мови під афіксальним словотвором розуміємо приєднання афіксів до повнозначних морфем. Афікс (від лат. affixus – прикріплений) – службова

морфема, мінімальний будівельний елемент мови, що приєднується до кореня слова у процесі морфологічної деривації, змінює значення кореня, виконує граматичні чи словотворчі функції. Залежно від розташування у слові афікси поділяють на префікси (морфеми, що стоять перед коренем слова), суфікси (морфеми, що стоять після кореня слова) та інші типи (постфікси, інфікси, інтерфікси, трансфікси, конфікси, амбіфікси) [6, с.59].

У китайській мові А.Л.Семенас ділить афікси на три групи: префікси, суфікси та напівсуфікси. Суфікси розташовані у кінці китайського слова і є продуктивним елементом словотвору [2, с.90]. На відміну від суфіксів, напівсуфікси мають залишкове лексичне значення і вказують на область чи сферу, до якої належить відповідне слово [2, с.101]. У свою чергу, радянський лінгвіст В.І. Горелов посилався на В.А. Цикіна [4, с.91] і виділяє у китайській мові напівафікси 半词缀 (в т.ч. напів-префікси 半前缀, напівсуфікси 半后缀), а також афікси 词缀 (в т.ч. префікси 前缀 та суфікси 后缀/词尾), тобто вже чотири групи слів. Характерною особливістю напівафіксів є те, що вони утворюють ряди слів на позначення великих семантичних категорій (осіб, предметів, процесів тощо), вирізняються високою продуктивністю утворення лексичних одиниць. У словотворі сучасної китайської мови напівафіксація стоїть між словоскладанням та афіксацією [1, с.50-76]. Для кращого розуміння суті запропонованої класифікації можна створити таку таблицю:

Таблиця 1

Назва:		Приклади:
Напівафікси 半词缀	Напівпрефікси 半前缀	反, 超, 微, 亚, 泛...
	Напівсуфікси 半后缀	员, 师, 生, 汉, 士, 夫, 客, 手, 丁, 鬼, 虫, 蛋, 派, 分子, 物, 品, 素, 体, 力, 处, 心, 意, 性, 切, 当, 学, 论, 主义, 化...
Афікси 词缀	Префікси前缀	第, 老, 阿...
	Суфікси后缀/词尾	子, 儿, 头.

Оскільки афікси і напівафікси виконують однакові функції, то залишається незавершеною дискусія чи варто виділяти їх в окремі класи (адже єдина відмінність полягає у тому, що "чисті" афікси тимчасово втратили своє етимологічне значення). Як бачимо із попереднього огляду, найбільшу групу складають так звані "напівсуфікси". Тому аналіз варто розпочати саме з них.

Цікавою для аналізу є наступна знайдена нами група із 21-ї суфіксальної морфеми, що зустрічаються у юридичній термінології китайської мови на позначення осіб. Розглянемо першу морфему цієї групи: 人, загальна кількість утворених лексичних одиниць за допомогою цього суфікса у зазначеному вище словнику сягає 777; завдання дослідити їх усі виходить за межі цієї статті, тому наведемо лише кілька прикладів на підтвердження нашої теорії. Усі інші морфеми значно менш продуктивні і будуть зафіксовані документально.

~人 rén – словотворчий елемент іменників, що позначають національність, професію тощо. Напр.:

上诉人 shàngsù rén апелянт; особа, що подає касаційну скаргу;下落不明的人 xiàluò bù míng de rén зниклий безвісті; 不受欢迎的人 bù shòu huānyíng de rén лат. персона нон грата; небажана особа; 不可缺少的当事人 bù kě quēshǎo de dāngshì rén або 不容忽视的当事人 bù róng hūshì de dāngshì rén обов'язкова сторона у справі; 不法侵害人 bùfǎ qīnhàirén порушник (патентних прав); 不满18周岁的人 bù mǎn 18 zhōusui de rén особа, що не

досягла 18-ти років; 与案件有利害关系的证人 yǔ ànjàn yǒu lìhài guān-xì de zhèngrén зацікавлений, упереджений свідок; 专利权人 zhuānlìquánrén або 专利登记人 zhuānlì dēngjìrén власник патенту; 专家证人 zhuānjiā zhèngrén свідок-експерт; 专门承运人 zhuānmén chéngyùnrén перевізник, що не є громадським перевізником; 世袭地产保有人 shìxí dìchǎn bǎoyǒurén вільний власник; 业务管理人 yèwù guǎnlǐrén комерційний директор; 中人 zhōngrén посередник.

~者 zhě – суфікс іменників, що позначають осіб, що належать до тієї чи іншої професії або категорії осіб. Напр.:

欺骗者 qīpiànzhě або 欺诈者 qīzhàzhě ошуканець; шахрай; 爱国者 àiguózhě патріот; 背叛者 bèipànzhě зрадник; 避难者 bì'nànzhe біженець; емігрант; 编著者 biānzhùzhě письменник; автор; 策动者 cèdòngzhě підбурювач; призивник; 抄袭者 chāoxízhě плагіатор; 罢工破坏者 bàgōng pòhuàizhě або 破坏罢工者 pòhuài bàgōng zhě штрейкбрехер; 不抵抗主义者 bù-díkàng zhǔyì zhě пацифіст; 不法侵害者 bùfǎ qīnhàizhě порушник; Тут натрапляємо на групу слів у якій присутні характерні ознаки конфіксального словотвору, тобто одночасна наявність префікса 被 і суфікса 者:

被放逐者 bèi-fàngzhúzhě вигнанець; засланець; 被流放国外者 bèi liúfàng guó wài zhě експатріант; 被遣返回国者 bèi qiǎnfǎn huíguózhě репатріант; 被遣送出境者 bèi qiǎnsòng chūjìng zhě або 被驱逐者 bèi qūzhúzhě або 被押解出境者 bèi yājiě chūjìngzhě вислана, депортована особа; 被委任者 bèi-wěirènzhě уповноважений; агент; 指定人 shìdìng rén особа; префікса 受 і суфікса 者:

受害者 shòuhàizhě або 受难者 shòunànzhe постражданий, потерпілий; жертва; 受权者 shòuquánzhě 1) уповноважений; 2) делегат; представник; депутат; 受邀者 shòuyāozhě запрошена особа; 受援者 shòuyuánzhě одержувач допомоги; 受租让者 shòu-zūràngzhě концесіонер; та інші слова утворені за допомогою суфікса 者: 暗杀者; 霸占土地者; 版权所有; 帮讼者; 绑架者; 保存者; 保护者; 暴动者; 病原携带者; 不出庭者; 财产授予者; 参与者; 残废者; 仓储者; 闯入者; 承担者; 承受转租者; 出资者; 篡权者; 代替他人还债者; 当铺经营者; 第三者; 调停者; 逗留者; 发布者; 发假誓者; 发明者; 反叛者; 犯法者; 诽谤者; 辅助交战国; 干涉内政者; 高利贷者; 工作者; 公司股票持有者; 供认者; 共同交战国; 共同署名者; 管理者; 广告发布者; 广告经营者; 归化者; 国际法学者; 国际人格者; 合著者; 合作作者; 和平主义者; 后继者; 货物所有者; 获假释者; 鸡奸者; 建设者; 将来享有继承权者; 接受遗赠不动产者; 经常性醉酒者; 经营者; 恐怖主义者; 亏空公款者; 劳动者; 立法者; 领有开业执照者; 流氓成性者; 掠夺者; 录音录像制作者; 卖空者; 冒充者; 冒名顶替者; 密谋者; 民主主义者; 谋反者; 谋杀者; 目击者; 女谋杀者; 剽窃者; 期待占有者; 弃权者; 强夺他人地产业者; 强夺者; 抢夺者; 抢劫者; 敲诈者; 侵害者; 侵略者; 侵权者; 侵入者; 侵吞公款者; 侵占者; 清白无辜者; 缺席者; 人所共知的所有者; 入店扒窃者; 入侵者; 入屋行窃者; 软件开发; 骚乱者; 杀父者; 杀害妇女者; 杀人者; 擅自占有者; 商品生产者; 上告者; 社会主义者; 申请者; 审问者; 生产者; 生存者取得权; 生还者; 实施者; 使者; 世界主义者; 授权者; 私奔者; 死亡者; 死者; 宿命论者; 唆使者; 所有者; 套利者; 挑拨者; 同谋者; 统治者; 偷运者; 投机者; 投资者; 图书出版者; 土地使用; 土地所有者; 威胁者; 违法者; 违禁买卖者; 违约者; 伪造者; 委任者; 未偿清债务的破产者; 未婚者; 未留遗嘱的死亡者; 无力偿债

者; 无投票权者; 无照营业者; 无证明的破产者; 侮辱他人者; 舞弊者; 误用者; 吸毒者; 先进工作者; 消费者; 销售者; 心智能力极低者; 行为者; 行凶者; 性变态者; 宣誓帮助者; 巡夜者; 移居国外者; 移居者; 银钱业者; 优先接受遗赠不动产者; 游说者; 诱拐者; 运输者; 造反者; 诈骗者; 肇事者; 志愿工作者; 制造者; 主办者; 组织者; 最终消费者; 醉酒者; 作伪证者; 作者.

~犯fàn – злочинець; правопорушник. Напр.:

帮助犯 bāngzhùfàn або 从犯 cóngfàn або 伙同犯 huǒtóngfàn або 共犯 gòngfàn або 同案犯 tóng'ànfàn або 同犯 tóngfàn або 同谋犯 tóngmóufàn співучасник злочину; спільник; 不知悔改的罪犯 bù zhī huǐgǎi de zuìfàn або 常习犯 chángxífàn або 累犯 lěifàn закоренілий злочинець; рецидивіст; 既决犯 jìjuéfàn або 既决罪犯 jìjué zuìfàn або 监犯 jiānfàn або 囚犯 qiúfàn засуджений; 放火犯 fànghuǒfàn або 纵火犯 zònghuǒfàn суб'єкт підпалу; особа, що вчинила підпал; палій; 初犯 chūfàn особа, що вперше вчинила злочин; 不可侵犯 bù kě qīnfàn недоторканий; 感化犯 gǎnhuàfàn умовно засуджений; 拐骗犯 guǎipiànfàn викрадач іншої особи (жінки, дитини, підопічного, виборця); шахрай; 惯犯 guànfàn 1) закоренілий злочинець; рецидивіст; 2) непоправний бурлака; 人犯 rénfàn обвинувачуваний; підсудний; та інші: 大盗窃犯; 过失犯; 羁押犯; 假释犯; 教唆帮助犯; 教唆犯; 精神病犯; 拘留犯; 拦路抢劫犯; 流放犯; 民事犯; 谋杀犯; 女谋杀犯; 偶发犯; 强奸犯; 抢劫犯; 侵害犯; 青少年犯; 轻罪犯; 轻罪犯; 杀人犯; 杀婴犯; 少年犯; 实行犯; 事后从犯; 事后同谋犯; 事前从犯; 事前同谋犯; 首要战犯; 受贿犯; 诉讼教唆犯; 贪污犯; 逃犯; 顽固犯; 伪造犯; 未成年犯; 未成年罪犯; 未决犯; 未遂犯; 无期徒刑犯; 嫌疑犯; 胁从犯; 刑事犯; 刑事罪犯; 凶杀嫌疑犯; 已决犯; 在逃犯; 在押犯; 造意犯; 诈骗犯; 战犯; 战争罪犯; 正犯; 政治犯; 政治嫌疑犯; 政治罪犯; 执行犯; 职业犯; 主犯; 准私犯; 走私犯; 罪犯. Впадає в око висока кількість синонімів, що вимагає окремого аналізу.

~长cháng – родова морфема в назвах посад. Напр.:

家长 jiāzhǎng 1) домовласник; квартиронаймач 2) глава родини; 市长 shìzhǎng мер міста; 庭长 tíngzhǎng або 法庭庭长 fǎtíng tíngzhǎng головуючий суддя; 总检察长 zǒng jiāncházhǎng головний прокурор; генеральний прокурор; 护士长 hùshìzhǎng старша медична сестра; 检察长 jiǎnshìzhǎng або 检察长 jiǎncházhǎng головний обвинувач; 消防队长 xiāofáng duìzhǎng начальник пожежної охорони; 理事长 lǐshìzhǎng голова ради директорів (компанії); 省长 shěngzhǎng губернатор; голова народного уряду провінції; 秘书长 mìshūzhǎng генеральний секретар; 书记官长 shū-jì-guānzhǎng 1) реєстратор 2) секретар суду (у Міжнародному суді ООН); 仲裁长 zhòngcáizhǎng головний арбітр; суперарбітр; 会长 huìzhǎng голова товариства; 典狱长 diǎnyùzhǎng тюремний доглядач; наглядач; начальник в'язниці; та інші: 乡长; 军法处长; 副乡长; 副县长; 副处长; 副委员长; 副局长; 副秘书长; 副董事长; 副行长; 副部长; 县长; 参谋长; 司法部部长; 商船船长; 国会两院议长; 国务部长; 国防部长; 外交次长; 外交部长; 外长; 女陪审长; 委员长; 审判长; 联合国秘书长; 舰长; 船长; 董事长; 警务处处长; 议长; 财政部长; 连长; 部长; 院长.

~方fāng – сторона, партнер. Напр.:

保险方 bǎoxiǎnfāng страховик; страхова компанія; 被告方 bèigāofāng обвинувачуваний (у злочині); підсудний; відповідач; підзахисний; 被控方 bèikòngfāng 1) обвинувачуваний на судовому процесі; підсудний; 2) від-

повідач; 被许可方 bèixǔkěfāng 1) власник дозволу, ліцензії; 2) ліцензіат; 丙方 bǐngfāng третя сторона; 承包方 chéngbāofāng 1) підрядник; 2) контрагент; сторона в договорі; 承租方 chéngzūfāng орендар; наймач; 出让方 chūrànfāng 1) особа, що видає дозвіл, ліцензію; 2) ліцензіар; 贷方 dàifāng кредитор; 过错方 guòcuòfāng делинквент; правопорушник; та інші: 敌方; 保管方; 被转让方; 承运方; 第三方; 缔约方; 缔约一方; 对方; 供方; 供应方; 购方; 合同各方; 合同一方; 救助方; 买方; 卖方; 起义方; 签字一方; 胜诉的一方; 胜诉方; 受方; 受害方; 受害一方; 受让方; 受损害方; 输出方; 输入方; 双方; 投保方; 托运方; 违约方; 许可方; 许可证买方; 转让方; 咨询方.

~人员rényuán – особовий склад; штат; персонал. Напр.:

编程人员 biānchéng rényuán програміст; 编外人员 biānwài rényuán непостійний, неофіційний член (органу); 财会人员 cáikuài rényuán кваліфікований бухгалтер; 翻译人员 fānyì rényuán перекладач; 辅助人员 fǔzhù rényuán обслуговуючий персонал (посольства, місії); 工作人员 gōngzuò rényuán 1) штатний співробітник 2) посадова особа; чиновник; функціонер; 公务人员 gōngwù rényuán державний службовець; 海关工作人员 hǎiguān gōngzuò rényuán працівник митниці; 海关人员 hǎiguān rényuán митник; митний чиновник, службовець; 黑社会人员 hēishèhuì rényuán гангстер; бандит; член банди, мафії; мафіози; 技术人员 jìshù rényuán інженерно-технічні працівники; техперсонал; 兼职人员 jiānzhi rényuán сумісник; людина, що працює на двох роботах; та інші: 公职人员; 国家工作人员; 国家机关工作人员; 监察工作人员; 检疫人员; 精算专业人员; 立法人员; 领事馆工作人员; 秘密工作人员; 情报人员; 涉嫌人员; 神职人员; 审计人员; 审判人员; 侍从人员; 税务机关的工作人员; 司法工作人员; 随从人员; 随行人员; 外交工作人员; 文职人员; 消防人员; 行政执法人员; 政府人员; 执法人员; 直接负责的主管人员; 志愿人员; 志愿人员; 治安人员; 主管人员; 作战失踪人员.

~民mín – морфема іменників, що позначають громадянство, представника соціального прошарку. Напр.:

暴民 bàomín 1) юрба, що учиняє безладдя; 2) мафія; гангстери; 3) члени зграї, банди; бандити; члени мафії; 非居民 fēijūmín1) особа, що проживає поза межами юрисдикції; 2) особа, що не є постійним жителем; 公民 gōngmín 1) громадянин; громадянка; цивільний; 2) населення; 国民 guómín народ; громадянин; підданий; 过境侨民 guòjìng qiáomín іноземець, що не живе постійно у даній країні; 客民 kèmín натуралізований іноземець; 难民 nànmín біженець; переміщена особа; емігрант; 农民 nóngmín селянин; 贫民 pínmín жебрак; бідняк, що живе на допомогу із бідності; 平民居民 píngmín jūmín цивільне населення; 无业游民 wúyè yóumín бурлака; 选民 xuǎnmín контингент виборців; виборець; 游民 yóumín бродяга, бурлака; та інші: 本国出生的臣民; 本国出生的公民; 出境移民; 敌国侨民; 国际政治难民; 女选民; 全体选民; 入籍公民; 入境移民; 守法公民; 外国公民; 外国侨民; 外来公民; 无国籍的难民; 友国侨民; 自由民.

~师shī – учитель; наставник; майстер. Напр.:

巴律师 bālǚshī або 大律师 dàlǚshī англ. барристер (адвокат, що має право виступати у вищих судах); 会计师 kuàijìshī 1) кваліфікований бухгалтер; бухгалтер з управлінськими функціями 2) ревізор; контролер 3) експерт з аналізу балансової і фінансової звітності; 律师 lǚshī адвокат; юрист; атторней; повірений у суді; консу-

льтант із питань права; юрисконсульт; 男巫师 nán wūshī фокусник; 拍卖师 pāimàishī аукціонник; 沙律师 shālǚshī соліситор; повірений; адвокат; 审计师 shěnjìshī аудитор; контролер; 私家律师 sījiā lǚshī приватний атторней; особа, що діє за дорученням; 私人律师 sīrén lǚshī частный приватний атторней; особа, що діє (у суді) за дорученням (не є адвокатом); повірник; 讼师 sòngshī1) крютчотвор; сутяга; кляузник 2) адвокат, ведучий сумнівні справи 3) шарлатан; шахрай; 总会计师 zǒng kuàijìshī скарбник; касир; завідувач касою; завідувач фінансовими справами; та інші: 卑劣的律师; 被告律师; 辩护律师; 财产转让律师; 出庭律师; 初级律师; 初级诉讼律师; 高级律师; 高级撰状律师; 公律师; 公设律师; 公司律师; 事务律师; 诉讼律师; 专门律师; 奸诈的律师.

~商shāng – торговець, купець, комерсант; купецтво (як соціальна група). Напр.:

承包商 chéngbāoshāng 1) підрядник; 2) контрагент; сторона в договорі; 3) підприємець; 出版商 chūbānshāng 1) видавець; видавнича організація; 2) амер. власник газети; 出口商 chūkǒushāng експортер; 代办商 dàibànshāng торговельний агент; комісіонер; брокер; 代理商 dàilǚshāng агент; посередник; комісіонер; 代销商 dàixiāoshāng торговельний агент; комісіонер; брокер; оптовий торговець; 分包商 fēnbāoshāng підприємець, що виконує частину замовлення; субпідрядник; 互联网内容服务提供商 hùliánwǎng nèiróng fúwù tígòngshāng провайдер; та інші: 海运保险商; 合同运输商; 货运代理商; 进口商; 客商; 零售商; 买商; 卖商; 皮包商; 售货代理商; 投机商; 推销商; 运输商; 制造商; 中间商; 主承包商; 主要承包商; 专利权商.

~户hù – а) з основами предметного значення утворює назви деяких професій; б) з основами дієслів утворює іменники, що позначають споживача, реєстровану одиницю. Напр.:

保户 bǎohù застрахована особа; 保险客户 bǎoxiǎn kèhù застрахована особа; власник страхового поліса; 承租户 chéngzūhù орендар; наймач; 储户 chǔhù або 存户 cúnhù депонент; вкладник; особа, що віддає річ на зберігання; 储蓄账户 chǔxù zhàngù ощадний рахунок; 佃户 diànshù орендар, наймач, наймач землі; 定期租户 dìngqī zūhù орендар на строк; 冻结帐户 dòngjié zhàngù заблоковані рахунки; 个体户 gètǐhù індивідуальне господарство; 共同帐户 gòngtóng zhàngù загальний, об'єднаний рахунок; спільний рахунок (двох і більше осіб); 客户 kèhù 1) клієнт; 2) постійний покупець, замовник; 农村承包经营户 nóngcūn chéngbāo jīngyíngshù підрядне господарство в селі; 上网用户 shàngwǎng yòngshù користувач, абонент Інтернету; 永久佃户 yǒngjiǔ diànshù орендар землі на довгий строк; 用户 yòngshù споживач; клієнт; особа, що здійснює користування; користувач; 债户 zhàihù боржник; дебітор; 住户 zhùhù 1) родина; сімейна одиниця; 2) постійно проживаючий мешканець; 租户 zūhù орендар; наймач; 最后用户 zǎi hù yòngshù кінцевий споживач; 最终用户 zuìzhōng yòngshù кінцевий споживач.

~分子fēnzǐ – елемент (соціальний); прошарок; кадри; працівник; людина. Напр.:

不法分子 bùfǎ fēnzǐ правопорушник; 危害治安分子 wēihài zhìān fēnzǐ порушник громадського порядку; 捣乱分子 dǎoluàn fēnzǐ порушник громадського порядку; 可疑分子 kěyí fēnzǐ підозрюваний; підозріла особа; 嫌疑分子 xiányí fēnzǐ підозрювана, підозріла особа; 地主分子 dìzhǔ fēnzǐ землевласник; 好战分子 hàozhàn fēnzǐ

прихильники війни; 恐怖分子 kǒngbù fēnzǐ терорист; 投机倒把分子 tóujī dǎobǎ fēnzǐ спекулянт; біржовик; особа, що грає на біржі; 极端分子 jíduān fēnzǐ екстреміст; 毒品犯罪分子 dúpǐn fānzui fēnzǐ наркопреступники; 煽动分子 shāndòng fēnzǐ підбурювач; призовітник; 犯罪分子 fānzui fēnzǐ злочинець; правопорушник; лиходій; 犯罪集团的首要分子 fānzui jítuán de shǒuyào fēnzǐ голова злочинної групи; 走私分子 zǒusī fēnzǐ контрабандист; 过激分子 guòjī fēnzǐ екстреміст.

~子zǐ – суфікс іменників і рахівних слів (у текстах починаючи вже з III ст.). Напр.:

交子 jiāozǐ паперові гроші; банкноти; 已婚女子 yǐhūn nǚzǐ замужня жінка; 已婚男子 yǐhūn nánzǐ одружений чоловік; 成年女子 chéngnián nǚzǐ жінка; 成年男子 chéngnián nánzǐ чоловік; 案子 àn·zi судова справа, розгляд; суперечка; 独身男子 dúshēn nánzǐ холостяк; удівець; 王子 wángzǐ принц; 男子 nánzǐ 1) чоловіче населення (країни) 2) чоловік; 男性私生子 nánxìng sīshēngzǐ позашлюбна дитина; незаконнонароджений; 私生子 sīshēngzǐ 1) позашлюбна дитина; незаконнонароджений; 2) позашлюбний син батьків, що вступили згодом у шлюб, від якого в них потім народився другий син; 股票贩子 gǔpiàofānzǐ англ. джоббер, спекулянт на фондовій біржі; професійний біржовик; 贩子 fàn·zi 1) торговець; посередник 2) дилер; біржовий торговець; 骗子 piàn·zi шахрай; шарлатан; ошуканець; аферист; шулер.

~士shì – родова морфема іменників, що позначають: а) професії інтелектуальної праці; б) шанованих осіб. Напр.:

辩护士 biànhùshì адвокат, що виступає в суді; захисник; юрист; консультант із питань права; юрисконсульт; 博士 bóshì доктор; 电脑业内人士 diànnǎo yè nèi rénshì фахівець із комп'ютерів; 法学博士 fǎxué bóshì доктор із правових питань, юридичних наук; 法学士 fǎxuéshì бакалавр права, юридичних наук; 法学硕士 fǎxué shuòshì магістр права, юридичних наук; 海军上士 hǎijūn shàngshì головний старшина; 海军下士 hǎijūn xiàshì старшина 2-ї статті; 海军中士 hǎijūn zhōngshì старшина 1-ї статті; 护士 hùshì медична сестра; медсестра; 民法博士 mínfǎ bóshì доктор цивільного права; адвокат вищої категорії; 民主人士 mínzhǔ rénshì демократ; 权威人士 quánwēi rénshì уповноважена, довірена особа; 上士 shàngshì старший сержант; 卫士 wèishì охоронець; 无党派民主人士 wúdǎngpài míngzhǔ rénshì незалежний демократ; 下士 xiàshì молодший сержант; 中士 zhōngshì сержант.

~学家 xuéjiā – учений; ~іст/ист, ~ець; ~лог. Напр.:

东方学家 dōngfāngxuéjiā сходознавець; орієнталіст; 毒理学家 dúlǐxuéjiā токсиколог; 毒物学家 dúwùxuéjiā токсиколог; 法理学家 fǎlǐxuéjiā або 法律学家 fǎlǐxuéjiā або 法学家 fǎxuéjiā юрист; учений юрист; правознавець; 犯罪学家 fānzùixuéjiā дослідник злочинності; кримінолог; 公法学家 gōngfǎxuéjiā фахівець із міжнародного публічного або державного права; 国际法学家 guójí fǎxuéjiā фахівець із міжнародного права; 回教法学家 huíjiào fǎxuéjiā муфтії; 民法学家 mínfǎxuéjiā цивіліст; фахівець із цивільного права; 寺院法学家 sìyuàn fǎxuéjiā фахівець із канонічного, церковного права; 心理学家 xīnlǐxuéjiā психолог; 刑罚学家 xíngfǎxuéjiā пенолог; фахівець із покарання і ув'язнення; 刑事学家 xíngshìxuéjiā кримінолог; дослідник злочинності.

~徒tú – а) учень, послідовник; прихильник, член співтовариства, однодумець, адепт; б) чоловік, особистість, тип (зазвичай негативний). Напр.:

暴徒 bàotú 1) юрба, що учиняє безладдя; 2) мафія; гангстери 3) члени зграї, банди; бандити; члени мафії; 4) десперато; 5) заколотник; бунтівник; 6) особа, що вчинила безладдя; порушник громадського порядку; 不法之徒 bùfǎzhītú людина, що перебуває поза законом; злочинний елемент; 持枪歹徒 chíqiāngdǎitú озброєний злочинець; бандит; 歹徒 dǎitú темна особистість; шахрай; 賭徒 dǔtú 1) азартний гравець; 2) біржовий спекулянт; 匪徒 fěitú гангстер; бандит; член банди; 佛教徒 fójiàotú буддист; буддистка; 基督徒 jīdūtú християнин; християнка; 酒徒 jiǔtú п'яниця; алкоголік; 叛徒 pàntú зрадник; 天主教徒 tiānzhǔjiàotú католик; католичка; 亡命之徒 wángmìngzhītú десперато, відчайдух, урвиголова, шибайголова; шибеник; 新教徒 xīnjiàotú протестант; протестантка; 伊斯兰教徒 yīslánjiàotú мусульманин; магометанин.

~客kè – (частіше негативно) майстер (чого-небудь), фахівець з... Напр.:

保险捐客bǎoxiǎn qiánkè страховий брокер; 暴客 bàokè 1) особа, що вчинила розбій (розбійник, грабіжник); 2) суб'єкт грабежу, розбою; 乘客 chéngkè пасажир; 出境旅客 chūjìng lǚkè пасажир, що виїжджає; 刺客 cìkè 1) убивця (політичного або громадського діяча); 2) найманий убивця; 3) шибеник; бандит; 房客 fángkè 1) орендар; знімач; наймач; квартиронаймач; 2) житель; 顾客 gùkè покупець; замовник; клієнт; відвідувач; 过境旅客 guòjìng lǚkè транзитний пасажир; 黑客 hēikè хакер; зловмисник, що створив комп'ютерний вірус; зломщик, що зробив атаку на інтернет сайт; 旅客 lǚkè пасажир; 捐客 qiánkè брокер; комісійний агент; представник; посередник; маклер; комісіонер; 入境旅客 rùjìng lǚkè приїжджаючий пасажир; 少年黑客 shàonián hēikè підліток-хакер.

~兵bīng – солдат; воїн, борець; рід військ (також родова морфема). Напр.:

红卫兵 hóngwèibīng червоногвардієць; хунвейбін (активний учасник "культурної революції" у Китаї); 列兵 lièbīng рядовий; 掠夺兵 lüèduóbīng пірат; 民兵 mínbīng 1) народне ополчення; 2) ополченець; 女民兵 nǚ mínbīng жінка-ополченець; 上等兵 shàngděngbīng ефрейтор; 上等水兵 shàngděng shuǐbīng старший матрос; 水兵 shuǐbīng матрос; 志愿兵 zhìyuànbīng доброволець; волонтер.

~手shǒu – а) з основами предметного значення утворює назви представників професій; б) з різними основами – назви дійових осіб; в) із предметними і якісними основами – іменники з якісною характеристикою дійової особи. Напр.:

扒手 páshǒu кишеньковий злодій; 打手 dǎshǒu гангстер; бандит; член банди; 刽子手 guīzishǒu кат; 女凶手 nǚxiōngshǒu жінка, що зробила тяжке вбивство; жінка-убивця; 杀人凶手 shārén xiōngshǒu убивця; 凶手 xiōngshǒu убивця; особа, що вбила за обтяжуючих обставин; 水手 shuǐshǒu моряк; матрос; 助手 zhùshǒu помічник; асистент.

~家jiā – суфікс іменників, що позначають деякі спеціальності тощо. Напр.:

投资金融家 tóuzījīnróngjiā інвестиційний банкір; 阴谋家 yīnmóujiā учасник злочинної змови; учасник (політичного) змови; змовник; 专家 zhuānjiā експерт; фахівець; 外交家 wàijiāojiā дипломат.

~头tóu – після основи прикметника суфікс іменників, що позначають людей, зазвичай із відтінком несхвалення, презирства. Напр.:

寡头 guǎtóu або 金融寡头 jīnróng guǎtóu олігарх; 工头 gōngtóu 1) наглядач; доглядач 2) майстер; контролер; виконроб; бригадир; 空头 kōngtóu "ведмідь"; спекулянт, що грає на зниження.

~儿ér – суфікс іменників, утворених від інших частин мови. Напр.:

婴儿 yīng'ér малолітній (дитина у віці до 7и років); 孤儿 gū'ér сирота; сирітство; 幼儿 yòu'ér дитина; малолітній (у віці до 7и років).

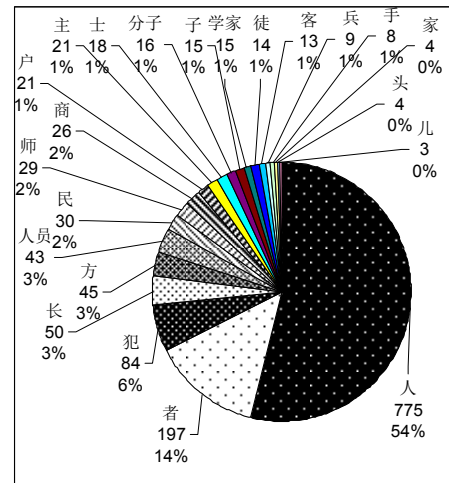


Рис. 1. Суфікси на позначення осіб та їх соціального статусу

Таким чином загальна кількість лексики утвореної шляхом афіксації, що використовується для позначення різних категорій осіб, професій чи соціальних груп становить 1421 слів. Найбільша кількість з яких 55% – припадає на суфіксальну морфему 人, морфемми 者、犯、长 займають відповідно наступні три місця за кількістю утворення слів. Цікавим може бути співвіднесення значення морфем та кількості утворених ними слів із відповідними соціальними явищами.

Загальна чисельність наступної групи слів на позначення професійних та соціальних взаємин, що ми виділили, становить 14 морфем. Наведемо лише деякі приклади:

~权quán – право; права, привілеї. Напр.:

上诉权 shàngsùquán право оскарження; 上诉管辖权 shàngsù guǎnxiáquán апеляційна юрисдикція; 不作为地役权 bù zuòwéi dìyìquán заборонний сервітут; 不受拘捕的特权 bù shòu jūbǔ de tèquán імунітет; право недоторканності; 不可侵犯权 bù-kěqīnfàn quán недоторканність; 不安全用益权 bù ānquán yòngyìquán квази-узуфрукт; узуфрукт на споживану річ; 专属权 zhuānshǔquán або 专有权 zhuānyǒuquán або 专营权 zhuānyíngquán прерогатива; виключне право; 业主权 yèzhǔquán право власності; та інші.

~罪zuì – злочин; провина; гріх; зло, злочиння. Напр.:

不作为罪 bù zuòwéi zuì злочинна бездіяльність; 不名誉罪 bù míngyù zuì неприродний злочин; 丑行罪 chǒuxíngzuì ганебний злочин; 介绍贿赂罪 jièshào huìlù zuì посередництво в хабарництві (злочин); 以前判的罪 yǐqián pàn de zuì судимість; 伪造文件罪 wěizào wénjiàn zuì підробка документів (злочин); 使用暴力罪 shǐyòng bàolì zuì насильницький злочин; 侮辱罪 wūrǔ zuì образа; наруга (злочин); та інші.

~法fǎ – закон; право; норма; регламент; законний; правовий, юридичний; судовий. Напр.:

万国公法 wànguó gōngfǎ або 万国法 wànguófǎ або 万民法 wànmínfǎ міжнародне право; 习惯法 xíguàn

shāngfǎ звичайне торгове право; 习惯法 xíguānfǎ неписаний закон; 亲属关系法 qīnshǔ guānxìfǎ сімейне право; 人权法 rénpǔquānfǎ закон про права людини; 人法 rénfǎ гуманітарне право; 佛法 fófǎ буддійське вчення; правила буддизму; закон Будди; 债法 zhàifǎ зобов'язальне право; 公法 gōngfǎ публічне право; 内国法 nèiguófǎ або 内部法 nèibùfǎ внутрішнє, внутрішньодержавне право; 军事司法 jūnshì sīfǎ військова юстиція; та інші.

~令 lǐng – наказ, приписання, вказівка; указ, декрет, закон; директива; настанова. Напр.:

交付令 jiāofùlǐng наказ (суду) про виконання (судового рішення); 传唤令 chuánhuànlǐng або 传审令 chuánshěnlǐng розпорядження, наказ про виклик до суду; 传讯令 chuánxùnlǐng судовий наказ; 保护令 bǎohùlǐng охоронний судовий наказ; 共同体指令 gòngtóngtǐ zhǐlǐng директива; 判令 pànlǐng судове рішення; вирок; 制止令 zhìzhǐlǐng заборона; 发还令 fāhuánlǐng наказ про реституцію; 司法训令 sīfǎ xùnlǐng наказ; розпорядження; команда; мандат; та інші.

~行为 xíngwéi, xíngwéi dī – вчинки; акт; поведження. Напр.:

合法行为 héfǎ xíngwéi правомірна, законна дія; 合理行为 hélǐ xíngwéi розумний, логічний учинок; 唆送行为 suōsòng xíngwéi неправомірна підтримка однієї зі сторін, що позивається; 国际不法行为 guójì bùfǎ xíngwéi або 国际侵权行为 guójì qīnquán xíngwéi або 国际违法行为 guójì wéifǎ xíngwéi або 国际非法行为 guójì fēifǎ xíngwéi міжнародне правопорушення; міжнародний делікт; 契约性不法行为 qìyüèxìng bùfǎ xíngwéi порушення договору, договірних зобов'язань; 官方行为 guānfāng xíngwéi офіційний акт, документ; 宽恕行为 kuānshù xíngwéi помилування; амністія; 流氓行为 liú máng xíngwéi непристойна поведінка; 小偷行为 xiǎotōu xíngwéi дрібна крадіжка; 延期行为 yánqī xíngwéi відстрочка, та інші.

~院 yuàn – урядовий орган; установа, рада. Напр.:

上议院 shàngyìyuàn або 参议院 cānyìyuàn сенат; верхня палата; 上诉法院 shàngsù fǎyuàn апеляційний суд; 专门法院 zhuānmén fǎyuàn спеціалізований суд; 人民检察院 rénmin jiǎncháyuàn народна прокуратура; 军事法院 jūnshì fǎyuàn військовий суд; 刑事法院 xíngshì fǎyuàn карний суд; 反省院 fǎnxǐngyuàn виправний будинок; 妓院 jìyuàn публічний дім; 孤儿院 gū'ér yuàn притулок для сиріт; 学院 xuéyuàn інститут; 少年感化院 shàonián gǎnhuàyuàn виправний заклад для малолітніх правопорушників; 教养院 jiàoyāngyuàn виправна школа для малолітніх злочинців, та інші.

~庭 tíng – двір; суд. Напр.:

上网家庭 shàngwǎng jiātíng родина-абонент Інтернету; 人权法庭 rénpǔquān fǎtíng суд у правах людини; 仲裁庭 zhòngcáitíng або 仲裁法庭 zhòngcái fǎtíng арбітраж; арбітражна колегія; третейський суд; 全体合议庭 quán tǐ héyítíng суд у повному складі; 公开法庭 gōngkāi fǎtíng відкрите судове засідання; відкритий суд; 刑庭 xíngtíng карний суд; 即决裁判庭 jíjué cáipàntíng трибунал сумарної, спрощеної юрисдикції; 合议庭 héyítíng колегіальний суд; 审判庭 shēnpàntíng суд; судова установа; суддівська колегія, та інші.

~刑 xíng – покарання (особливо: тілесне), кара; стра- та. Напр.:

徒刑 túxíng 1) позбавлення волі 2) тюремне ув'язнення; 无期徒刑 wúqī túxíng довічне, безстрокове позбавлення волі; 惩治刑 chéngyìxíng каторжні роботи; катор-

га; 施以电刑 shī yǐ diànxíng страта на електричному стільці; 动刑 dòng xíng катування; 极刑 jíxíng або 死刑 sǐxíng страта; вища міра покарання; 标准推定刑 biāozhǔn tuīdìngxíng передбачуваний вирок; 流放刑 liúfàngxíng висилка; вигнання, та інші.

~关系 guānxì – зв'язок; стосунки. Напр.:

不定期的伙伴关系 bù dìngqī de huǒbàn guānxì безстрокове товариство; 临时外交关系 línshí wàijiāo guānxì тимчасові дипломатичні відносини; 亲子关系 qīnzǐ guānxì 1) батьківство; материнство 2) походження; лінія споріднення; 亲属关系 qīnshǔ guānxì або 亲属身份关系 qīnshǔ shēnfèn guānxì або 亲戚关系 qīnqīguānxì кривне споріднення; 伙伴关系 huǒbàn guānxì партнерство; 保护关系 bǎohù guānxì опіка; 信托关系 xìntuō guānxì або 信用关系 xìnyòng guānxì фідучіарні відносини; 劳资关系 láozī guānxì відносини між робітниками й працедавцями, та інші.

~罚 fá – штраф; відкуп; фант. Напр.:

处罚 chǔfá покарання; стягнення; санкція; 惩罚 chéngfá покарання; санкція; стягнення; штраф; пеня; 执行罚 zhíxíng fá 1) стягнення; санкція; штраф 2) покарання; 应受惩罚 yīng shòu chéngfá винність; 最高刑罚 zuìgāo xíngfá максимальна міра покарання; максимальне покарання; 法定刑罚 fǎdìng xíngfá або 法定处罚 fǎdìng chǔfá покарання за законом; 监禁和劳役合并的惩罚 jiānjìn hé láoyì hébìng de chéngfá каторжні роботи; каторга, та інші.

~主义 zhǔyì – суфікс іменників зі значенням -ізм, -изм, -ія, що вказує на: а) навчання, доктрину; б) типову помилку, ухил, ересь. Напр.:

世界主义 shìjièzhǔyì космополітизм; 人文主义 rénwén zhǔyì або 人道主义 réndào zhǔyì гуманізм; 保护主义 bǎohù zhǔyì протекціонізм; 共产主义 gòngchǎn zhǔyì комунізм; 反恐怖主义 fǎnkǒngbù zhǔyì контртероризм, та інші.

~化 huà – у словотворі після основи (двоскладової) іменника або прикметника є словотворчим суфіксом дієслова та віддієслівного іменника зі значенням набути такої-то ознаки, розглядати у певному значенні, зазвичай відповідає українським словотвірним суфіксам і закінченням -ізувати[ся], -ізація. Напр.:

中立化 zhōnglìhuà нейтралізація; 区域一体化 qūyù yītíhuà регіональна інтеграція; 区域化 qūyùhuà регіоналізація; 合法化 héfǎhuà узаконення; легалізація; легітимація; 国有化 guóyǒuhuà націоналізація; 地方化 dìfānghuà локалізація, та інші.

~料 liào – матеріал, сировина; матерія; додатковий матеріал. Напр.:

制造毒品的原料 zhìzào dúpǐn de yuánliào сировина для виготовлення наркотиків; 原料 yuánliào або 原材料 yuáncáiliào 1) сировина; вихідний продукт; сировинні матеріали 2) матеріали-напівфабрикати; 技术资料 jìshù zīliào технічна документація; 材料 cáiliào дані; відомості; інформація; матеріал; 核废料 héféiliào радіоактивні відходи; 核材料 hécáiliào ядерний матеріал; 民用核材料 mínyòng hécáiliào ядерний матеріал цивільного призначення, та інші.

~活动 huódòng – захід; акт. Напр.:

人道主义活动 réndào zhǔyì huódòng гуманітарна діяльність; 恐怖活动 kǒngbù huódòng терористичний акт; 流氓活动 liú máng huódòng хуліганство; 特务活动 tè wu huódòng шпигунство; 破坏活动 pòhuài huódòng саботаж; диверсія; 秘密活动 mìmi huódòng підпільна діяльність; 行政活动 xíngzhèng huódòng адміністративна діяльність; 诈骗活动 zhàpiàn huódòng шахрайська діяльність, та інші.

Загальна чисельність слів цієї групи становить 1671-а одиниця з відповідним кількісним розподілом як видно з рис. 2. Найбільшу кількість слів утворюють афіксальні морфеми зі значенням права 权, злочини 罪, закони 法 та директиви 令.

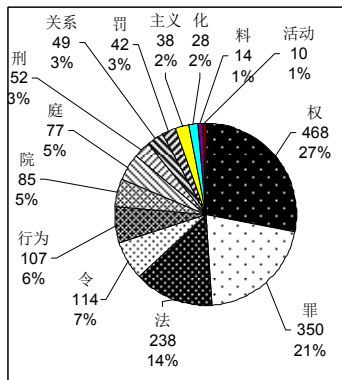


Рис. 2. Суфікси на позначення професійних та соціальних взаємин

Префікси у юридичній термінології китайської мови представлені наступними морфемами:

不~ bú – у складних прикметниках морфема зі значенням заперечення: не-, а-. Напр.:

不同意见 bù tóng yìjiàn розбіжність у думках; розбіжність; незгода; 不告知 bù gàozhī нерозголошення; неповідомлення; умовчання; приховання; 不定 bùdìng рухоме (про майно); 不干预 bù gānyù невтручання; 不平 bùpíng 1) скарга; обвинувачення 2) неправда 3) несправедливість; неправосуддя, та інші.

无~ wú – у складних наукових і технічних термінах відповідає префіксам не-, без-. Напр.:

无业游民 wúyè yóumín бурлака; 无主物 wúzhǔwù невитребувана, безхазяйна річ; 无主继承 wúzhǔ jìchéng незатребувана спадщина; 无主财产 wúzhǔ cáichǎn незатребуване, безхазяйне майно; 无事实根据 wú shìshí gēnjù безпідставний; необґрунтований, та інші.

未~ wèi – у поєднанні з дієсловами утворює терміни точних і природничих наук, що позначають ознаку, що існувала без або до початку певної дії; відповідає префіксу "не-". Напр.:

未付 wèi fù неоплачений; невивплачений; 未分割 wèi fēngfē або 未分配 wèi fēnpèi нерозподілений; 未到期 wèi dàoqī зі строком, що ще не наступив (платежу); невідбуттий строк (покарання); неминулий; 未婚 wèihūn неодружений; незаміжня, та інші.

非~ fēi – відповідає приставкам зі значенням заперечення: не-, без-, а-, анти-. Напр.:

非正式 fēi zhèngshì неформальний; неофіційний; 非命 fēimìng 1) випадкова, несподівана, непередбачена смерть 2) смерть у результаті нещасного випадку 3) насильницька смерть; 非婚生 fēihūnshēng не законнонароджений, незаконний; позашлюбний; 非法 fēifǎ незаконний; протизаконний; нелегальний; протиправний; 非端 fēiduān недбалість, нехлюйство, та інші.

被~ bèi – піддаватися, страждати від; зіштовхуватися з, зазнавати впливу. Напр.:

被上诉人 bèi-shàngsùrén 1) відповідач; відповідач по апеляції, касаційній скарзі 2) адресат клопотання; 被交付人 bèi-jīāofùrén одержувач; 被代理人 bèi-dàilǐrén принципал; довіритель; 被保护人 bèi-bǎohùrén 1) особа, що перебуває під опікою; підопічний 2) підмандатна або підопічна територія, та інші.

已~ yǐ – уже (вказує на закінчення дії або стану). Напр.:

已付 yǐ fù оплачений; виплачений; 已发行 yǐ fāxíng емітований; випущений (капітал); 已婚 yǐhūn одружений; замужня; 已履行 yǐ lǚxíng або 已生效 yǐ shēngxiào de виконаний, та інші.

大~ dà – у складних термінах відповідає різним морфемам зі значенням: великий, головний; зокрема а) у загальній і технічній термінології відповідає морфемам: велике-, більше-, головн-. Напр.:

大主教 dàzhǔjiào архієпископ; 大屠杀 dàtúshā масове убивство; 大法 dàfǎ основний закон; конституція; 大法官 dàfǎguān суддя; лорд-канцлер; головний суддя; голова суду справедливості; старшина присяжних; 大臣 dàchén 1) міністр 2) державний чиновник високого рангу; 大规模 dàguīmó масштабний; великий; великий; масовий, та інші.

多~ duō – багато-, між-, транс-, мульти-. Напр.:

多国 duōguó багатонаціональний; міждержавний; 多国公司 duōguógōngsī міжнародна, транснаціональна корпорація; 多媒体 duōméitǐ мультимедіа; мультимедійний; 多方 duōfāng або 多边 duōbiān багатобічний, та інші.

少~ shǎo – мало; небагато; рідко. Напр.:

少年 shàonián неповнолітній; 少数 shǎoshù меншість; 少数民族 shǎoshù mínzú національна меншість; 少校 shàoxiào майор, та інші.

小~ xiǎo – малий; дрібний, міні-. Напр.:

小偷行为 xiǎotōu xíngwéi дрібна крадіжка; 小企业 xiǎo qǐyè мале підприємство; 小型 xiǎoxíng малий; дрібний; міні-, та інші.

副~ fù – помічник; заступник; вице-. Напр.:

副部长 fùbùzhǎng – заступник міністра; 副领事 fùlǐngshì – вице-консул; 副审判员 fùshěnpànyuán помічник судді, та інші.

再~ zài – повторний; пере-. Напр.:

再保险 zàibǎoxiǎn перестрахування; 再出口 zài chūkǒu реекспорт; 再婚 zài hūn другий шлюб; двошлюбність; дигамія; 再审 zàishěn перегляд; 再犯 zàifàn рецидив, та інші.

重~ chóng – подвійний; повторний; знову; удруге; повторити. Напр.:

重号枪支 chónghào qiāngzhī стрілецька зброя з повторним номером; 重婚 chónghūn бігамія; двошлюбність; 重新审判 chóngxīn shěnpàn новий розгляд справи; 重犯 chóngfàn повторно виконаний злочин, та інші.

重~ zhòng – важкий. Напр.:

重盗窃罪 zhòng dàoqiè zuì розкрадання, крадіжка майна у великих розмірах; 重罪 zhòngzuì тяжкий злочин; фелонія; 重伤 zhòngshāng серйозне, тяжке тілесне ушкодження, та інші.

轻~ qīng – дрібний, незначний. Напр.:

轻盗窃罪 qīng dàoqièzuì дрібна крадіжка; 轻罪 qīngzuì або 轻微罪行 qīngwēi zuìxíng незначний (дрібний) злочин, місдімінор; 轻罪犯 qīngzuìfàn суб'єкт місдімінора; особа, визнана винним у здійсненні місдімінора, та інші.

反~ fǎn анти-, проти-. Напр.:

反倾销 fǎnqīngxiāo антидемпінговий; 反恐怖主义 fǎnkǒngbù zhǔyì контртероризм; 反作用 fǎnzuòyòng реакція; вплив; протидія, та інші.

Загалом було нараховано 925 лексем юридичної термінології китайської мови утворених за допомогою префіксальних морфем. Як видно із рис. 3 найбільшу кількість (69 %) становить лексика утворена заперечними префіксами "не": 不-, 无-, 未-, 非-.

Було проаналізовано афіксальний спосіб словотвору на прикладі юридичної лексики. Знайдено, перераховано, занотовано та опрацьовано 4048 лексичні одиниці юридичної термінології китайської мови утворені шляхом

афіксації, що складає четверту частину (25%) від усього лексичного матеріалу словника (рис. 4).

Це доводить існування афіксального словотвору у китайській мові, і у її юридичній термінології зокрема, як суттєвого виду словотвору на рівні з іншими мовами, в тому числі флективними.

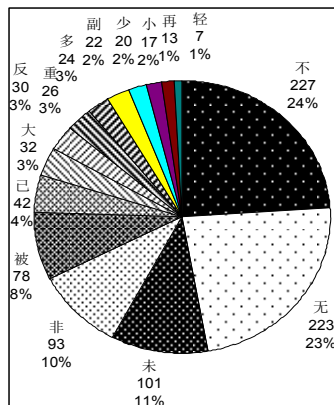


Рис. 3. Префікси юридичної термінології китайської мови

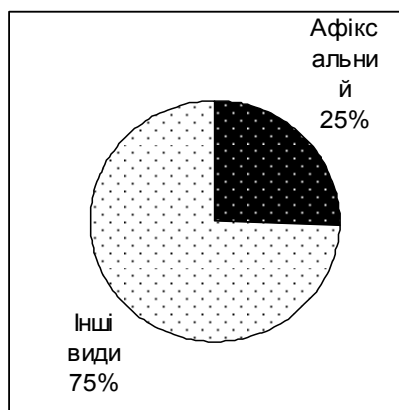


Рис. 4. Юридичні терміни китайської мови

Для юридичної термінології можна виділити такі п'ять типів афіксального словотвору (АС):

АС =	пм + ПЧ	(1)
	ПЧ + см	(2)
	пм + (ПЧ + см)	(3)
	(ПЧ + см) + см	(4)
	пм + [(ПЧ + см) + см]	(5)

Схема 1

тут пм – префіксальна морфема, см – суфіксальна морфема, ПЧ – повнозначна частина слова, може бути виражена як кореневою морфемою, так і складним компонентом.

Як видно зі схеми 1, афіксальний словотвір юридичних термінів у китайській мові часто поєднується з іншими типами словотвору, утворюючи складно-похідні слова та словосполучення.

Підрахунок лексики афіксального типу ускладнюється наявністю слів, що утворені іншими типами словотвору, зокрема словоскладанням: 杀人 – вбивати + людина = вбивство (дієслівно-об'єктний тип); 人民 rénmin – людина + громадянин = народ (копулятивний тип) тощо. У зазначених словах кінцеві морфеми хоча і схожі на афікси, проте не виконують їх функції.

Виявлено, що афіксація у китайській мові має лише словотвірні функції і жодних граматичних. Було визначено найбільш уживані афікси юридичної термінології загальною чисельністю 50 одиниць, у тому числі 35 суфіксів (3093 лексеми) і 15 префіксів (925 лексем). Майже половина лексики утвореної за допомогою суфіксів – 21 суфікс (1421 слово), використовується для позначення осіб різних суспільних категорій.

Аналіз юридичної лексики дозволив нам побачити, що афіксальний словотвір відіграє чималу роль у китайській мові. Слід зазначити, що афіксальні слова утворені головним чином за рахунок суфіксального способу, зустрічаються значно частіше. Що стосується префіксального способу, то він зустрічався дещо рідше. Виявлено ознаки конфіксального словотвору, тобто одночасного застосування префіксів і суфіксів. Оскільки лексики, що утворена так званими "чистими афіксами", дуже мало, а "напівафіксальні морфеми" мають тіж самі функції, пропонуємо не виділяти їх як окремий підвид, а розглядати усю сукупність досліджуваних одиниць як афіксальні морфеми (АМ), а утворення лексики з їх використанням – афіксальним словотвором.

1. Горелов В.И. Лексикология китайского языка / В.И. Горелов. – М., 1984. – 216 с.; 2. Семенов А.Л. Лексика китайского языка / А.Л. Семенов; Ин-т востоковедения РАН. – Изд. 3-е, стереотипное. – Москва : АСТ; Восток-Запад, 2007. – 288 с.; 3. Фролова О.П. Словообразование в терминологической лексике современного китайского языка. / О.П. Фролова. – Н., 1981. – 133 с.; 4. Цыкин В.А. Полуаффиксация в системе китайского словообразования. – Вопр. языкознания, 1979, № 5; 5. Китайско-русский юридический словарь. Право. Экономика. Финансы. / Под ред. Ахметшина Н.Х., Ли Дэпин, – М., 2005. – 686 с.; 6. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Яйцева, 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

Надійшла до редколегії 15.09.11

Т. Комарницька, канд. філол. наук, асист.

АБРЕВІАЦІЯ У ЯПОНСЬКІЙ МОВІ: ПРОБЛЕМА НОМІНАЦІЇ ТА КЛАСИФІКАЦІЇ

У статті виділено проблемні питання явища аббревіації в японській мові – неузгодженість термінологічної номінації та брак єдиної класифікації аббревіатур, запропоновано розмежовувати поняття "аббревіація" і "скорочення", а також подано низку класифікацій аббревіатур.

В статье выделены проблемные вопросы явления аббревиации в японском языке – несогласованность терминологической номинации и недостаток единой классификации аббревиатур, предложено разграничивать понятия "аббревиация" и "сокращение", а также дан ряд классификаций аббревиатур.

This article deals with the problems concerning abbreviation in Japanese, in particular with lack of agreement in terminological nomination, as well as in classification of abbreviations. The concepts "abbreviation" and "shortening" are offered to be distinguished; some classifications of abbreviations are proposed.

Під час ознайомлення з науковими працями японістів, присвячених явищу аббревіації в японській мові, в око впадає неузгодженість термінів та класифікацій, що їх пропонують сходознавці при дослідженні аббревіації. І такий брак консенсусу існує на тлі стрімкого зростання кількості аббревіатур у японській мові, що, погодьмося, аж ніяк не сприяє цілісному описанню вказаного явища.

Отже, актуальною, на нашу думку, є проблема вироблення єдиного підходу до вивчення явища аббревіації в японській мові.

Об'єктом нашого стислого дослідження є японська аббревіатура (скорочення), відповідно предметом – їхня термінологічна номінація та особливості їхньої класифікації. За мету ставимо собі зробити цілісний опис абре-

явіції в японській мові. Відповідно, завданнями цієї розвідки є: 1) з'ясувати проблемні моменти в описі японської аббревіації; 2) виробити критерії класифікації японських аббревіатур; 3) запропонувати вирішення термінологічної проблеми при описанні аббревіації в японській мові. Для досягнення мети роботи вважаємо за доцільне послуговуватися такими методами: лінгвістичний описовий метод, метод структурного аналізу, прийоми класифікації та систематизації мовного матеріалу тощо. Наукова новизна цього дослідження полягає, на нашу думку, в тому, що вперше у вітчизняній японістиці ми пропонуємо цілісний погляд на явище аббревіації в японській мові, виділяємо проблемні моменти опису цього явища і висуваємо пропозиції стосовно усунення неточностей у цьому описі.

Абревіація, як відзначають мовознавці, зумовлюється тенденцією до економії мовних засобів для вираження спеціальних понять, що визначає рух мови до синтетизму як продуктивного напрямку мовного розвитку [1, с. 122-123; 2, с. 29]. Це явище, вказують науковці, спричинене поширенням складних, багатокомпонентних найменувань у мові, а суть аббревіації полягає у тому, що в одне слово об'єднуються частини двох або більше слів [4, с. 88; 11, с. 167]. На матеріалі західноєвропейських мов явище аббревіації досліджене доволі системно, з'ясовано його особливості й розроблено класифікації аббревіатур (так, приміром, О.А. Дюжикова запропонувала класифікувати аббревіатури на складові (складаються зі скорочених слів), складноскладові (складаються не лише зі скорочених, а й із повних слів) та ініціальні (складаються з ініціальних букв) [3]). Сходознавці ж, які досліджували явище аббревіації вже на матеріалі японської мови, зазначають, що на способи аббревіації безпосередньо впливає система мови, відповідно аббревіація у японській мові має свою специфіку: вона полягає в утворенні нових слів шляхом скорочення слів чи словосполучень [6, с. 35]. У результаті аббревіації складна за будовою одиниця перетворюється на складноскорочену, яка складається з частин вихідної одиниці, а за значенням та обсягом інформації рівноцінна до неї [2, с. 29; 7, с. 28; 9, с. 45]. З двома останніми положеннями можна посперечатися, однак спершу з'ясуємо суть термінологічної проблеми при дослідженні явища аббревіації в японській мові. Задля цього погляньмо на терміни, якими послуговуються сходознавці, описуючи аббревіацію. У працях японістів, присвячених цьому явищу, зустрічається не лише термін "аббревіація" (Б.П. Лаврентьев, О.А. Пашковський), а й термін "скорочення" у тому самому значенні (Н.І. Фельдман, Є.В. Маєвський, А.В. Кудряшова) і навіть термін "редукція" (А.В. Кудряшова). Слова ж, утворені у результаті аббревіації, також дістають у працях сходознавців різні найменування: складноскорочені слова (О.А. Пашковський), аббревіатури (Б.П. Лаврентьев), скорочення (Н.І. Фельдман, А.В. Кудряшова). На перший погляд складається враження, ніби у працях японістів узагалі описуються різні явища, однак поглянувши на приклади "аббревіації", "скорочення" та "редукції", розуміємо, що йдеться про одне і те саме. Чим же зумовлена така неузгодженість поглядів на одне і те саме явище?

На нашу думку, причина криється вже в самій лексичній системі японської мови. Вона, як відомо, є доволі складною, оскільки містить у собі три шари типологічно різних слів – слів китайського типу 漢語 /кан'го/, японсько-го 和語 /ва'го/ та іншомовних запозичень 外来語 /гайрай'го/, а також слова, які на письмі оформлюються латинськими літерами (ローマ字 /ро:маджі/). Тому й аббревіація у японській мові набуває особливих рис, являючи собою також складне, неоднорідне явище. Приміром,

аббревіатурою є як слово 日経 /ніккей/ японська економіка (від 日本経済 /ніхон-кейдзай/), так і слово NHK (назва японської телерадіокомпанії), тобто очевидно різні за структурою та способом творення одиниці. Певне, не в останню чергу через таку комплексність явища аббревіації японісти і не мають згоди щодо найменування цього явища. Нижче ми розглянемо вияви аббревіації в японській мові і запропонуємо у підсумку наш власний погляд на окреслену термінологічну проблему.

Чи не єдине, в чому погоджуються японісти, так це у тому, що аббревіація (скорочення) притаманна насамперед лексиці *кан'го* і *гайрай'го* [6, с. 35; 13, с. 26], коли ж доходить до класифікацій японських аббревіатур, то тут знову спостерігаємо відмінні підходи, нечіткість критеріїв, за якими ці класифікації проводяться, що зрештою спричинює неповноту запропонованих класифікацій.

Так, приміром, А.В. Кудряшова виділяє 4 типи скорочення (аббревіації) в японській мові:

1) скорочення, що складаються з *кан'го* (学食 /'акушьюку/ від 学生食堂 /'акусей-шьокудо:/ *шкільна їдальня*);

2) скорочення, що складаються з *кан'го* і *гайрай'го* (エンジン故障 /енджін-кошьо:/ *поломка двигуна*);

3) скорочення, що складаються з *ва'го* і *гайрай'го* (朝シャン /асашян/ від 朝のシャンプー /аса-шямпу:/ *ранковий душ*);

4) скорочення, що складаються лише з *гайрай'го* (レティー /ретті:/ від レモン・ティー /ремон-ті:/ *чай з лимоном*) [5, с. 87-89].

Однак така класифікація, на наше переконання, неповна і структурована не вельми логічно, оскільки тут наявні як аббревіатури, утворені з типологічно однакових слів, так і аббревіатури змішаного типу, що поєднують у собі частини слів різних шарів лексики. Неповнота ж указаної класифікації полягає у тому, що в ній бракує аббревіатур, які б 1) складалися лише з *ва'го*; 2) складалися з *кан'го* та *ва'го*. А такі одиниці в японській мові існують, що ми доведемо нижче на прикладах. Отже, у рамках такої класифікації логічніше було би, на нашу думку, розбити аббревіатури на дві великі групи, назвімо їх а) гомогенні та б) гетерогенні. До групи гомогенних аббревіатур віднесемо ті, що утворилися з типологічно однорідних слів, тобто лише *кан'го* / *ва'го* / *гайрай'го*, а до групи гетерогенних – аббревіатури змішаного типу (*кан'го-гайрай'го*, *ва'го-гайрай'го*, *кан'го-ва'го*). Повніше нашу класифікацію представимо нижче, а поки пригадаймо, що крім, так би мовити, "власне японських" аббревіатур, у японській мові подеколи зустрічаються й аббревіатури на кшталт НАТО чи IMF, причому ця група аббревіатур також доволі неоднорідна. У зв'язку з цим постає логічне запитання про місце таких утворень у нашій класифікації. Очевидно, що вони складають абсолютно окрему групу, відмінну від усіх аббревіатур, для запису яких використовується японське письмо. Тому, можливо, доцільним було би класифікувати японські аббревіатури за графічним критерієм на дві групи:

1. Аббревіатури, що записуються японським письмом.

2. Аббревіатури, записані латиницею (ローマ字 /ро:маджі/).

І вже після такого поділу можливими стають наступні кроки у виокремленні в кожній із цих груп підгруп. Тоді наступний крок матиме такий вигляд:

1. Аббревіатури, що записуються японським письмом.

1) аббревіатури, утворені з типологічно однорідних слів:

а) аббревіатури, утворені зі слів *кан'го*;

б) аббревіатури, утворені зі слів *ва'го*;

в) аббревіатури, утворені зі слів *гайрай'го*;

2) аббревіатури, утворені зі слів різних шарів лексики:

а) аббревіатури *кан'го-гайрай'го*;

б) аббревіатури *ва'го-гайрай'го*;

в) аббревіатури *кан'го-ва'го*.

2. Аббревіатури, записані латиницею.

1) аббревіатури, запозичені з інших мов вже у вигляді аббревіатур;

2) аббревіатури, створені в японській мові:

а) аббревіатури, що створюються з англійських слів;

в) аббревіатури на англійський кшталт, створені зі слів японської мови.

Отже, ми накреслили схему, за якою доцільно проводити аналіз японських аббревіатур, намагаючись охопити весь масив скорочених слів японської мови. Стисло зупинимося на кожній групі.

1. Аббревіатури, що записуються японським письмом. До підгрупи 1) цієї групи аббревіатур відносимо одиниці, компоненти яких являють собою усічені частини слів, що належать до одного і того самого шару лексики, тобто лише *канго*, лише *ваго* або лише *гайрайго*.

а) аббревіація *канго*. У межах лексики *канго* аббревіація, як указують японісти, характеризується тим, що слова, які складаються з 4 і більше ієрогліфів, скорочуються у 2-3 складові шляхом відкидання ієрогліфа (зазвичай, другого) із кожної пари [8, с. 35].

Аббревіатури, утворені зі словозчеплень (тісних безсинтаксемних об'єднань слів – термін О.А. Пашковського [10, с. 7]) *канго*, японісти пропонують класифікувати за тим, які з компонентів випадають:

1) другі складі обох членів словозчеплення, напр., 団交 /данко:/ (від 団体交渉 /дантай-ко:сьо:/) *колективні переговори з метою укладання колективного договору*, 発禁 /хаккін/ (від 発売禁止 /хацубай-кінші/) *заборона продажу*, 原爆 /гембаку/ (від 原子爆弾 /генші-бакудан/) *атомна бомба*;

2) другий склад першого члена та перший склад другого члена словозчеплення, напр., 共存 /кьо:дзон/ (від 共同生存 /кьо:до:-сейдзон/) *співіснування*, 高校 /ко:ко:/ (від 高等学校 /ко:то:-гакко:/) *середня школа*;

3) перші складі обох членів словозчеплення, напр., 閣議 /какуг'і/ (від 内閣會議 /найкаку-кайг'і/) *засідання Кабінету міністрів*;

4) перший склад першого члена та другий склад другого члена (рідко), напр., 郷軍 /го:гун/ (від 在郷軍人 /дзайго:-гунджін/) *резервіст*;

5) лише один зі складів одного з членів зі збереженням повноти іншого члена, напр., 大公使 /тайко:ші/ (від 大使行使 /тайші-ко:ші/) *пошли та посланці* [6, с. 38; 13, с. 27]. Результатом такого типу аббревіації є триморфемні аббревіатури.

Однак і тут констатуємо неповноту пропонованих японістами класифікацій, оскільки одиниці *канго* скорочуються і за іншими моделями, наприклад, аббревіатура 最高裁 /сайко:сай/ (від 最高裁判所 /сайко:сайбансьо/) *Верховний Суд* утворена шляхом відкидання від другого члена вихідного словозчеплення не одного, а двох компонентів. Окрім цього у спеціальній лексичі зустрічаємо також і чотириморфемні аббревіатури: 核禁会議 /какукін-кайг'і/ (від 核兵器禁止平和建設国民会議 /какухейкінші-хейва-кенсецу-кокумін-кайг'і/) *Конференція з заборони ядерної зброї*. Це здебільшого аббревіатури складних багатокомпонентних найменувань, що часто зустрічаються у термінології.

Зрештою, розглянувши явище аббревіації у межах лексичного шару *канго*, доходимо висновку, що все-таки найпоширенішим типом аббревіації у межах цього лексичного шару є творення аббревіатур за моделлю "перша морфема першого члена словозчеплення + перша морфема другого члена словозчеплення".

б) аббревіація *ваго*. За нашими спостереженнями, у межах лексичного шару *ваго* аббревіація є менш поши-

реним явищем, ніж серед лексем *канго* чи *гайрайго*. Такі аббревіатури виникають здебільшого у спонтанному розмовному мовленні з метою збільшення темпу мовлення і рідко переходять у літературну норму. Подібними скороченнями активно послуговується молодіжний сленг [12, с. 140]:

– ニクタマ /нікутама/ *нестерпний зануда* (скорочення з'явилося у молодіжному середовищі і походить від слів 憎い /нікуй/ *неприємний* і いたまらない /тамаранай/ *нестерпний*);

– チカメシ /чікаmeshi/ *забігайлівка* (походить від слів 近い /чікай/ *близький* та 飯 /meshi/ *їжа*, а записується абеткою *катакана*, оскільки таким чином передається семантика чогось нового, не пов'язаного з традиційним життям);

– きもい /кімой/ *жахливий, неприємний* (скорочення іменника 気持ち /кімочі/ *настрій* і прикметника 悪い /варуй/ *поганий*).

Як бачимо, при скороченні *ваго*, як правило, редукуються або закінчення обох слів, що утворюють аббревіатуру, або ж лише одного; при цьому типова аббревіатура складається з чотирьох складів, з яких зазвичай перші два є початковими складами першого слова, а останні два – відповідно початковими складами другого слова, що піддалося скороченню. У кожному разі, не зважаючи на непоширеність аббревіації у межах лексичного шару *ваго*, ігнорувати це явище вважаємо за неприпустиме, оскільки воно, як це ми продемонстрували на прикладах, таки існує, і припускаємо, що (принаймні у розмовному мовленні) розвиватиметься й надалі.

в) аббревіація *гайрайго*. Аббревіація слів і словосполучень у межах лексичного шару *гайрайго* є дуже поширеним явищем, притаманним як розмовному мовленню, так і літературній мові; при цьому, як відзначають японісти, скорочення *гайрайго* можуть відбуватися за кількома моделями:

1) зазвичай залишається по два перших складі з кожного слова (чи з перших двох слів), а решта складів відсікаються, напр., ハイテク /хайтеку/ (від ハイ・テクノロジー /хай текунороджі/) *високі технології*, アジプロ/аджіпуро/ (від アジテーション・プロバガンダ /аджіте:сьон пуропганда/) *агітація і пропаганда*, セクハラ /секухара/ (від セクシュアル・ハラスメント /секушюару харасументо/) *сексуальні домагання*, リモコン /рімокон/ (від リモート・コントロール /рімо:то конторо:ру/) *пульт дистанційного керування*;

2) дещо рідше зустрічаються випадки, коли початок першого слова може бути приєднаний до закінчення другого, напр., コーポラス /ко:порасу/ (від англ. *corporation house*) *корпоративний будинок*;

3) одне зі слів може взагалі не скорочуватися, напр., エコマーク /екома:ку/ (від англ. *ecological mark*) *емблема екологічно чистої продукції*;

4) скорочуватися може й лише одне довге слово, при цьому розрізняються два випадки:

– відсікання складів кінцевої частини слова, напр., インフレ /інфуре/ (від インフレーション /інфуре:сьон/) *інфляція*, リハビリ /ріхабірі/ (від リハビリテーション /ріхабіріте:сьон/) *реабілітація*;

– рідше зустрічається скорочення одного або кількох складів початкової частини слова, напр., ホーム /хо:му/ (від プラットホーム /пураттохо:му/) *платформа*, ニューム /ню:му/ (від アルミニウム /арумініуму/) *алюміній* [5, с. 89; 6, с. 36; 8, с. 36-43].

Отже, вище ми розглянули особливості аббревіації типологічно однорідних слів. Однак в сучасній японській мові поширення набула також аббревіація змішаного типу, коли в одне слово скорочується два або більше типологічно різних слів. Розглянемо цей вид аббревіації трохи докладніше.

2) аббревіація змішаного типу. Сюди належать аббревіатури, утворені з різних шарів лексики. Відповідно, можливими є скорочення:

а) *канго* та *гайрайго*, напр., 合コン /го:кон/ (від 合同コンパニオン /го:до: компаніон/) *компанія*, アルバイション /арубайшюн/ (від アルバイト /арубайто/ *підрібок* і 売春 /байшюн/ *продавати свою весну, займатися проституцією*) *та, яка продає свою молодість задля додаткового доходу*;

б) *ваго* та *гайрайго*, напр., 口コミ /кучі комі/ (від 口から口へのコミュニケーション /кучі-кара кучі-е-но комюніке:шюн/) *усна комунікація*, エロ可愛い /ерокавай/ (від エロチック可愛い /ероцікку-кавай/) *еротично-милий*;

в) *канго* та *ваго*, напр., ガリア人 /ґаріаджін/ (від したがりや /шітаґарія/ *предмет захоплення* та 人 /джін/ *людина*) *бойфренд* [5, с. 86–89; 12, с. 140–144].

Подані приклади свідчать, що подібні одиниці можуть як належати до літературної мови, так і перебувати на її периферії, вживаючись здебільшого у молодіжному середовищі. Так само на прикладах ми пересвідчилися, що аббревіація "*канго+ваго*" існує, хоч як би її не оминали увагою японісти у своїх класифікаціях.

Отже, перша група японських аббревіатур, як бачимо, є доволі неоднорідною, однак спільною рисою всіх одиниць, які ми віднесли до цієї групи, є те, що вони записуються японським письмом. Такі одиниці чітко протиставляються аббревіатурам у більш звичному для нас вигляді, які стисло розглянемо нижче. Отже, серед **аббревіатур, записаних латиницею**, виділяємо:

1) аббревіатури, запозичені з інших мов (насамперед англійської) вже у вигляді аббревіатур, напр., WTO /дабурю-чі:о:/ COT, GDP /джи:ді:пі:/ ВВП;

б) аббревіатури, що створюються вже у японській мові з англійських слів, напр., OL /оеру/ (від англ. *office lady*) *молода офісна співробітниця*, JASDAQ /джасдакку/ (від англ. *Japan Association of Securities Dealers Automated Quotation*) *ДЖАЗДАК – система автоматичної інформації про біржові акції, що виставляються японською асоціацією цінних паперів*;

в) аббревіатури на англійський кшталт, створені зі слів японської мови, напр., К.К. /ке:ке:/ (від 株式会社 /кабушікіґайшя/) *акціонерна компанія*, N.H.K. /ену-ечі-ке:/ (від 日本放送協会 /ніхон-хо:со:кьо:кай/) *Японська телерадіокомпанія* [13, с. 27].

Очевидно, що аббревіатури цієї групи творяться за абсолютно іншими моделями, ніж, так би мовити, "власне японські" аббревіатури. Саме така різноманітність явища аббревіації (скорочення), на нашу думку, і спричинює проблему термінологічної номінації цього явища. Зважаючи на особливості творення скорочених одиниць кожної з розглянутих вище груп, мусимо констатувати, що стосовно одиниць першої групи у нас виникає бажання вживати термін "скорочення", а стосовно одиниць другої – "аббревіація". Це, звісно, наша суб'єктивна думка. У працях японістів, з якими ми ознайомлювалися, такого розмежування понять не спостерігаємо. У кожному разі питання, вочевидь, лишається відкритим.

Вище ми розглянули лише одну з можливих (як нам видається) класифікацій японських аббревіатур (або ж скорочень). Можливою, однак, є ще одна класифікація залежно від того, яка одиниця (чи одиниці) стає вихідним матеріалом для скорочення. Відповідно, можемо виділити:

1) скорочення одного слова, напр., インフラ /інфура/ (від インフラストラクチャー /інфурасуторакучя:/) *інфраструктура*;

2) скорочення кількох слів (тут найпоширенішим випадком є скорочення двох слів), напр., 国連 /кокурэн/ (від 国際連合 /кокусайренго:/) *ООН*;

3) скорочення словосполучення, напр., 法令 /хо:рей/ (від 法律と命令 /хо:ріцу то мейрей/) *законодавство, закони і постанови*;

4) скорочення окремої фрази, напр., きも可愛い /кімокавай/ *дивакувато-милий* (скорочення фрази 気持ち悪いけど、可愛い /кімочі варуй кедо, кавай/ *дивакуватий, але милий*; існує ще більш скорочений варіант – きもかわ /кімокава/);

5) скорочення речення (такий особливий вид аббревіатур представлений насамперед скороченням прислів'їв і приказок, при цьому слова, що утворюються у результаті такого скорочення, репрезентативно заміщують собою вихідні одиниці), напр., 蝦鯛 /ебітай/ (від 蝦で鯛を釣る /ебі-де тай-о цуру/) *досягти великого успіху за невеликих затрат* (букв. *спіймати морського окуня на рачка*), 眉唾 /маюцуба/ (від 眉毛に唾をしる /маюге-ні цуба-о шіро/) *брехати* [6, с. 39].

Така класифікація аббревіатур яскраво свідчить, що скорочуватися в японській мові можуть не лише слова і словосполучення (як стверджує Б.П. Лаврентьев [6, с. 35], чії слова ми наводили на початку), а й одиниці інших рівнів.

Можливою вважаємо і класифікацію аббревіатур (скорочень?) за критерієм функціонування таких скорочених лексичних одиниць у мові. А.В. Кудряшова, наприклад, відзначає, що лексичні скорочення у японській мові характерні насамперед розмовній мові, напр., 連ドラ /рендора/ (від 連続ドラマ /рендзоку дорама/) *телесеріал*, コンパ /компа/ (від コンパニオン /компаніон/) *компанія*, проте вказує, що деякі лексичні скорочення, які утворилися в розмовному усному мовленні, згодом перейшли до сфери вживання літературної мови, напр., パソコン /пасокон/ (від パーソナル・コンピュータ /па:сонару компю:та/) *персональний комп'ютер*, 特急 /токкю:/ (від 特別急行 /токубецу кю:ко:/) *швидкісний потяг* [5, с. 85–86]. Отже, на основі функціонального критерію виділяємо аббревіатури, притаманні розмовному мовленню (нерідко спонтанні, не закріплені у мовній нормі), та аббревіатури, що ввійшли до складу літературної мови і вживаються не лише в розмовному, а й в інших (науковому, публіцистичному тощо) стилях.

Наступним можливим способом класифікувати японські аббревіатури, на нашу думку, є поділ останніх за стилістичним критерієм на:

1) аббревіатури, що не створюють стилістичним ефект (сюди належить більшість розглянутих вище аббревіатур; такі скорочення семантично дорівнюють їхнім нескороченим відповідникам), напр., 外相 /ґайшю:/ (від 外務首相 /ґаймушюшю:/) *Міністр закордонних справ*;

2) аббревіатури, що викликають гру слів і створюють стилістичний ефект. Сюди відносимо згаданий уже вище приклад アルバイション /арубайшюн/ (від アルバイト /арубайто/ *підрібок* і 売春 /байшюн/ *продавати свою весну, займатися проституцією*) *та, яка продає свою молодість задля додаткового доходу*. Сполученням слів アルバイト /арубайто/ і 売春 /байшюн/ досягається гра значень: "якась повія" чи "підрібок продажем молодості". Окрім цього до скорочень зі стилістичним ефектом відносимо такі:

– 飲みにケーション (як варіант: ノミケーション) /номініке:шюн/ *спілкування за випивкою*. Слово створене шляхом додавання слів 飲み /номі/ *випивання* та に /ні/ *для* до редукованого ケーション /ке:шюн/, яке, найвірогідніше, є скороченням слова コミュニケーション /комюніке:шюн/ *спілкування*;

– згадане вже вище ガリア人 /ґаріаджін/ *бойфренд* – слово, що вживається OL (молодими офісними співробітницями), створене шляхом скорочення слова したがりや

/шітаґарія/ предмет захоплення, при чому в результаті такого скорочення з'являється асоціація зі словом *ケーリア* /ке:ріа/ *кар'єра*; тобто *ガリア人* /ґаріаджін/ означає *статусний (престижний) бойфренд* [12, с. 140-144].

Такі аббревіатури, надаючи мовленню емоційно-експресивного забарвлення, функціонують, як правило у розмовному стилі. До речі, зважаючи на подані вище приклади т.зв. стилістичних аббревіатур (скорочень), можемо не погодитися з твердженням О.А. Пашковського, який стверджує, що японські аббревіатури за значенням дорівнюють вихідним одиницям, з яких вони створені [9, с. 45]. Наявність (принаймні у розмовному мовленні) аббревіатур з додатковими конотаціями є, на нашу думку, яскравим прикладом того, як скорочене слово може мати значення, не тотожне до значення вихідних одиниць, що піддалися скороченню.

Ознайомившись детальніше з явищем аббревіації (скорочення) у японській мові, можемо зробити деякі висновки. По-перше, в око впадає неоднорідність явища скорочення в японській мові, що пояснюється особливостями японської лексики та системи письма. По-друге, складність явища аббревіації спричинює неузгодженість уживання термінів "аббревіація", "скорочення", "редукція" на позначення одного і того самого явища. По-третє, через неоднорідність явища аббревіації проблемним питанням було проведення класифікації японських аббревіатур. Ми запропонували класифікувати останні за кількома критеріями (графічним, структурним, функціональним, стилістичним), чим, сподіваємося,

зняли проблему класифікації аббревіатур. І, по-четверте, вважаємо, що у подальших дослідженнях у цьому напрямі слід остаточно дати раду термінам на позначення проаналізованого явища. Як варіант пропонуємо розглянути можливість розмежування термінів "аббревіація" та "скорочення" та їх уживання на позначення одиниць різних груп.

1. Вербенец М.Б. Юридична термінологія української мови: історія становлення і функціонування: дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.01. – К., 2004; 2. Володина М.Д. Национальное и интернациональное в процессе терминологической номинации. – М., 1993; 3. Дюжикова Е.А. Аббревиация сравнительно со словосложением: структура и семантика (на материале современного английского языка) : автореф. дис. на соискание науч. степени докт. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки". – М., 1997; 4. Ицкович В.А. Новые тенденции в образовании аббревиатур (О путях включения аббревиатур в систему языка) // Терминология и норма. О языке терминологических стандартов: Сборник статей [отв. ред. Даниленко В. П.]. – М., 1972. – С. 88-101; 5. Кудряшова А. В. Лексические сокращения в японской разговорной речи // Япония. Язык и культура: Альманах. – М., 2002. – С. 85-91; 6. Лаврентьев Б. П. Японские аббревиатуры // Японский язык (сборник статей) [отв. ред. И. Ф. Вардуг]. – М., 1963. – С. 35-41; 7. Лотте Д. С. Краткие формы научно-технических терминов. – М., 1971; 8. Маевский Е.В., Рысина Н.Г. Гайрайго. Японская транскрипция иностранных слов. – М., 2000; 9. Пашковский А. А. Классификация японских сложных слов // Японский лингвистический сборник / [отв. ред. А. А. Пашковский]. – М., 1959. – С. 35-74; 10. Пашковский А. А. Слитные именные словосочетания в японском языке // Японский язык: Сборник статей [отв. ред. Вардуг И. Ф.]. – М., 1963. – С. 5-34; 11. Склад і структура термінологічної лексики української мови / [Богуцька М. П., Крижанівська А. В., Марченко В. С. та ін.]. – К., 1984; 12. Радионов А. Ю. Нетрадиционное употребление катакан / Япония. Язык и культура: Альманах. – М., 2002. – С. 138-147; 13. Фельдман Н. И. Японский язык. – М., 1960

Надійшла до редколегії 16.09.11

К. Комісаров, канд. філол. наук, доц.

СПЕЦИФІКА ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ЧЛЕНІВ РЕЧЕННЯ В ЯПОНСЬКІЙ МОВІ

Розглядається поняття члена речення в японській лінгвістиці. На основі концепцій провідних японських та вітчизняних фахівців аналізується склад та ключові характеристики категорій головних та другорядних членів речення в японській мові.

Рассматривается понятие члена предложения в японской лингвистике. На основании концепций ведущих японских и отечественных специалистов анализируется состав и ключевые характеристики категорий главных и второстепенных членов предложения в японском языке.

The concept of part of the sentence in the Japanese linguistics is considered. On the basis of concepts by leading Japanese and domestic experts structure and core characteristics of categories of the main and minor sentence parts in the Japanese language are analyzed.

Речення в цілому і його члени зокрема посідають центральне місце в синтаксичній системі мови. Традиційне визначення членів речення (文の成分 /бун-но сейбун/) ґрунтується на одночасному врахуванні їхніх формально-синтаксичних і семантико-синтаксичних ознак, що нерідко руйнує єдині виміри класифікації низки неоднорідних величин. Через це опрацювання критеріїв розмежування членів речення стало актуальним завданням сучасного мовознавства, розв'язанню якого сприяв передусім розгляд речення як багатоаспектної синтаксичної одиниці.

Виокремлення формально-синтаксичної і семантико-синтаксичної структур речення як окремих об'єктів вивчення зумовило також розрізнення двох рядів членів речення – *формально-синтаксичних* і *семантико-синтаксичних*, що певною мірою дає змогу позбутися еkleктичних нашарувань, наявних у традиційній класифікації. До того ж, такий поділ не заперечує органічної взаємодії членів речення формально-синтаксичної і семантико-синтаксичної природи.

У сучасному мовознавстві дедалі послідовніше розрізняють *власне члени речення* (формально-синтаксичні компоненти речення) і *синтаксеми* (семантико-синтаксичні компоненти). Два ряди компонентів виявляють різне спрямування: власне-члени речення спрямовані у внутрішню структуру мови, а синтаксеми – у зовнішню, відображаючи предмети та явища позамовного світу.

Формально-синтаксичні члени речення визначають на основі синтаксичних зв'язків, синтаксеми – на основі семантико-синтаксичних відношень. У простому реченні функціональними синтаксичними зв'язками, з огляду на які вирізняють функціональні типи членів речення, є предикативний і підрядний зв'язки. В основі виділення типів синтаксем лежить два різновиди семантико-синтаксичних відношень – *субстанціальні* й *предикатні*.

У японському мовознавстві склалася традиція поділяти члени речення, насамперед, на сім великих категорій [16, с.183-187]. Слід одразу ж зазначити, що розмежування членів речення, представлених словом, і членів речення, представлених реченням (наприклад, підрядних речень різних типів) тут не проводиться – на позначення і першого, і другого явища використовується уже згаданий вище термін (文の成分 /бун-но сейбун/ (букв.: *складові речення*). Ось ці сім категорій:

- 1) 補充成分 /ходжю: сейбун/ *доповнення*;
- 2) 連用修飾成分 /рен'йо:шю:шюку сейбун/ *означення до предикативів*;
- 3) 連体修飾成分 /рентайшю:шюку сейбун/ *означення до субстантивів*;
- 4) 並立成分 /хейріцу сейбун/ *члени речення співіснування*;
- 5) 接続成分 /сецудзоку сейбун/ *члени речення приєднання*;
- 6) 獨立成分 /докуріцу сейбун/ *незалежні члени речення*;
- 7) 誘導成分 /ю:до: сейбун/ *члени речення керування*.

© Комісаров К., 2012

Відомо, що у японському синтаксисі провідну роль відіграє присудок. Тому саме від синтаксичної позиції присудка і пропонують відштовхуватися японські лінгвісти при аналізі синтаксичних явищ сучасної японської мови. Отже, члени речення першої категорії (補充成分 /ходжю: сейбун/) – це члени, безпосередньо пов'язані з присудком, які доповнюють собою (компенсують) те значення, що не є вираженням самим присудком. Таким чином, до цієї категорії відносяться підмет, прямий та непрякий додатки. Існує щонайменш два підходи до класифікації таких членів речення: формальний (形態による分類 /кейтай-ні йору бунруй/) та ієрархічно-релятивний (格関係による分類 /какунканкей-ні йору бунруй/). За формальним принципом виділяється рівно стільки членів речення, скільки в японській мові існує відмінкових показників. За такого підходу неважко відзначити цілу низку проблемних моментів. Так, насамперед, не зовсім зрозуміло, про явище якого порядку (мовного рівня) йдеться: член речення (синтаксичну позицію) чи морфологічну граматичну категорію (відмінок). Тим паче, що явно одна й та сама синтаксична позиція може розглядатися як різні "члени речення" (文の成分 /бун-но сейбун/). Наприклад, підмет підрядного означального речення, за суто формальним критерієм, може бути сприйнятий і як "член речення-відмінок が /га/", і як "член речення-відмінок の /но/":

娘が^がかいた絵 /мусуме-^{га} кайта е/ ≠
娘^のかいた絵 /мусуме-^{но} кайта е/
(малюнок, що його намалювала дочка)

Якщо ж проаналізувати у цьому плані відмінковий показник に /ні/, то, навпаки, виявиться, що через полісемантичність цього показника зовсім різні значення будуть приписуватися одному й тому самому "члену речення":

- 大阪に^に来た。 /О:сакані кіта/ *Приїхав до Осаки.* → напрямок пересування
- 買い物に行く。 /Каймоно-ні іку/ *Йду (піду) за покупками.* → мета пересування
- 母に^に手紙をもらった。 /Хаха-ні теґамі-о моратта/ *Отримав листа від мамі.* → спрямованість дії
- 田中さんに^に子供が二人ある。 /Танакасан-ні кодомо-га футарі ару/ *Пан Танака має двох дітей.* → наявність (десь чи у когось)
- 授業は8時20分に^に始まる。 /Джюґо:-ва хачіджі ніджюппун-ні хаджімару/ *Заняття починається о 8:20.* → час початку дії
- 電車の中で誰かに^に足を踏まれた。 /Денся-но накаде дарека-ні аші-о фумарета/ *Хтось у поїзді наступив мені на ногу.* → діяч у реченні пасивної будови

Отже, диференціація членів речення за суто формальним принципом виявляється не зовсім правомірною. Ієрархічно-релятивний підхід демонструє ліпші результати, оскільки тут за основу береться відношення кожного із "доповнюючих" членів речення (補充成分 /ходжю: сейбун/) до підмета. Так, зокрема, підмет підрядного означального речення буде повсякчас вважатися однією синтаксичною позицією незалежно від ужитого в реченні відмінкового показника (が /га/ чи の /но/), а щодо маркованого відмінковим показником に /ні/ кожен раз буде проводитися диференціювання з огляду на семантико-функціональну характеристику: обставина часу або місця, непрякий додаток тощо.

Члени речення другої категорії, 連用修飾成分 /рен'йо:шю:шюку сейбун/, також безпосередньо пов'язані з присудком, але, на відміну від членів речення першої категорії, вони лише уточнюють значення присудка, слугують означенням до нього:

美しく^{美しく}踊っている。

/Уцукушіку одотте іру/
Гарно танцюють.

おいしそうに^{おいしそうに}メロンを食べている。

/Ойшісо:ні мерон-о табете іру/
Їсть диню, і схоже, вона смачна.

びっくりしたように^{びっくりしたように}私たちを見ていた。

/Біккурішіта йо:ні ваташітачі-о міте іта/
Дивився на нас так, неначе був здивований.

Оскільки дуже часто такі синтаксичні позиції виражені прислівником, а також "прислівниковими" формами предикативних та напівпредикативних прикметників, раніше вони називалися "прислівниковими означеннями" (副詞的修飾語 /фукушітекі шю:шюкуґо/). Це позначилося навіть на способах їх класифікації – групи, що виділяються, дуже схожі на класифікаційні розряди прислівників. Загалом, якщо говорити про класифікацію синтаксичних позицій цієї категорії, то, на відміну від доповнень, здійснити диференціацію за суто формальним критерієм доволі важко, оскільки немає такого надійного орієнтиру, яким можуть слугувати відмінкові показники. Отже, здавна класифікацію означень до предикативів, або приакцидентних означень, намагалися проводити з урахуванням щонайменш двох критеріїв: формального та семантичного. Проте, навіть за такого підходу намітилися дві тенденції: а) класифікація членів речення як таких (成分それ自体による分類 /сейбун сореджітай-ні йору бунруй/); б) класифікація з огляду на відношення до присудка (述語との関係による分類 /джюцуґо-тоно канкей-ні йору бунруй/).

Перший підхід (в основному – семантичний) заснований на повному уподібненні приакцидентних означень до прислівників. Виділяються означення позиції, часу, повторюваності дії, порядку, стану, рішення тощо (загалом 13 розрядів у Танаки Йошікадо і 29 в Окади Масайоші). Класифікацію за другим підходом знаходимо, зокрема, у Ямади Йошіо. Хоча й тут має місце аналогія з прислівниками (класифікація яких згаданим ученим є доволі поширеною), диференціація саме приакцидентних означень заслуговує на окрему увагу:

- 1) 情態の修飾語 /джю:тай-но шю:шюкуґо/ *означення стану;*
- 2) 程度の修飾語 /тейдо-но шю:шюкуґо/ *означення міри та ступеню;*
- 3) 陳述の修飾語 (述語の修飾語) /чінджюцу-но шю:шюкуґо (джюцуґо-но шю:шюкуґо)/ *модальне означення (означення до присудка);*
- 4) 感応 (感動・応答)の修飾語 (句の修飾語) /канно: (кандо:・о:то:-но шю:шюкуґо (ку-но шю:шюкуґо)/ *реакційне означення (означення до фрази).*

Пізніше, в результаті еволюції поглядів на предикативність та сутність категорії означення, а також семантичної систематизації було запропоновано, зокрема, вилучити предикативне означення із наведеної вище системи; або ж розрізнити три групи серед означень стану: означення характеру дії (動作の属性 /до:са-но дзюкусей/), означення результату (結果 /кекка/) та означення змісту (内容 /наййо:/). Окрім того, говорилося також про необхідність виділення не чотирьох, а п'яти типів означень до предикативів (Кітахара Ясуо):

- 1) 情態 /джю:тай/ *стану;*
- 2) 程度 /тейдо/ *міри та ступеню;*
- 3) 時 /токі/ *часу;*
- 4) 叙述 /джюджюцу/ *предикативні;*
- 5) 陳述 /чінджюцу/ *модальні.*

Нітта Йошіо запропонував виділяти вісім типів:

- 1) 結果 /кекка/ *результату;*
- 2) 様態 /йо:тай/ *стану;*

- 3) 評価づけ /хьо:кадзуке/ оцінки;
- 4) 主体めあて /шютаймеате/ орієнтування на суб'єкт;
- 5) 程度性 /тейдосей/ міри;
- 6) 数量 /су:рьо:/ кількості;
- 7) 時間関係 /джіканканкей/ темпоральних відношень;
- 8) 頻度 /хіндо/ частотності.

Проте, практика свідчить, що класифікацію будь-якого ступеню подрібненості можна, в принципі, звести до чотирьох головних типів, що їх виділяв свого часу Ямада Йошіо. Також японські дослідники схилиються до думки, що диференціацію означень до предикативів (як, власне, і означень інших типів) варто проводити не стільки за семантичним, скільки за синтаксичним критерієм, а отже, по-перше, кількість виділених у такий спосіб типів не буде дуже великою, і, по-друге, це все іще залишається завданням на майбутнє.

Тепер поговоримо про наступну групу членів речення. Це означення до субстантивів (іменних частин мови), або присубстантивні означення (連体修飾成分 /рентайшю:шюку сейбун/). Головна функція членів речення цієї групи – характеризувати означуване слово, представлене незмінюваною частиною мови. У "шкільній" граматиці присубстантивні означення називають також "прикметниковими означеннями" (形容詞的修飾語 /кеййо:шітекі шю:шюкуго/) або "регламентуючими словами" (規定語 /кітейго/).

Раніше і члени речення групи приакцидентних означень, і члени речення групи присубстантивних означень розглядалися однаково – як "означення (修飾語 /шю:шюкуго/)". Проте, ряд фахівців, і зокрема Ватанабе Мінору, почали наголошувати на тому, що оскільки синтаксичні функції означень до субстантивів кардинально відрізняються від функцій означень до предикативів, то слід неодмінно відносити ці означення до різних груп членів речення.

Якщо говорити про внутрішню специфіку присубстантивних означень, то їх можна поділити на дві категорії.

1) Іменник вихідного речення стає означуваним словом (被修飾語 /хішю:шюкуго/):

娘が絵をかいた /Мусуме-га е-о кайта/

Дочка намалювала малюнок

→ 娘がかいた絵 /мусуме-га кайта е/ малюнок,
що його намалювала дочка

昨日スーパーへ行行った /Кіно: су:па:-е ітта/

Учора ходили до супермаркету

→ 昨日行ったスーパー /кіно: ітта су:па:/ супермаркет,
до якого ми вчора ходили

自転車^で学校に通う /Джітенся-де ґакко:-ні кайоу/

До школи їжджу велосипедом

→ 学校に通う自転車 /ґакко:-ні кайоу джітенся/
велосипед, яким я їжджу до школи

2) Іменник (означуване слово) з'являється у момент утворення підрядного означального речення: 帰国する前 /кікокусуру мae/ перед тим, як повертатися на батьківщину, 最近の学生があまり勉強しないこと /сайкін-но ґакусей-га амарі бенкьо:шінай кото/ те, що студенти не дуже добре вчаться останнім часом, どうしても買いたいもの /до:шітемо кайтай моно/ рід, яку попри все хочеться купити.

Терамура Хідео назвав відношення першого типу "внутрішніми" (内の関係 /учі-но канкей/), а другого – "зовнішніми" (外の関係 /сото-но канкей/) [17]. Слова типу "前 /мае/ перед", "後 /ато/ після", "最中 /сайчю:/ під час; у процесі" а також "こと /кото/", "もの /моно/", "音 /ото/", 話 /ханаші/ тобто всі ті, перед якими можна поставити という /тою:/, у японській лінгвістиці прийнято називати "співвід-

носними іменниками" (相對名詞 /со:тай мейші/) або "однорівневими іменниками-зв'язками" (同格連体名詞 /до:каку рентай мейші/).

Якщо говорити про члени речення співіснування (並立成分 /хейріцу сейбун/), то вони можуть бути представлені: а) іменником зі сполучниками сурядності と /то/, や /я/, やら /яра/, だの /дано/ тощо; б) дієсловом у серединній формі (〜て /те/) або у формі багатократно-го виду (〜たり /тарі/); в) предикативним чи напівпердикативним прикметником в одній із серединних форм. Ось приклади таких членів речення (підкреслено):

● ボールペンと鉛筆が筆箱の中にある /бо:рупен-то енпіцу-ґа фудебако-но нака-ні ару/ кулькова ручка та олівець у пеналі;

● 行て帰る /ітте каеру/ піду й повернусь (піду не-надовго);

● 行ったり来たり /іттарі кітарі/ ходити туди й назад /одні пішли, інші прийшли;

● キエフの町は古くて美しい /Кіефу-но мачі-ва фурү-куте уцукуші/ місто Київ старе й красиве;

● 僕の部屋は静かできれいだ /боку-но хея-ва шідзука де кірей да/ моя кімната тиха й чиста.

Члени речення приєднання (接続成分 /сецудзоку сейбун/) – це те, що в європейському мовознавстві прийнято називати підрядними реченнями причини, умови, протиставлення, допусту тощо. Ось приклади (члени речення приєднання підкреслено):

● 頭が痛かったので、昨日の授業を休むことにした。

/Атама-га ітакатта ноде, кіно:-но джюґьо:-о ясуму кото-ні шіта/ Оскільки боліла голова, на заняття учора я вирішив не піти.

● 彼が来るなら、僕は行かない。 /Каре-ґа куру нара, боку-ва іканай/ Якщо він прийде, я туди не піду.

● 田中さんのところへ行ってみたが、留守だった。

/Танакасан-но токоро-е ітте міта ґа, русу датта/ Пішов до пана Танаки, але вдома нікого не було.

● 忙しくて、映画を見に行けなかった。 /Ісоґашікуте, ейґа-о мі-ні ікенакатта/ Був заклопотаний і не зміг піти подивитися кіно.

Якщо говорити про формальну сторону таких членів речення, то вони можуть бути представлені або синтетичними, або аналітичними формами, як це можна побачити на прикладах, наведених вище.

Члени речення, що не мають безпосереднього зв'язку з іншими членами речення і використовуються переважно для кликання чи представлення (уведення) об'єкта, називаються незалежними членами (独立成分 /докуріцу сейбун/). Їх прийнято поділяти на чотири категорії:

1) 呼掛の語 /йобікаке-но ґо/ кличні слова;

2) 感動詞 /кандо:ші/ вибухи;

3) 提示する語 /тейджісуру ґо/ слова-представлення;

4) 接続の語 /сецудзоку-но ґо/ еднальні слова.

На особливу увагу заслуговує третя категорія. Її детальним вивченням займався, зокрема, Хашімото Шінкічі [18; 19]. Він стверджував, що слова типу "九月九日 /куґацу коконока/ дев'яте вересня" у таких реченнях, як "九月九日、私は一生この日を忘れないでせう /Куґацуко-нока, ваташі-ва ішшью: коно хі-о васуренай дешью:/ Дев'яте вересня... Мабуть, я ніколи не забуду цей день", є незалежним членом, який синтаксично ніяк не пов'язаний з іншими членами даного речення [16]. У європейській лінгвістиці такі елементи прийнято, здебільшого, вважати окремими реченнями, які називаються номінативними і часто використовуються в якості стилістичного прийому. Але не слід думати, що тільки компонент, не маркований ніяким відмінковим показником, може бути незалежним

членом речення, а отже – відсутність такого показника є орієнтиром для визначення 独立成分 /докуріцу сейбун/ у японському реченні. Річ у тім, що і марковане відмінковими показниками може використовуватися в ролі незалежного члена, і на це також вказує Хашімото Шінкічі: 太郎と次郎は、どちらも勉強家です。 /Таро:-то Джіро:-ва, дочіра-мо бенкьо:ка дес/ І Таро, і Джіро – обидва вони наполегливо навчаються. І у цьому випадку також не можна не застерегти від передчасного узагальнення: далеко не все, виділене комою у японському реченні, є незалежним членом – цей розділовий знак може ставитися відносно довільно, за бажання автора особливо виділити певну складову свого повідомлення.

Отже, для того, щоб безпомилково визначити незалежний член речення в японській мові, потрібно перевірити його синтаксичні зв'язки з іншими членами цього речення, і якщо безпосередньо такі зв'язки відсутні, то маємо справу саме із 独立成分 /докуріцу сейбун/.

Остання група членів речення, що її виділяють сучасні японські лінгвісти, – це члени речення керування (誘導成分 /ю:до: сейбун/). Сам термін належить Ватанабе Мінору. До цієї групи членів речення належать, зокрема, модальні прислівники (陳述副詞 /чіндзюцу фукуші/), які стоять на початку речення і допомагають спрогнозувати зміст, виражений наприкінці:

- もしかしたら弟は今年卒業できないかもしれない。

/Мошікашітара ото:то-ва котоші соцуґьо:декінай камоші-ренай/ Не виключено, що молодший брат не зможе закінчити університет цього року.

- たぶん彼は今晚来ないだろう。 /Табун каре-ва комбан конай даро:/ Вірогідно, він не прийде сьогодні ввечері.

- そんなことは、決してしない。 /Сонна кото-ва, кешіте шінай/ Такі речі я в жодному разі не робитиму.

Окрім прислівників членами речення керування можуть виступати предикативні прикметники у формі приакцидентного означення (珍しく /медзурашіку/ напрочуд; ありがたいことに /аріґатай кото-ні/ на щастя), а також іменники вкупі з так званими "частками керування" (誘導助詞 /ю:до: джюші/): 旅行どこか /рюко: до-корока/ не те, що подорож, а навіть... (було не до подорожі); 君ばかりか /кімі бакаріка/ не до тебе тут.

Відмінність між двома рядами мінімальних синтаксичних одиниць (формально-синтаксичних і семантико-синтаксичних) виразно виявлена на тлі формально-синтаксичної організації простого речення. У найтиповіших випадках формально-синтаксична структура простого речення формується двома взаємопов'язаними головними членами речення – підметом (主語 /шюґо/ і присудком (述語 /джюцуґо/), а семантико-синтаксична структура – предикатом і його валентністю.

Стосовно інших синтаксичних компонентів речення у європейському ареалі підмет вважають одним із головних членів. Щодо присудка, то йому надають різний статус: незалежного члена, домінантного над присудком, залежного від присудка і зумовленого ним. Якщо говорити про специфіку японського синтаксису, то провідну роль у структурно-смісловій організації речення відіграє присудок, а не підмет. Як було показано у попередньому підрозділі, саме від присудка починають відштовхуватися, розвиваючи в японській лінгвістиці ту чи іншу теорію стосовно членів речення. Що ж до підмета, то складається навіть таке враження, що він знаходиться на такій самій периферії, як і другорядні члени речення (додатки, означення, незалежні члени тощо); підмет залучається до великої за обсягом групи членів речення 補充成分 /ходзю: сейбун/ ("доповнення"). Таку значущість присудка в японській мові підтверджує та-

кож той факт, що синхронний переклад з японської мови у традиційному розумінні навряд чи є можливим, оскільки синтаксична позиція присудка майже завжди у кінці речення. Переклад необхідно здійснювати, починаючи саме із присудка і поступово встановлюючи його синтаксичні зв'язки з іншими членами речення, у тому числі – із підметом.

Значне місце у виробленні теорії підмета посідають праці українських мовознавців І.Р. Вихованця, Н.Л. Іваницької, К.Г. Городенської та інших [4]. У зв'язку з обґрунтуванням залежності структури простого речення в цілому і двоскладного зокрема від синтаксичних зв'язків у реченні І.Р. Вихованець розглядає підмет як головний член двоскладних конструкцій, що посідає одну з центральних позицій у реченні, утворює разом із присудком його граматичну основу і визначається на основі формально-синтаксичних і формально-морфологічних ознак, закріплених у структурі слова. На думку І.Р. Вихованця, підмет перебуває в предикативному зв'язку з присудком, поєднується з ним формою координації і в типових виявах його виражає називний відмінок іменника [3]. Майже повною мірою таке твердження є справедливим і для японського речення, щоправда, як уже було сказано, предикативний зв'язок слід встановлювати у напрямку від присудка до підмета, а не навпаки; що ж до називного відмінка, то в японській мові таких відмінків налічується аж три (про це – трохи згодом).

Справедливим є й те, що у структурі простого двоскладного речення підмет виділяється за формально-синтаксичними зв'язками. Йому властиві такі диференційні ознаки: ядерність (головний член речення), взаємозалежний зв'язок із присудком (член речення, поєднаний предикативним зв'язком). Напрацювання різних учених у галузі вивчення підмета дають змогу виділити такі основні його ознаки [3; 6; 13]:

- 1) підмет є одним із головних членів двоскладного речення;
- 2) вказує на носія предикативної ознаки;
- 3) у типових випадках співвідноситься з темою (данним) під час актуального членування речення;
- 4) займає позицію суб'єкта у структурі речення;
- 5) перебуває у предикативному зв'язку із присудком;
- 6) у реченні здебільшого стоїть перед присудком, а не після нього.

Однією з найвиразніших диференційних ознак підмета є спосіб його вираження, залежно від якого підмет буває простим і складним. Простий підмет виражається синтетично (田中さんが /Танакасан-ґа/; 学生たちは /ґакусейтачі-ва/), а складений – аналітично (今日曇っていることが /кьо: кумоте іру кото-ґа/; 出かけるところは /декакеру токоро-ва/).

Підмет і присудок становлять *граматичну основу речення*.

Важлива категорія, що має бути розглянута у зв'язку з питанням про підмет в японській мові, – це відмінок. Нагадаємо, що головною морфологічною особливістю граматичної категорії відмінка в японській мові є вираження відмінкових значень шляхом приєднання відмінкових показників (що іноді також називаються "суфіксами", "частками" тощо) до іменника; при цьому сама основа іменника не зазнає морфологічних змін.

Називний тематичний відмінок має відмінковий показник は /ва/ і є відмінком підмета, що виражає тему висловлювання. Найбільш очевидною ця функція показника は /ва/, на думку Б.П. Лавренцьєва, є у реченнях з кваліфікативним, зокрема, іменним присудком, а також у реченнях з дієслівним присудком за наявності додатків [8, с.25].

私は学生です。

/Ваташі-ва ґакусей дес/

Я студент.

田中さんは本を読んでいます。

/Танакасан-ва хон-о йонде імас/

Пан Танака читає книгу.

Називний рематичний відмінок (відмінковий показник が /ga/) – це відмінок підмета, що виражає рему висловлювання. Рематичний підмет уживається в таких випадках:

1) у членованому за змістом реченні, в якому рема (нова інформація), виражена підметом;

2) у нечленованому за змістом реченні, що усім своїм складом несе нову інформацію;

3) коли присудок виражає бажання/небажання, вміння/невміння, любов/нелюбов, можливість/неможливість та деякі інші відношення; член речення, оформлений показником が /ga/, може позначати об'єкт.

Називний загальний відмінок (не має відмінкового показника) не завжди пов'язаний з категорією підмета і може вживатися:

1) як форма звертання;

2) при тематичному обособленні іменника;

3) як форма перед зв'язкою з іменним присудком;

4) при перерахуванні;

5) перед з'єднувальними сполучниками (と /to/, や /ya/, 及び /oib/, ならびに /nabini/);

6) при вживанні іменників, що виражають час як обставину;

7) при вживанні іменників, що виражають кількість як обставину.

Акад. Л.В. Щерба свого часу зазначав, що існування будь-якої граматичної категорії зумовлюється тісним, нерозривним зв'язком її змісту і всіх її формальних ознак. Не бачачи змісту, не можна встановлювати формальних ознак, оскільки невідомо, чи означають вони щось, а відповідно, чи існують вони як такі, і чи існує сама категорія [14; 15].

Акад. В.В. Виноградов визначав члени речення як "синтаксичні категорії, що виникають у реченні на основі предикативного використання і сполучення слів, а також на основі форм словосполучень, що відображають відношення між структурними елементами речення". Він також відзначав, що "традиційне вчення про другорядні члени речення потребує перегляду, що не означає відмови від них" [1; 2].

Отже, синтаксична категорія другорядних членів речення, теоретичне обґрунтування якої склалося історично у традиційній лінгвістиці, сьогодні потребує нового переосмислення. Пов'язано це із тим, що поняття другорядних членів речення намагаються замінити або й відкинути взагалі на тій підставі, що воно, мовляв, не відображає суті синтаксичних явищ у реченні, а самі члени речення не завжди однозначно відображають семантичні його аспекти. Еклектизм членів речення виявляється у своєрідній їх асиметрії щодо змістових компонентів структури речення. Ще більше заперечення статусу другорядних членів речення було викликане розмежуванням і вивченням формальної і змістової сторін як автономних. Багатоаспектність речення як найвищої синтаксичної конструкції водночас сприяє чіткішому осмисленню формально-граматичної і функціональної природи категорії членів речення взагалі.

Проблемним моментом традиційної теорії членів речення вважається намагання виробити їх класифікацію, орієнтуючись на якийсь один критерій – чи формально-граматичний, чи семантико-синтаксичний, без урахування взаємозумовленості їхньої природи. Випадки невідповідності форми і змісту члена речення, відсутність чітко закріпленої форми за тим або іншим членом речення і синкретизм їхньої семантики викликають

або ж заперечення категорії другорядних членів, або її суттєву перебудову. Уже в традиційній лінгвістиці суперечки стосувалися труднощів диференціації другорядних членів речення.

Сучасна лінгвістична теорія центром перегляду загальної теорії членів речення обирає й головні члени речення, і найперше, підмет. Зацікавлення семантикою речення, виділення та аналіз засобів вираження в реченні семантичного суб'єкта у формах непрямих відмінків показали, що підмет начебто може бути виражений і непрямим відмінком. Однак тут не враховано синкретизм тих словоформ у непрямих відмінках, які передають суб'єктну семантику, а підмет семантично не виявляє лише значення агенса (діяча; 動作主 /до:сашю/, 動作・状態の主体 /до:са・джьо:тай-но шютай/).

Т.П. Ломтев поняття членів речення замінює поняттям позиційної значущості, позиції, позиційної ланки у структурі речення, яку займає певна словесна форма, і речення відповідно являє собою "структуру позицій, які займають у ньому словесні форми" [9; 10]. Однак при цьому визначаються головні і другорядні позиції, повнозначні і неповнозначні, залежні і незалежні. Такий погляд видається коректним і показує намагання виявити позиційну структуру будь-якого речення з урахуванням причин, що спричиняють ту чи іншу позицію словоформи у загальній семантико-синтаксичній структурі речення.

Вбачаючи наступність та еволюційність теорії синтаксичного аналізу стосовно теорії членів речення, А.М. Мухін вважає, що за поняттями синтаксеми і члена речення стоять дискретні одиниці, що виділяються в реченні на основі характеру синтаксичних зв'язків. Синтаксеми – це елементарні, тобто синтаксично неподільні одиниці у структурі речення, тоді як члени речення можуть бути синтаксично членованими [11; 12]. Члени речення часто втрачають свій внутрішній розподіл на головні і другорядні, коли встановлюється їхня синтаксична семантика. Вони часто передають тотожні синтаксичні значення. На таке явище вказував О. Есперсен. Аналізуючи речення *Peter is beaten by John*, він наголошує, що у відповідності з іншим визначенням можна форму *John* (непрямий відмінок) розглядати як підмет, оскільки Джон є діючою особою [5]. Такий погляд може виявитися цінним і для японського синтаксису, адже, як відомо, відсоток речень пасивної будови доволі високий, особливо якщо порівняти його з низкою інших національних мов, причому пасивні конструкції в японській мові бувають двох типів: прямий пасив (直接受身 /чокусецуукемі/) та опосередкований пасив (間接受身 /кансецуукемі/). Окрім форм власне пасиву (受身 /укемі/) широко використовуються також форми пасивного каузативу (спонукання у пасивній формі, 使役受身 /шієкіукемі/) [7, с.67-69]. Пригадаймо систему форм граматичного стану в японській мові на таких прикладах:

1) прямий пасив: 太郎が母親にひどく怒られた。
/Таро:-г'а хахаоя-ні хідокү окорарета/ Мати дуже розсердилася на Таро (Таро викликав гнів матері);

2) опосередкований пасив: 太郎が母親に漫画の本を捨てられた。
/Таро:-г'а хахаоя-ні манг'а-но хон-о сутерарета/ Мати викинула збірку коміксів Таро;

3) каузатив (спонукання): 母親が太郎を買い物に行かせた。
/Хахаоя-г'а Таро:-о каймоно-ні ікасета/ Мати відрядила (змусила піти) Таро за покупками.

4) пасивний каузатив: 太郎が母親に買い物に行かせられた(行かされた)。
/Таро:-г'а хахаоя-ні каймоно-ні ікасарета (ікасарета)/ Таро був відряджений (змушений піти) матір'ю за покупками.

За такої ситуації дійсно виникають різноманітні міркування щодо того, що вважати підметом у японському ре-

ченні. Вірогідно, саме тому термін *動作主* /до:сашю (до:сануші)/ (*動作の主体* /до:са-но шютай/) на позначення поняття "діяч" ("актант") використовується у японській лінгвістиці так само широко, як і термін *主語* /шюго/ (*主語*), а останнім часом складається враження, що перший термін став навіть більш розповсюджений, аніж другий – не виключено, що *主語* /шюго/ часто застосовується для здійснення кореляції з поняттєвим апаратом європейської лінгвістики. Що ж до японської мови, то сучасні дослідники у своїх працях все частіше оперують поняттями *動作状態の主体* /до:са- джьо:тай-но шютай/ (*діяч чи носій стану*), *表現主体* /хьо:геншютай/ (*мовець*), *動作の対象* /до:са-но тайшью:/ (*об'єкт дії*), *動作に関する人物* /до:са-ні кансуру джїмбцу/ (*особи, що мають відношення до дії*) тощо.

Отже, у поняттях головних і другорядних членів речення можуть поєднуватися різні синтаксичні одиниці, що мають свої змістові та формальні ознаки: з одного боку, ядерні і неядерні компоненти речення, з другого – синтаксеми. Перші складають поверхневу структуру речення, другі – його глибинну структуру. Послідовне розмежування і виділення двох родів елементарних синтаксичних одиниць у реченні дає можливість аналізувати їх у єдності змістових і формальних властивостей. Змістовою особливістю синтаксеми є синтаксико-семантична її ознака, змістовою властивістю члена речення – суто синтаксична, не пов'язана безпосередньо з позначенням явищ позамовної дійсності. Розподіл синтаксичних ролей між членами речення і синтаксемами показує, що вони перебувають у своєрідних системних відношеннях у позиційній структурі речення і стосуються його ядерної та периферійної площин. На цій підставі можна визначити два типи речень, враховуючи наявність у їхній поверхневій структурі двох або одного ядерного компонента. Водночас, серед тих та інших закономірно виділяти поширені й непоширені, а враховуючи синтаксико-семантичні типи синтаксем і їх варіантні моделі у цих позиціях – розрізняти основні структурно-семантичні типи речень.

Позиція другорядного члена речення визначається щодо головних членів речення. Змістовою ознакою у таких позиціях є периферійна синтаксична функція, що зумовлюється підрядним зв'язком з головними членами (підметом і присудком) або з іншим другорядним членом та граматичним центром односкладного речення. Диференційними формально-граматичними ознаками другорядних членів речення виступають сила і характер підрядного зв'язку. На цій підставі уже в класичній лінгвістиці були спроби не диференціювати сильного і слабого керування, а визначати керованими всі форми залежних відмінків, по суті, відмовляючись від визнання необхідного підрядного зв'язку при так званих перехідних дієсловах і відносно слабого при неперехідних. Структура речення безпосередньо визначається тими відношеннями, які виникають між елементами, одиницями, категоріями синтаксичного рівня мови.

Детальний розгляд онтологічної природи словосполучення і речення як двох синтаксичних одиниць-конструкцій показує, що характер словосполучення і речення синтаксичних зв'язків виступає взаємопов'язаним і взаємодіючим, і, як і при розгляді головних членів речення, при аналізі другорядних членів речення в сучасній японській мові у пригоді може стати граматична категорія відмінка.

Родовий (присвійний) відмінок має відмінковий показник /но/ і може вживатися для вираження належності, походження, частини цілого, матеріалу, кількості чи порядку тощо: *私の車* /ваташі-но курума/ – *моя машина*, *鈴木さんの子供* /Судзукісан-но кодомо/ – *дитина пана Судзукі*, *三分の一* /санбун-но ічі/ – *одна третина*, *二つの目* /футацу-но ме/ – *два ока*.

Давальний відмінок має відмінковий показник /ні/ і може використовуватися для вираження адресата дії, місця, часу, мети, кінцевого пункту руху тощо: *社長に話をしてみる* /шячо:ні ханаші-о шіте міру/ – *спробувати поговорити з директором фірми*, *キエフにある* /Кіефу-ні ару/ – *знаходиться у Києві*, *毎朝6時に起きる* /майаса рокуджі-ні окіру/ – *щоранку прокидатися о шостій*, *買い物に行く* /каймоно-ні іку/ – *йти за покупками*.

Знахідний відмінок має відмінковий показник /о/ і частіше за все вживається для позначення прямого об'єкту: *彼女のことを考える* /каноджьо-но кото-о кан'гае-ру/ – *думати про неї*.

Спрямовуючий відмінок має відмінковий показник /е/ і може використовуватися для позначення напрямку або кінцевого пункту руху (у прямому чи переносному значенні), адресата дії тощо – аналогія з давальним відмінком: *京都へ行く* /Кьо:то-е іку/ – *їхати до Кіото*, *部長へ話しておく* /бучо:-е ханашіте оку/ – *переговорити з начальником відділу*.

Орудний відмінок має відмінковий показник /де/ і може вживатися у багатьох випадках, вказуючи на засіб, матеріал, спосіб, за допомогою яких виконується дія; стан; причину або підставу тощо: *変な方法でやる* /хенна хо:хо:-де яру/ – *робити у дивний спосіб*, *50歳で会社を辞める* /годжюссай-де кайшя-о ямеру/ – *покинути роботу у п'ятдесят років*, *バスで行く* /басу-де іку/ – *їхати автобусом*.

Спільний відмінок має відмінковий показник /то/ і може вживатися для позначення партнера у спільній дії, особу, з якою існують або відсутні, встановлюються або завершуються стосунки; результат перетворення або зміни тощо: *妻と大阪へ行く* /цума-то О:сака-е іку/ – *їхати з дружиною до Осаки*, *恵美と結婚する* /Емі-то кек-консуру/ – *одружитися з Емі*.

Вихідний відмінок має відмінковий показник /кара/ і застосовується при позначенні місця чи моменту, з якого починається дія або рух; матеріалу тощо:

今日のコンサートは6時からだ。

/Кьо:-но консато-ва рокуджі-кара да/
Сьогоднішній концерт починається о шостій.

ビールは麦から作る。

/Бі:ру-ва мугі-кара цукуру/
Пиво виготовляють з ячменю.

ウクライナから来ました。

/Укураїна-кара кімашіта/
Приїхав з України.

Вихідно-порівняльний відмінок має відмінковий показник /йорі/ та вживається здебільшого для вираження порівняння; вибору предмета чи дії; обмеження при дієсловах у заперечній формі, які виражають неможливість дії або відсутність вибору (у цій функції за показником /йорі/ можуть слідувати обмежувальні частки *ほか* (і) /хока (ні)/, *しか* /шіка/, які уточнюють та підсилюють значення):

東京は京都よりずっと大きいです。

/То:кьо:-ва Кьо:то-йорі дзутто о:кій дес/
Токіо є істотно більшим за Кіото.

鎌倉へは一度よりしか行ったことがない。

/Камакура-ева ічідо шіка ітта кото-га най/
Я був у Камакура лише один раз.

花より団子。

/Хана-йорі дан'го/
(Цікаві) не так квіти, як млинці (*приказка*).

Граничний відмінок має відмінковий показник から /кара/ і застосовується при позначенні місця чи моменту, до якого триває дія або рух:

今日の会議は7時までです。

/Кьо:-но кайгі-ва шічіджі-маде дес/

Сьогоднішнє засідання триватиме до сьомої години.

ここまで来たら、勝っただけだ。

/Коко-маде кітара, кацу даке да/

Якщо уже дійшов до цього етапу, залишається тільки перемогти.

すみません。甲子園までいくらですか。[20, c.39]

/Сумімасен. Ко:шіен-маде ікура дес ка/

Перепрошую, скільки коштує квиток до станції Кошіен?

У японській мові існує також поняття "подвійні відмінки" – за іменником слідує не один відмінковий показник, а два. Це можливо у випадках субстантивації та перетворенні додатків на означення:

大使への手紙はどこですか。

Де лист до посла?

自分のを忘れてきたから、

今日は友達の教科書を使っていた。

Сьогодні користувався підручником товариша, бо свій забув узяти.

1. Виноградов В.В. Исследования по русской грамматике. – М., 1975. – 559 с.; 2. Виноградов В.В. Основные вопросы синтаксиса предложения // История советского языкознания. – М., 1981. – С. 316–321;
3. Вихованець І.Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови. – К., 1992. – 224 с.; 4. Вихованець І.Р. Формально-граматична структура речення // Вихованець І.Р., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Семантико-синтаксична структура речення. – К., 1983. – С. 6–24;
5. Есперсен О. Философия грамматики. – М., 1958. – 404 с.; 6. Загнітко А.П. Теоретична граматика української мови. Синтаксис. – Донецьк, 2001. – 662 с.; 7. Комісаров К.Ю. Теоретична граматика японської мови. – Том 1. Теоретичні засади грамматики японської мови. Морфологія. – К., 2010. – 232 с.; 8. Лаврентьев Б.П. Практическая грамматика японского языка. – М., 2001. – 352 с.; 9. Ломтев Т.П. Предложение и его грамматические категории. – М., 2004. – 200 с.; 10. Ломтев Т.П. Структура предложения и состав предикатных предметов // Общее и русское языкознание. – М., 1976. – С. 201–207; 11. Мухин А.М. Структура предложений и их модели. – Л., 1968. – 230 с.; 12. Мухин А.М. Лингвистический анализ: теоретические и методологические проблемы. – Л., 1976. – 282 с.; 13. Шульжук К.Ф. Синтаксис украинської мови. – К., 2004. – 408 с. (Альма-матер.); 14. Щерба Л.В. Современный русский литературный язык // Избр. работы по русскому языку. – М., 1957. – С. 110–129; 15. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – М., 2004. – 432 с.; 16. 金田一春彦, 林大, 柴田武. 日本語百科大事典. 大修館書店. – 東京, 1995. – 1505頁; 17. 寺村秀夫. シンタクスと意味. 第II巻. くろしお出版. – 東京, 2003. – 365頁; 18. 橋本進吉. 国語学研究. ゆうさんかく. – 東京, 1935. – 118頁; 19. 橋本進吉. 国語法研究. 岩波書店. – 東京, 1948. – 256頁; 20. みんなの日本語初級I. スリーエーネットワーク. – 東京, 1999. – 244頁.

Надійшла до редколегії 18.05.11

К. Комісаров, канд. філол. наук, доц., О. Калашнікова, студ.

АНАЛІЗ ЯПОНСЬКИХ ІДІОМ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЗЛОСТІ

Представлено аналіз граматичних характеристик та використання японських ідіом на позначення злості: 怒り心頭に発する, 烈火のごとく怒る, 腹に据えかねる, 腹に据えかねる, які мають приблизно однакове значення. Аналіз включає структуру речення, слова, з якими ці ідіоми зустрічаються, варіації вживання та різницю у значенні для розмежування ситуацій. Приклади взяті з бази даних газети "Йоміурі Шімбун (読売新聞)" (1975-10 березня 2011).

Представлен анализ грамматических характеристик и использования японских идиом, обозначающих злость: 怒り心頭に発する, 烈火のごとく怒る, 腹に据えかねる, 腹に据えかねる, которые имеют приблизительно одинаковое значение. Анализ включает структуру предложения, слова, с которыми эти идиомы встречаются, вариации употребления и разницу в значении для разграничения ситуаций. Примеры взяты из базы данных газеты "Ёмиури Синбун (読売新聞)" (1975-10 марта 2011).

The analysis of grammatical characteristics and uses of the Japanese idioms designating rage is presented. The idioms 怒り心頭に発する, 烈火のごとく怒る, 腹に据えかねる and 腹に据えかねる have approximately identical meaning. The analysis includes structure of the sentence, a word which these idioms meet, variations of the use and the difference in meaning used to differentiate situations. Examples are taken from "Yomiuri Shinbun (読売新聞)" newspaper database (1975 – March 10, 2011).

Аналіз японських ідіом на позначення злості показав, зокрема, що інколи неносіям мови (тим, хто вивчає цю мову) важко вибрати, яку саме ідіому застосувати в конкретній ситуації. При виборі саме цих ідіом ми намагалися знайти найбільш вживані, оскільки при складанні словників, зазвичай, не вказується частотність, а для неносіїв мови визначити її самостійно неможливо. Порівняймо вибрані нами ідіоми з іншими, які наводяться в словнику 日本語慣用句辞典 [2] як синонімічні:

顔を真っ赤にして怒る – 7
怒ったように – 211
怒りにふるえて – 3
怒髪天をつく – 6
怒り心頭に発する – 119
烈火のごとく怒る – 90
腹に据えかねる – 122
腹に据えかねる – 67

Значення. Відповідно до 日本語慣用句辞典, ці ідіоми визначаються так:

怒り心頭に発する – сильно розізлитися (дослівно: злість, що зароджується в глибині серця),

烈火のごとく怒る – сильно розізлитися (як палаючий вогонь),

腹に据えかねる – злитися; стан, коли не можеш втримати свій гнів.

腹の虫が治まらない – злитися; стан, коли через роздратування не можеш заспокоїтися.

Структура речення. Всі чотири ідіоми схожі у побудові речення. Найчастіше вони використовуються як присудок, щоб вказати на чийсь стан. Також ці ідіоми використовуються як додаток, щоб виразити причину роздратування.

だれだれが

1. 「私は長女だし、とても心配だったんでしょ。でも、そのときの父はまさに怒り心頭に発する、という感じでした」 (Я старша дочка, і за мене дуже переживали. Але тоді було відчуття, що батько дійсно розлютився).

なになにに(対して)

2. 次世代、次々世代にツケを回されることに対して国民は怒り心頭に発している。(Люди двох наступних поколінь будуть злитися щодо оборотів рахунків).

3. これに腹の虫が治まらないのが自民党。(З приводу цього не могла заспокоїтися ліберально-демократична партія).

だれだれが, だれだれが なにないに

4. ミスには烈火のごとく怒り、ホームランが出ると、左手を天に突き 上げながら大きな目をさらに見開いて

ベンチを飛び出す。(Разлютившись через помилку, коли вибив хоум-ран, він, піднявши ліву руку догори, дивився з широко розкритими очима та вискочив з лави запасних).

なになにを

5. 父には1期校に落ちたことを烈火のごとく怒られました。(Через те, що я завалила перший семестр, батько дуже розлютився).

Позначення часу та міри. Всі чотири вирази різняться прислівниками, з якими вони вживаються для позначення міри роздратованості. Дві з цих ідіом, 怒り心頭に発する та 腹におさまらない, часто використовуються в прогресивній формі —ている. Ці ідіоми виражають стан роздратування протягом певного проміжку часу.

腹に据えかねる часто зустрічається з такими прислівниками як よほど (якщо), さぞかし, 重ね重ね, 少々, 同様に, どうにも, さすがに, いよいよ тощо. Зазвичай у таких випадках ідіома використовується в формі на —た, таким чином вказуючи на результат роздратування. Деякі прислівники (наприклад, 少々 чи 重ね重ね) вказують на динамізм процесу або його поступовість.

6. 私は、長年にわたる熱烈な巨人ファンであっただけに、重ね重ね 腹に 据えかねる。(Оскільки я був пристрасним шанувальником протягом багатьох років, ніяк не можу заспокоїтися).

Ідіома 腹の虫がおさまらない зустрічається з різними словами, наприклад прикметниками悔しい, дієсловамиぷりぷりする, прислівникамиどうにも:

7. 仕事帰りに、小倉の繁華街の一角にあるなじみのすし屋に寄ったら、主人とおかみが腹の虫がおさまらぬ様子でぷりぷりしている。(По дорозі додому, підійшовши до знайомого ресторанчика суші на розі вулиці, був мій чоловік, лютий як вовк).

У випадку 怒り心頭に発する, з прислівникамиまさに, ともかく、さすがに, та іншими словами та виразами, наприклад威圧的な態度, 強い口, що використовуються для надання додаткової інформації про стан роздратування. (див. приклад 1).

Позначення поведінки та стану

Всі ці ідіоми вживаються з такими допоміжними словами, як ようだ, らしい, という, という感じ, だろう, はず (див. приклад 1). Вони вказують на те, що не можна побачити поведінку, а скоріше здогадатися про роздратованість людини. Та з іменниками, що позначають чийсь стан – 気持ち、状態、様子.

8. 佐川以来、どうして政治家は逮捕されないのか、と腹の虫がおさまらない気持ちだった。(Мене дратує, чому після Сагави не заарештовують політиків). Також див. приклад 7.

Варіації вживання та загальні помилки

Відповідно до деяких досліджень, опублікованих в Майніті Сінбун, є випадки, коли ідіоми вживаються з помилкою частіше, ніж правильно.[3] Дослідження показують, що 74% випадків, коли вживається 怒り心頭に達する замість правильних 怒りに心頭に発する, яких лише 14%. Це може відбуватися через те, що носії мови асоціюють цей стан з кульмінацією їхнього роздратування. Але в базі даних Йоміурі Сінбун прикладів з таким неправильним використанням не було.

Також в цій статті даються інші дані про 腹に据えかねる, де 腹 замінена на 肝. Але в цьому випадку варіант 腹に据えかねる все ж домінує (74%).

Під час аналізу ми знайшли деякі варіації з ієрогліфами. В базі даних Йоміурі було 67 прикладів 腹の虫が治まらない, серед яких 32 вжито з абеткою おさまらない, 12 – з 治まらない, 3 – з 納まらない та 20 – з

収まらない. Відповідно до 日本語慣用句辞典, ця ідіома використовується з ієрогліфом 治まらない, але в базі даних Йоміурі найбільш поширеним було вживання з абеткою. Причина використання абетки, скоріше за все, через бажання не помилитися з ієрогліфом. А що ж до двох інших ієрогліфів 納まらない та 収まらない, вони мають однакове значення "не може залишитися в", "не може прийти до кінця", і може асоціюватися зі станом, коли не можна заспокоїтися, а це значення ієрогліфа 治まらない.

Були і інші спостереження використання ієрогліфів ムシ 腹 абеткою катакана ムシ 腹 ハラ відповідно:

9. 言うべきことは言っておかないとハラの虫が治まらないと思ったのかも 知れない。(Напевно це дуже дратує, коли не можна говорити те, що маєш сказати).

І один творчий варіант цієї ідіоми, де замість 腹 було вжито ユーモア:

10. いったんはやめようかと思ったが、そこはユーモアの虫がおさまらない。(Думала зупинитися, але не могла припинити жартувати).

Різниця у значеннях

Є випадки, коли всі чотири ідіоми взаємно замінні. Але є і такі, коли при неправильному вживанні змінюється зміст повідомлення.

11. よっぽど腹に据えかねたのだろう、1カ月後にめずらしく同じ話 題を取り上げている。(Звичайно розлютився, якщо через місяць з якогось дива будуть піднімати те саме питання). У цьому прикладі з よっぽど можна ще вжити 怒り心頭に発する, за словами носіїв мови – речення звучить дивно, але зрозуміло.

12. しかし、一番腹に据えかねるのがマスコミだ、という思いが、言葉の 端々にのぞいていた。(Проте, найбільше дратують ЗМІ, і такі думки були повсюди). Тут можна замінити на 腹の虫がおさまらない, але також звучить дивно.

13. 地方行政の限界を感じたと言うが、それは昔から同じ。いよいよ腹に 据えかねたのかと思う。(Межі місцевого уряду були помітні ще здавна. І це все більше і більше дратувало). Якщо замінити на 怒り心頭に発する, то буде враження, ніби лють наростала і вибухнула, а якщо замінити на 烈火のごとく怒る, то буде здаватися, ніби це роздратування очікували.

14. 烈火のごとく怒り狂った妻は。(Скажено люта дружина). У цьому прикладі можна замінити виразами 腹の虫がおさまらない та 怒り心頭に発する, але у першому випадку вираз буде менш агресивним, а в другому – навпаки.

15. ともかく烈火のごとく怒った母は私を細引きで庭の柿の木に縛りつけた。(Скажено люта мама прив'язала мене до персикового дерева в садку). Ідіома 烈火のごとく怒った можна замінити на 怒り心頭に発する і речення не зміниться у значенні.

16. 仕事帰りに、小倉の繁華街の一角にあるなじみのすし屋に寄ったら、主人とおかみが腹の虫がおさまらぬ様子でぷりぷりしている。(По дорозі додому, підійшовши до знайомого ресторанчика суші на розі вулиці, був мій чоловік, лютий як вовк). У цьому реченні можна замінити на 腹に据えかねる, а в двох інших ідіомах не поєднуються слова 怒り та ぷりぷりする.

17. 腹の虫が納まらないのは、イギリスのファンだ。(А от хто не міг заспокоїтися, то це англійські вболівальники). Тут можна замінити усіма ідіомами, але є різниця у виявленні люті: 腹に据えかねる та 怒り心頭に発する – без бійки, а 烈火のごとく怒る з бійкою.

18. 常に冷静沈着なイメージだが、怒り心頭に発する瞬間があるという。(Здається, що він завжди холоднокро-

вний, але є і моменти, коли він не контролює себе). 3 瞬間 можна вжити 烈火のごとく怒る та 腹に据えかねる.

Отже, ми бачимо, що в деяких випадках взаємозамінні всі ідіоми, а в деяких за ключовими словами 怒り або 腹. Разом з цим треба звертати увагу на супровідні слова, що позначають стан або навики, розвиток. Також, за цими ключовими словами, 怒り та 腹, ідіоми можна розділити на два групи – на позначення процесу та

результату (що можна помітити за допомогою додаткових дій таких як сварка) відповідно.

1. Dilin Liu. Idioms: Description, Comprehension, Acquisition, and Pedagogy. – New York: Routledge. 2008. – 205p. 2. 米川明顔、大谷伊都子. 日本語慣用句辞典. – 東京堂出版 2005. – 605頁. 3. 長尾 真輔. 4人に3人謝って使用 国語世論調査 // 毎日新聞 27.7.2006. 4. 読売新聞オンライン記事検索ヨミダス文書館 (Yomiuri Database Online) <http://www.yomiuri.co.jp/database/>

Надійшла до редколегії 20.05.11

Л. Пойнар, асп.

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ "ІСТИННИЙ ШЛЯХ" У ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЯХ КИТАЙСЬКОЇ МОВИ ЧЕН'ЮЙ

Пропонується дослідження у сфері когнітивної лінгвістики. До уваги береться концепт "істинний шлях" та особливості його вербалізації у складі фразеологічних одиниць китайської мови "чен'юй". У роботі визначено та здійснено аналіз актуалізованих сем концепту "істинний шлях". Визначено польову модель концепту та осмислено поняття "концепт" у складі сучасної наукової парадигми.

Предлагается исследование в сфере когнитивной лингвистики. В центре внимания концепт "истинный путь" и особенности его вербализации в составе фразеологических единиц китайского языка "чженьюй". В работе определены и проанализированы актуализованные семы концепта "истинный путь". Определена полевая модель концепта и осмыслено понятие "концепт" в составе современной научной парадигмы.

This is an investigation in the sphere of cognitive linguistics. The concept of the 'right way', particularly its functioning in the phraseological units of Chinese language 'chengyu', is in the center of attention. Semantic meaning verbalized in the 'chengyu' are set and analyzed in this entry. The field model of the concept 'right way' and the notion of concept within the linguistic paradigm are determined and depicted in the article as well.

Когнітивна лінгвістика є одним із актуальних напрямів сучасної лінгвістики. Це поліпарадигмальна наука. Успадкувавши набутки всіх попередніх мовознавчих парадигм, когнітивна лінгвістика розвиває засвоєні від лінгвістики, а також від філософії та психології класичні проблеми зв'язків між мовою та мисленням. Когнітивна лінгвістика досліджує це питання через категорії знання, його мовні різновиди, мовні способи репрезентації знань, мовні процедури оперування знаннями, ментальними структурами та процесами у свідомості (пам'ять, сприйняття, розуміння, пізнання, аргументація, прийняття рішення тощо).

Основним терміном когнітивної лінгвістики є концепт, що визначається як оперативна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, квант знання. Найбільш важливі концепти виражені в мові. [4, с. 90-92]. Концепт не має чіткої, жорсткої структури, не має жорсткої послідовності шарів – їх розташування і склад індивідуальні й залежать від умов формування та функціонування концепту у кожній особистості [7, с. 14]. Концепт складається з компонентів, ознак об'єктивного або суб'єктивного світу, диференційовано відображених у свідомості і розподілених за ступенем абстракції.

Ю.С. Степанов зазначає, що структура концепту включає в себе: 1) основну (актуальну ознаку); 2) додаткову (пасивну, історичну) ознаку; 3) внутрішню форму (зазвичай неосмислену) [9, с. 21]. Внутрішня форма, або етимологія, для більшості існує опосередковано, як основа, на якій виникли та тримаються всі шари значення, і відкривається вона лише дослідникам.

Найбільш традиційним є польовий опис структури концепту, що являє собою розрізнення ядерної та периферійної частин у структурі концепту. В.А. Маслова зображає структуру у вигляді кола, в центрі якого розташоване ядро концепту, основне поняття, а на периферії – все те, що привнесено культурою, традиціями, народним і особистим досвідом [6, с. 42]. Наразі прихильники такого опису структури концепту розмежовують у ній переважним чином три складові частини, виділяючи: ядро (когнітивно-пропозиційну структуру), приядерну зону (інші лексичні репрезентації концепту, його синоніми і т.ін.) і периферії (асоціативно-образні репрезентації). Ядерна

зона зазвичай ототожнюється зі значенням відповідної ключової лексеми, з поняттям, яке виражається семним набором ключового слова, з образом предмета чи явища, із відносно істинною, несуперечливою інформацією, сформованою мережею пропозиційних структур (предикатно-актантних рамок) або ж з ієрархічною схемою категоризації. Ядро та приядерна зона представлені універсальними і загальнонаціональними знаннями, периферія – індивідуальними [6, с. 30].

У цьому дослідженні використано метод семантико-аксіологічного поля Т.П. Вільчинської [3], що базується на комплексному поєднанні лінгвокогнітивного та лінгвокультурологічного підходів до осмислення концепту. Для дослідження концепту національно-культурної картини світу необхідно провести оглядовий аналіз загальних особливостей уявлень про поняття у китайській мові (філософські, релігійні тексти та ін.); виявити ключові слова репрезентанти концепту у мові; проаналізувати словникові статі; виявити й проінтерпретувати корпус національно значущих контекстів (фразеологія), що репрезентують концепт; описати структуру концепту (ядро і приядерна зона).

Фразеологізми китайської мови є спадщиною минулого, саме у фразеологізмах найбільш яскраво виражений національний компонент, відображена самотність та неповторність історії на культурі китайського народу. Фразеологічний фонд китайської мови представлений різноманітними класами фразеологічних одиниць. На даний момент в китайській фразеології класифікація фразеологізмів в основних роботах вчених лінгвістів відбувається за їх походженням та стилістичною віднесеністю, а не за структурно-семантичними ознаками. Таким чином, китайський мовознавець Ма Гофань виділяє наступні види фразеологізмів: чен'юй (chengyu) – ідіома, ян'юй (yanyu) – прислів'я, сєхоу'юй (xiehouyu) – недовомовка-іншомовка, гуань юн'юй (guanyongyu) – фразеологічне сполучення, су юй (suyu) – приказка. Чен'юй – це стійке словосполучення, побудоване за нормами старокитайської мови, семантично монолітне, з узагальнено переносним значенням, що несе експресивний характер, функціонально є членом речення. Саме чен'юй утворюють найважливіший клас фразеологізмів китайської мови [2, с. 54].

Національно-культурна специфіка чен'юїв безпосередньо пов'язана з характерними рисами свідомості китайців, співвідношення мови та мислення, мови та культури. Фразеологічний фонд мови відтіняє її своєрідність з культурної точки зору, вміщуючи у собі самобутність культури та історії народу.

Концепт "істинний шлях" має розглядатися у комплексі наукової та наївної картини світу, адже він включає у себе наукові (філософсько-релігійні) уявлення про відповідну етичну поведінку та наївно-мовні уявлення і виступає складним ментальним утворенням, що виражається у єдності понятійного, образного й ціннісного компонентів.

У даосизмі, як і в інших компонентах китайського філософсько-релігійного вчення, всі заповіді та чесноти націлені на виховання людини, на направлення її на правильний шлях істини. Задача людини, за даосизмом, полягає у пізнанні дао, дотриманні шляху природності, під якою мається на увазі гармонія світу – злиття людини з природою. За даосизмом джерелом всіх речей у космосі є шлях-дао. Враховуючи значущість космогонічних уявлень про сутність земного існування, людина має осягати шлях-недіяння – виховання у собі внутрішнього спокою, що допомагає зберегти гармонію у суспільстві як головний ідеал суспільної світобудови.

З точки зору конфуціанства істинний шлях, вказаний Небом, полягає у дотриманні шляху природи, гармонії та п'яти чеснот конфуціанської етики. Таким чином, гармонія була ідеалом і для конфуціанців, і для даосів.

Істинний шлях у чань-буддизмі полягає у позбавленні від страждань і дотриманні шляху просвітлення. Для цього людина має пройти "восьмеричним шляхом", що підведе її до стану нирвани. Восьмеричний шлях передбачає дотримання законів правильної поведінки і формування правильних поглядів. Спільним елементом всіх китайських філософсько-релігійних вчень (конфуціанства, даосизму, буддизму) є умова досягнення внутрішнього спокою поза впливом речей та справ оточуючого світу [1, с. 188]. Отже, етичний концепт "істинний шлях" й моральні норми етносу нерозривно пов'язані з філософсько-релігійними поглядами.

В ідіоматиці мови, тобто в тому шарі, який за визначенням є національно специфічним, зберігається система цінностей, суспільна мораль, відношення до світу, до людей, до інших народів. Фразеологізми, прислів'я, приказки найбільш показово ілюструють і спосіб життя, і географічне положення, й історію, і традиції тієї чи іншої спільноти, поєднаної однією культурою [11, с. 80]. Отже, особливості національної картини світу неможливо осягнути без вивчення специфіки ментальних уявлень носіїв культури про певні явища, об'єкти дійсності, зафіксовані мовленнєвими засобами. Найбільш потужним джерелом інтерпретації національних еталонів слугують сталі вирази. Являючи собою відображення національного народного досвіду, фразеологічні одиниці надають повну характеристику менталітетові того чи іншого народу.

Нами було виявлено 206 фразеологізмів, що вербалізують концепт "істинний шлях". Вказані фразеологізми було згруповано за спільними когнітивними ознаками, які реалізуються у семантиці вказаних фразеологічних одиниць-вербалізаторів концепту "істинний шлях". Джерелами виникнення більшості з аналізованих чен'юїв є канонічні пам'ятки китайської літератури й філософії, а саме "Даодецзін", "Лунь юй" ("Бесіди та судження") та інші філософські, історичні та культурні пам'ятки. Верхня межа їх датування проходить 20 століттям.

Вербалізаторами концепту виступають лексеми, що представляють собою поєднання центральної лексеми дао та лексем атрибутів. Наприклад: zhen dao (букв. "істинний шлях"); shen dao (букв. "святий шлях"); wei dao (букв. "великий шлях") тощо.

Вслід за Т.П. Вільчинською [19], ми вважаємо, що ядро концепту складає його когнітивно-пропозиційну структуру, яка відбиває наукове визначення його лексичного вербалізатора; приядерну зону складають лексичні репрезентанти концепту, які відбивають наївну картину свідомості етносу. Периферію концепту складають індивідуально-авторські вживання. Зазначимо його словникове значення [13], що виступає ядром досліджуваного концепту: 1) "дорога"; 2) "русло"; 3) "напрямок"; 4) "метод"; "майстерність"; 5) "закон"; "сутність речей"; 6) "моральність".

Проаналізувавши весь ряд фразеологізмів, ми виділяємо чотири блоки семантичних ознак концепту "істинний шлях", що складають приядерну зону концепту, що досліджується: 1) наївний; 2) блок морального імперативу; 3) антагоністичний; 4) сакральний.

"Наївний" блок семантичних компонентів концепту охоплює семи "шлях", "спосіб", "дистанція". В межах "наївного" блоку актуалізованих сем вербалізованого концепту виділяємо найбільш об'ємний, центральний семантичний компонент концепту "істинний шлях" – "шлях". "Шлях" у міфопоетичній й філософсько-релігійних традиціях є виключно важливим концептом, що може бути реалізованим як у формі зримих дороги, так і метафорично, зокрема у формі моральної духовної поведінки. Концепт "істинний шлях" у мовній свідомості представника китайського етносу пов'язаний з правильною поведінкою, правильними поглядами (незаподіяння зла), правильним способом життя, правильними переконаннями, що базуються на шляхетних істинах, з правильною рішучістю (готовністю на подвиг заради істини).

У результаті компонентного аналізу чен'юй ми виділяємо семантичний компонент "шлях" з трьома характеристиками для нього семантичними ознаками: 1) шлях як "місце, простір, смуга землі, для їзди та ходіння" 2) шлях як "процес їзди, ходіння і т. ін. куди-небудь; перебування в русі певний час", 3) шлях як "напрямок руху в який-небудь бік, до якогось відомого або наміченого місця". У концепті "істинний шлях" семантичний компонент "шлях/дорога" репрезентує процес слідування людини до сакрального центру, тобто реалізації свого призначення у житті.

Рух до сакрального центру, до осягнення власного призначення і дотримання істинного шляху, метафорично відбувається на дорозі, як втіленні життя й соціуму. За результатами аналізу фразеологізмів з семантичним компонентом "шлях" як "місце, простір, смуга землі для їзди та ходіння" ми можемо зробити висновок, що у наївній свідомості китайського етносу дорога як смуга землі для їзди і ходіння виступає символічним центром суспільного життя. Всі важливі для стародавнього китайця події, що пов'язані зі зборами у подорож або на війну, прощання з рідними, відбуваються саме уздовж або біля дороги. У деяких випадках ця семантична ознака виступає метафорою суспільства, влади. Ряд чен'юїв з цією семантичною ознакою імпліцитно позначає труднощі на шляху до сакральної мети. Кінець дороги виступає апогеєм нещастя і символізує життєвий шлях. Отже, дорога у наївній свідомості китайського етносу пов'язана з труднощами, перепонами, неприємними подіями. Дане твердження доводить переважання негативно маркованих фразеологізмів.

Семантичний компонент "шлях" як "процес їзди, ходіння куди-небудь; перебування в русі певний час", імпліцитно позначає рух у напрямі до осягнення істинного шляху. У давнину подорожі були важкими й небезпечними. Зважаючи на територіальну масштабність тогочасної китайської імперії, на великі відстані, перепони на шляху подорожуючих ми можемо зробити висновок, що відображення шляху як небезпечного й довготривалого процесу у китайській мовній картині світу є природним. Саме тому китайці завжди серйозно ставилися до

довготривалих подорожей. Існував цілий ряд забобонів й приготувань перед тим, як рушити у дорогу. Як приклад наведемо один з чен'юїв *huangdao jiri* (букв. "жовтий шлях, щасливий день"). Послідовники натурфілософської школи ін'ян поєднали ці данні зі знаками дванадцятирічного та десятирічного циклів літочислення і склали *huangli* (букв. "жовтий календар"), в якому вказано, який день сприятливий, а який ні.

Актуалізована сема вербалізованого концепту шлях як "напрямок руху в який-небудь бік, до якогось відомого або наміченого місця" позначає спрямованість руху до сакрального центру.

Семантичний компонент "дистанція" позначає відстань до досягнення сакральної мети, досягнення істинного шляху. Семантична ознака "спосіб" виражає певну дію, прийом або систему прийомів, яка надає можливість досягти сакральної мети, що полягає у дотриманні істинного шляху.

Блок "морального імперативу" включає в себе такі актуалізовані семи як: "етична норма", "істина", "моральні принципи", "моральність", "справедливість". Слідування істинним шляхом полягає у визнанні й прагненні злиття людського життя з життям всесвіту, людини з небом (природою). Істинний шлях є всеохоплюючим шляхом ідеалу, зразком етичної поведінки. Саме тому доцільним виявляється виокремлення семантичного компоненту "етична норма". Все у світі знаходиться під єдиним керівництвом абсолюту – дао. У фразеологізмах даного блоку об'єктивується одне з найважливіших понять у системі даоського світосприйняття *wei wu wei* (букв. "недіяння заради діяння"), тобто збереження тієї гармонії, що існує у суспільстві. Це поняття у мовній свідомості китайського етносу пов'язане зі сталими виразами, що імпліцитно виражають даоське відношення до дотримання істинного шляху у житті: *zhixiong shouci* – хоча знають, що таке цілеспрямованість, але заспокоюються на досягнутому; *zhizu changle* – якщо у людини немає великих бажань у житті, і вона задовольняється досягнутим, то живе щасливо.

Культурно-філософським підґрунтям семантичного компоненту "істина" є метафоричний образ дао-абсолюта, відповіді за гріхи перед небом. Семантична ознака "істинність" є невід'ємною складовою концепту "істинний шлях", адже саме істинність – гносеологічна характеристика мислення у його відношенні до певного предмету, що робить шлях правильним і наближує до сакральної мети. Думка робить шлях істинним, якщо він відповідає вимогам його дотримання.

Семантичний компонент "моральні принципи" є невід'ємною складовою концепту "істинний шлях". Якщо людина володіє моральними принципами, то вона буде в змозі розрізнити істинний і хибний шляхи. За Конфуцієм, тільки спираючись на моральні принципи у своїх вчинках людина може йти істинним шляхом і виражати волю Неба. Семантичний компонент "справедливість" входить у компонентний склад концепту "істинний шлях" як регулятив людських відносин та стоїть наряду з семантичними компонентами "істина" й "моральність".

Антагоністичний блок семантичних ознак вербалізованого концепту "істинний шлях" охоплює семи: "хибний шлях", "аморальність" й "несправедливість" та опозиційно виступає проти блоку морального імперативу. Адже, сегментація знань про оточуючий світ відбувається шляхом дискретних членувань й закріплюється у вигляді бінарних опозицій [5], що за семантичним показником виділені у групу антонімів. Концепт "істинний шлях" у мовній свідомості китайського народу співвідноситься не лише з правильними поглядами й вірним способом життя, але й з порушеннями, ухиленням від основного шляху, яким має йти людина.

Сучасна філософія зазвичай розглядає базові концепти як діалектичні єдності: перше неодмінно передбачає

друге, а друге виявляється лише на фоні першого [7, с. 54]. Таким чином, в межах блоку морального імперативу та антагоністичного блоку ми виділяємо такі бінарні семантичні компоненти концепту "істинний шлях", як: "етична норма" – "хибний шлях"; "моральність" – "аморальність"; "справедливість" – "несправедливість".

Сакральний блок актуалізованих сем вербалізованого концепту представлений семами: "воля неба", "абсолют", "святість" та "доктрина". Серед проаналізованих чен'юїв лексема *dào*, що репрезентує концепт "істинний шлях", експлікується у чен'юях у поєднанні з лексемою *tiān* "небо" і таким чином утворюють словосполучення *tiāndào* (букв. "шлях неба"). Природний шлях розвитку людини, що відповідає ритмічному життю всесвіту, пов'язаний з поняттям "неба", звідки і починається будь-яке "дао". У ментальному світі даосизму небо пов'язане з категорією добра, як з важливою етичною цінністю. Таким чином, небо у мовній свідомості китайця розглядалось як сутність, що оберігає за добро і карає за зло. Тобто, небо виконує роль справедливого судді та виражається у ідеї відплати. На долю впливає дао – "істинний шлях", "шлях вищих сил". Середнє між вищою силою та людиною, виражається у рівновазі *tiāndào* "шлях неба" та *renshì* "справи людини". Згідно з даоським вченням Дао Неба є об'єктивним закономірністю природного розвитку та змін; за конфуціанською доктриною – проявом волі Небесного Володаря, яка зумовлює щасливі й нещасливі земні події [10, с. 79]. Сталі вирази, які пов'язані з даосизмом, надають можливість стверджувати, що у якості вищої істини, з якою співвідносяться всі культурні та людські цінності, було дао як джерело життя і безсмертя. Конфуціанством та неоконфуціанством була створена своєрідна культурологічна теорія, яка базувалась на вченні "взаємного впливу Неба і Людини" (*tiānren ganyīng*). Небо представлено як абстрактна вища сила, джерело і гарант доцільності та вищої справедливості, при цьому втративши свій персоніфікований, антропоморфний вигляд. Воно могло карати за гріхи, недбайливість, непокору та боронити дбайливий й покірний [12]. Група фразеологізмів з актуалізованим семантичним компонентом "воля неба" виробляє у людини розумний погляд на долю, що базується свідомому відношенні до неї. Адже знаючи, що доля вже визначена, людина приймає її такою якою вона є. Дані фразеологізми закликають людину виконувати свій обов'язок, зайняти вірну життєву позицію. Таким чином Веління Неба вважалось вищим та священним законом для Піднебесної.

Уявлення, що входять до складу концепту "істинний шлях", визначались відношенням до світу, як до породження дао-абсолюту, що виражається у фразеологізмах китайської мови, згідно з якими провини й гріхи людини будуть покарані волею дао. Поняття дао відноситься до Неба і має характер духовного початку. Людині у процесі її життя важко зрозуміти, що даоський шлях полягає у збереженні гармонії оточуючого світу, гармонії природного світу. Таким чином, семантичний компонент "абсолют" являє собою єдиний об'єктивний закон, якому підпорядковується весь світ. Людина на своєму шляху має знайти незалежність і природність поведінки, які характерні для дао. Таким чином, злиття шляху і дао уявляється вираженням й проявом злиття неба (природи) з людиною *tiānren heyi* (букв. "небо й людина одне ціле").

Виокремлення семи "доктрина", пояснюється тим фактом, що на формування концепту "істинний шлях" у китайській мовній свідомості значним чином вплинула філософія даосизму. Існує окремий тип мандрівки, що пов'язаний з даосизмом. Основна мета даосизму полягає в організації життя таким чином, щоб досягнути безсмертя. Для того, щоб досягнути абсолютного безсмертя необхідно у земному житті стати святим. Для цього необхідно

дження назв кольорів як складових компонентів фразеологічних одиниць І.І. Гуменюк [5]).

У турецькому мовознавстві серед найбільш відомих науковців, які присвятили свої праці кольоративам, слід виділити Гюльшаха Дурмуша [20], Каймаза Зекі [21], Кючюка Селіма [22], Гьозайдина Невзата [19]. У російській лінгвістичній тюркології дослідженню семантики кольорової гами турецької мови присвячена праця О. М. Кононова (семантика кольорової гами) [8] та В. Д. Аракіна (складні іменники з першим компонентом – прикметником кольору в турецькій мові) [1], один з розділів дисертаційного дослідження фразеологізмів з компонентом-прикметником Л.Т. Міфтахутдінової [10], який містить порівняльний аналіз фразеологізмів з кольористичним компонентом в зазначених мовах, що зіставляються, в українській тюркології – статті І.Л. Покровської [12; 13].

У рамках наукових розвідок кольоративних одиниць досить поширеним є виокремлення окремих кольоративів з метою заглиблення у проблематику їх семантики та структури. Зокрема, кольоратив *жовтий*, який є об'єктом даного дослідження, вивчався на матеріалі давньоруської мови та фольклорних текстів [3], російської мови [14]. Турецькі вчені Сюрейя Улькер [23] та Байрактар Несрін [17] також зосередили свої наукові інтереси на цьому кольоративі. Проте Сюрейя Улькер в переважній більшості намагався підібрати відповідники з західноєвропейських мов для позначення відтінків жовтого кольору, Несрін Байрактар глибоко вивчає лексему *sarı* (укр. жовтий) як елемент термінів (ботанічних, зоологічних, медичних і т.п.), її дослідження присвячене аналізу різноманітності семантики відтінків кольоративу *жовтий* та їх структурних особливостей. Ми ж характеризуємо вибрані з тлумачних словників сучасної турецької мови одиниці, що і визначає новизну нашої статті. Актуальність дослідження ж визначається загальномовними тенденціями до виокремлення в тій чи іншій мові індивідуальних, притаманих лише їх рис; у рамках даного процесу кольоративам належить одне з провідних місць.

Метою дослідження є систематизація номінант на позначення кольору *жовтий* з урахуванням наростання чи спадання зазначеної ознаки.

Лексема *sarı* використовується в турецькій мові в даній формі з моменту появи перших писемних документів – орхунських надписів. Це лексема прототюркського походження, яка в процесі історичного розвитку трансформувалася з історичної форми *sarig* в сучасну форму *sarı*. Як зазначає у своїй статті Несрін Байрактар, проміжним фонетичним варіантом зазначеної лексеми була форма *saru* [17, с. 209].

Відомо, що різні народи сприймають кольори по-своєму. Проте зазначимо, що навіть серед різних представників одного і того ж народу зустрічаються неоднакові інтерпретації одного і того кольоративу. Таким чином, у словнику Мехмета Догана лексема *sarı* (жовтий) – це колір, який у спектрі сонячного світла є проміжним кольором між апельсиновим та зеленим; колір золота, сірки та лимону [18, с. 1125]. У "Турецькому словнику" Турецького мовного товариства даний колір визначається схожим чином, але у скороченій формі: *sarı* (укр. жовтий) – це колір, який у спектрі сонячного світла є середнім кольором від апельсинового до зеленого; колір золота [24, с. 1260]. У турецькій мові *sarı* – це колір сонця, колосся пшениці, а також колір золота [22, с. 209]. Різні назви лексеми *sarı* має і в турецьких діалектах "... цей колір в Анкаському регіоні називають *се*, в районі Тунджелі – *çekere*, в Іспарті – *gescigirmez*". У Конії жовтий колір називають *çiğre*, в Діярбакирі – *saru*.

При цьому слід зазначити, що наведені словосполучення передають різні відтінки жовтого кольору: від світлого до темного.

Самим світлим відтінком жовтого кольору є кремовий колір (тур. *kremlengi*), його синонімом є колір *balköprüğü* (букв. пінка меду). По мірі інтенсифікації ознаки наступним слід виділити колір *cıvıv sarısı* – курчачий, *saman rengi* (солом'яний), *şekerrenk* – колір цукру, на тон темніше за які є колір *kanarya sarısı* – канарейковий. Близький до даного відтінку світло-жовтого кольору є *limon sarısı*, та *limon kabuğunun sarısı*. Обидва вказані кольори позначають відтінки шкірки лимона, інколи мається на увазі зелений колір з відтінком зеленуватого, синонімом жовтого кольору з переливанням до світло-зеленим є лексема *limoni* (букв. лимонний), а також *saz rengi* (букв. колір сазу). Світло-жовтий колір передає назву фарби для малювання, запозичену з європейських мов: *Napoli sarısı* – жовтий колір Неаполя.

Різні відтінки світло-жовтого кольору передаються не лише шляхом використання назв істот та предметів, а й за допомогою окремих афіксів, які позначають послаблення ознаки (зокрема, афікси *-sa*, *-msi*, *-mtirak*, *-mtik* поєднуючись з *sarı* утворюють форми: *sarıca*, *sarımsı*, *sarımtirak*, *sarımtık* – жовтуватий) та окремих лексичних одиниць (зокрема, лексеми *ak* (укр. білий), *açık* (укр. світлий), *soluk* (укр. блідий), які при сполученні з *sarı* утворюють такі відтінки: *aksarı* – біло-жовтий, *açık sarı* – світло-жовтий, *soluk sarı* – бліднувато-жовтий). Проте дані лексеми з меншим ступенем ознаки схильні до ще більшої її втрати шляхом додавання прикметника *hafif* (укр. ледь помітний): *hafif açık sarı* – ледь жовтуватий. Послаблюватися може не лише ознака лексеми *sarı*, але і її відтінків: *açık saman rengi* – світло-солом'яний колір.

Серед кольоративів, які позначають насичений і яскравий жовтий колір, слід відмітити такі: *altın sarısı* – золотисто-жовтий, *güneş rengi* – сонячний колір, *ışık sarısı* – жовтий, як світло лампи, *turnagözü* (букв. око журавля) та *Çingene sarısı* (букв. жовтий, як циган) – яскраво-жовтий, *safran gibi* – шафрановий.

Посилення ознаки передається шляхом повної чи часткової редуплікації: сучасна форма з повною редуплікацією однакових основ (*sarı sarı*), з часткою *mi* (*sarı mi sarı*), чи частковою редуплікацією першого складу з додаванням приголосної літери *-r*. Як зазначає Кононов О.М., "часткова редуплікація, так само як і повна редуплікація, слугує для вираження граничного, збиткового ступені якості, характерного для предмету" [8, с. 175]. Підсилення ознаки передають і лексеми *berrak* (букв. однорідний), *parlak* (букв. яскравий), *çiğ* (різкий (про колір)): *berrak sarı*, *parlak sarı*, *çiğ sarı* – жовтий-прежовтий. Шляхом використання зазначених лексем кольори зі значенням світло-жовтої кольорової гами можуть переходити в розряд груп слів, які номінують насичений жовтий колір: *parlak kanarya rengi* – яскраво-канарейковий колір (порів. *kanarya sarısı* – світло-жовтий).

В образному висловленні темно-жовтий колір ідентифікується, як *kılkarap* або *kehribar rengi* – бурштиновий, *bal rengi* – медовий, *baltumu rengi* – восковий (жовтий з відтінком коричневого), *hardal rengi* – гірчичний, *kazboku* – колір посліду гуски, *nohut rengi* або *nohudi* – гороховий, *tahini* – кунжутний, *krom sarısı* – хромовий, *kadmiyum sarısı* – кадмійовий.

Лексеми на позначення темно-жовтого кольору утворюються за допомогою допоміжних слів *kara*, *kirli*, *koyu* – *kara sarı*, *kirli sarı*, *koyu sarı*. Проте даний відтінок жовтого кольору має схильність до послаблення ознаки шляхом: 1) додавання до слів *koyu*, *kirli* – афіксу *-sa* – *kirlice sarı renk* – темнувато-жовтий колір; 2) викорис-

тання прикметника *hafif* – *hafif sarı renk* – *темнуватожовтий колір*.

В окремих розряд можна виділити кольоративи *kavuniçi* (букв. середина дині) – *жовтий колір з відтінком рожевого*, *tarçini* або *tarçin rengi* – *корицевий колір (жовтий з червонуватим відтінком)* [18, с. 1243]. Переливання жовтого кольору у відтінки червоного у турецькій мові передається шляхом вживання лексеми *çalmak* у формі дієприкметника теперішньо-минулого часу на *-an/-en* з давальним відмінком: *rembeye çalan sarı* – *жовтий з рожевим відтінком* та кольоративу *kırmızı* з афіксом послабленням ознаки *-msı* – *kırmızımsı sarı renk* – *червонувато-жовтий*.

У турецькій мові є утворені шляхом словоскладання сполуки, які позначають жовтий відтінок обличчя людей: *buğday benizli* (букв. з обличчям кольору пшениці) – *смаглявий*, *saz benizli kişi* (букв. особа з обличчям кольору сазу) – *людина з жовтуватим обличчям*. Слід виділити окремо прикметники, що позначають жовтий відтінок волосся: *sarıışın* (букв. особа з жовтим волоссям) – *блондин*, *lepiska* – *довге жовте та м'яке (про волосся)*.

Серед способів утворення відтінків кольоративу жовтий (тур. *sarı*) слід виділити такі: Лексеми на позначення кольору жовтий утворені таким чином: 1) сполученням лексеми перського походження *renk* (букв. колір) з певними поняттями об'єктивної дійсності у формі відносного ізафету (наприклад, *hardal rengi*, *balmumu rengi*); при чому писатися дані словосполучення можуть як разом (напр.: *kilrengi*, *balrengi*), так і окремо (напр.: *toprak rengi*). Винятком з даного правила є лексема *şekerrenk*, утворена шляхом прилягання; 2) поєднанням лексеми *sarı* з номінантами понять явищ об'єктивного світу (напр.: *balmumu sarısı*, *kanarya sarısı*, *civciv sarısı*); 3) за допомогою афіксу *-i*, який приєднується до явищ – назв об'єктивної дійсності (напр.: *tahini*, *limoni*); 4) за допомогою післяйменника частини *gibi*, який позначає подібність, схожість (в даному випадку за кольором) (напр.: *krem gibi*, *kehribar gibi*); 5) ізафетних словосполучень, утворених по типу відносного ізафету без використання назви загального значення *renk* (напр.: *balköprüğü*, *turna gözü*).

Зустрічаються серед кольоративів і запозиченням з інших мов. Синонімом до лексеми *altın sarısı* є запозичення з перської мови *zerrin* – *колір золота*, *жовтий* та з французької мови *dore* – *колір золота*.

Підводячи підсумок, можна зазначити, що кольоратив *жовтий* має розгалужену систему відтінків, які у випадку їх зіставлення з іншими мовами будуть характеризуватися, як універсальністю у певних випадках, так і притаманними лише турецькій мові національно-

специфічними рисами. Зіставлення кольоративу *жовтий* та його відтінків з назвами подібних відтінків у неспоріднених мовах та їх порівняння з кольоративними позначеннями у інших тюркських мовах, що слід визначати у якості перспектив подальших досліджень, дозволить визначити специфічність цього прошарку лексичної системи сучасної турецької мови.

1. Аракин В. Д. Сложные существительные с первым компонентом-прилагательным цвета в турецком языке// *Turcologica*. – 1976. 2. Бабій І.М. Семантика, структура та стилістичні функції назв кольорів у сучасній українській мові (на матеріалі малої прози В. Стефаніка, М. Коцюбинського, М. Хвильового). Дис. ... канд. філол. наук. – К., 1997. 3. Герасименко І.А. Функциональная семантика колоратива желтый (на материале древнерусских и фольклорных текстов)// Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2006. – Випуск XI. 4. Губарева Г.А. Семантика и стилистические функции колоративов в поэтическом языке Лины Костенко. Автореф. дис. ... к. філол. н. – К., 2002. 5. Гуменюк І.І. Лінгвістичні та екстралінгвістичні дослідження номінації жовтого кольору (на матеріалі фразеології англійської та української мов)// Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2007. – № 33. 6. Дзюбак О.Н. Лексика на позначення кольорів в сучасній українській мові. Автореферат дис. ... к. філол. н. – К., 1975. 7. Козак Т.Б. Лексико-семантична група слів, які позначають колір у німецькій мові (діахронічне дослідження) 2002 года. Автореф. дис. ... к. філол. наук. – Одеса, 2002. 8. Кононов А.Н. Семантика цветообозначений в тюркских языках// Тюркологический сборник. – 1975. 15. 16. Мифтахутдинова Л.Т. Сопоставительный анализ фразеологических единиц с компонентом-прилагательным в английском и турецком языках. Дис. ... к. філол. н. – Казань, 2003. 9. Крищенко А.П. Семантична структура назв кольорів в українській мові // Славистичний збірник. – 1963. 10. Мифтахутдинова Л.Т. Сопоставительный анализ фразеологических единиц с компонентом-прилагательным в английском и турецком языках. Дис. ... канд. філол. наук. – Казань, 2003. 11. Лаенко Л.В. От семантики цвета к социальной семантике языка (на материале русских и английских прилагательных, обозначающих цвет). Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Саратов, 1988. 12. Покровська І.Л. Метафорично-конотативні значення назв кольорів у сучасній турецькій мові// Мовні і концептуальні картини світу. Збірник наукових праць. – 2005. – Вип. 16. – Кн. 1. 13. Покровська І.Л. Синонімічні ряди основних ад'єктивних кольоративів у сучасній турецькій мові// Мовні і концептуальні картини світу. – 2008. – Вип. 25. Частина 3. 14. Слезкіна М.Г. Семантика і символіка прилагательного "желтый" в русском языке: в семасиологическом и ономасиологическом аспектах. Дис. ... канд. філол. наук. – Челябинск, 2005. 15. Сяовен Чжун. Ад'єктивний кольоратив та його словотвірна парадигма в сучасній російській мові. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2002. 16. Тугушева Ф.А. Семантика цветообозначений в разностемных языках (на материале балкарского, русского и французского языков). Дис. ... канд. філол. наук. – Нальчик, 2003. 17. Bayraktar Nesrin. Kavram ve Anlam Boyutunda Sarı ve Tonları/ Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. – Ankara, 2006. 18. Doğan Mehmet. Büyük Türkçe Sözlük. – İstanbul, 2005. 19. Gözaydın Nevzat. Türkçe'nin Renk Zenginliği, Türk Dili. – Ankara, 2003. 20. Gülşah Durmuş. Cahit Külebi'nin şiirlerinde renkli mısralar ve Türkçe'nin renkleri / Turkish Studies. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/3 Summer 2010. 21. Kaymaz Zeki. Türkiye Türkçesi ve Ağzılarında Renk Bildiren Kelimelerin Kullanışı ve Sistematiği/ TDAY, Belleten, Ankara, 1997. 22. Küçük Selim. Türkiye Türkçesinde renk adları ve özellikleri / Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. – 2010, Cilt 3/10, Kış. 23. Süreyya Ülker. Sarı. Режим доступу: <http://www.turkdilidergisi.com/renkler/sari.htm>. 24. Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu. Режим доступу: <http://www.tdk.gov.tr>.

Надійшло до редколегії 23.09.11

H. Сав'як, асист.

ХАРАКТЕРИСТИКА КЛЮЧОВИХ КОНЦЕПТІВ ЯПОНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ АНАЛІЗУ КОМУНІКАТИВНОЇ СИТУАЦІЇ (КС) "СПІЛКУВАННЯ ЗАКОХАНИХ"

У даній статті наведено аналіз низки ключових концептів японської культури, зокрема, 曖昧, 甘え, 侘び寂び, 義理, та на матеріалі художніх творів японських авторів (Харуки Мураками та Банана Йосімото) встановлено ступінь актуальності даних концептів для сучасних представників японської лінгвокультури.

В данной статье приведен анализ ряда ключевых концептов японской культуры, в частности, 曖昧, 甘え, 侘び寂び, 義理, а также на материале художественных произведений японских авторов (Харуки Мураками и Банана Ёсимото) установлена степень актуальности данных концептов для современных представителей лей японской лингвокультуры.

The article deals with the analysis of key concepts of Japanese culture, such as 曖昧, 甘え, 侘び寂び, 義理. We have also investigated the relevance of these notions for the modern representatives of Japanese linguistic culture.

Унаслідок острівного розташування та тривалого періоду ізоляції від контактів з рештою світу, японський менталітет аж до кінця XIX ст. не зазнавав суттєвого

впливу з боку інших країн: концепти, які можна вважати універсальними для представників більшості етнокультур, знаходяться на периферії, або й зовсім відсутні, в

японській мовній картині світу. Натомість, Японія розробила власну сітку культурних координат, окремі елементи-поняття якої видаються представникам інших етносів вкрай складними для розуміння.

У контексті нашого дослідження доцільним видається навести огляд таких фундаментальних концептів японської культури, як 曖昧 (*aimai* – "невизначеність, двозначність"), 甘え (*amae* – "залежність від доброзичливості інших"), 侘び/寂び (*wabi-sabi* – "простота та витонченість"), 義理 (*giri* – "обов'язок"), 真 (*makoto* – "щирість").

曖昧 (*aimai*) прийнято визначати як такий виклад сутності справи, за якого існує більше ніж одна його інтерпретація, а це призводить до того, що висловлювання видається невизначеним та незрозумілим. Самі японці вживають це слово в різних значеннях: "незрозумілий, малозрозумілий, двозначний, сумнівний, ненадійний, невизначений, смутний і т.д." [9, с. 187]. Як правило, японці досить терпимо ставляться до наявності 曖昧 (*aimai*) у міжособистісному спілкуванні, а невизначеність мовлення вважається в Японії чесною. Це засвідчує і сама японська мова, в якій більше, ніж в будь-якій іншій превалюють неконкретні форми висловлювання, що релевантні для прийнятого в японському суспільстві нечіткого та неоднозначного вираження думки [6, с. 9].

Поява поняття 曖昧 (*aimai*) в японській культурі пояснюється специфікою становлення та розвитку даного етносу. По-перше, як вже зазначалося, на формування багатьох звичаїв та культурних цінностей японців впливало географічне положення. По-друге, Японія – гірська країна, де проживання можливе на дуже обмеженій території, тому люди на островах мусили селитися скупчено, а відтак досягнення гармонії та порозуміння були надзвичайно важливими для самого виживання людей. Третім фактором, що значно вплинув на формування японського характеру, став клімат. Жарке літо та рясні дощі сприяли розвитку інтенсивних форм сільського господарства, таких, як вирощування рису, що традиційно вимагало розділення суспільних робіт з іригації, засівання та збору врожаю. Для досягнення максимальної ефективності на обмеженому просторі люди повинні були співпрацювати, оскільки самотужки досягти бажаного результату було неможливо. В результаті сформувався своєрідний "кодекс згоди", і люди прагнули не виступати проти бажань групи через страх бути виключеними зі спільноти односельців. Якщо люди жертвували своїми інтересами та працювали заради задоволення інтересів групи, група підтримувала їх, тому японці прагнули підлаштувати свої інтереси до цілей групи. Повсякденне спілкування нерідко обходилося без слів, і члени групи просто слідували за старшими, оскільки ті мали більше досвіду та знання. Через намагання не створювати серйозних загроз для гармонії у групі, люди уникали висловлювати свої думки чітко, навіть намагалися уникати прямої відповіді "так" чи "ні". Якщо хтось хотів сказати "ні", він спочатку взагалі нічого не казав, потім вдавався до ухильних виразів, що мали відтінки незгоди. Таким чином, поступово слова стали набувати різних значень, а мовлення ставало все менш чітким та однозначним [6, с. 10].

Отже, невизначеність мовлення відіграє роль компромісу в житті японців та необхідна для досягнення гармонії. "Японці вважають неввічливим виражатися чітко та визначено, оскільки це передбачає, що співрозмовник нічого не знає. Вони надають перевагу 曖昧 (*aimai*), оскільки впевнені, що немає необхідності говорити прямо, доки співрозмовник володіє необхідними знаннями. Висловлюватися прямо – означає допускати, що партнер нічого не знає, саме тому прямотинність може видатися неввічливою" [13, с. 22].

Проаналізований нами мовний матеріал засвідчує, що існування 曖昧 (*aimai*) і сьогодні залишається однією з найхарактерніших рис спілкування між представниками досліджуваної лінгвокультури. В першу чергу це проявляється в тому, що мовці майже ніколи не дають прямої відповіді навіть на найпростіші запитання:

"ところでワタナベ君、今度の日曜日は暇？あいてる？"
"— "どの日曜日も暇だよ。六時からアルバイトに行かないけど" [11, с. 117] / "Ватанабе, а ти цієї неділі вільний? – Я будь-якої неділі вільний. На шосту, щоправда, на роботу треба" [4, с. 36].

"あなたってわりに物事をきちんと考える性格なのね、きっと" –

"まあそうかもしれないな"と僕は言った。"たぶんそのせいで人にあまり好かれないうだろうね。昔からそうだな。" [11, с. 129] / "От на вигляд і не скажеш, а ти, виявляється, на речі серйозно дивишся, так? – Не знаю, може і так. Тому, можливо, і люди до мене не дуже тягнуться, через характер такий. Завжди такий був" [4, с. 40].

Далі ми розглянемо поняття 甘え (*amae*), яке вважається "ключовим концептом для розуміння особистих якостей та особливостей характеру японців" [8, 17]. 甘え (*amae*) досить складно перекласти українською мовою, оскільки в нашій культурі відсутні терміни тотожні або близькі за значенням, однак приблизно його можна інтерпретувати, як "залежність від доброзичливості інших". Даний концепт є основою для створення гармонійних стосунків, де діти залежать від батьків, молоді покладаються на старших і т.д. Психологічний прототип 甘え (*amae*) – взаємини між матір'ю та дитиною, яка почала усвідомлювати своє відокремлення існування від неї та прагне подолати це відокремлення за рахунок асиміляції та ідентифікації з іншими [7, с. 145]. Поведінка людини, що виховна в дусі концепту 甘え (*amae*), нагадує поведінку дитини, яка прагне постійної підтримки від своїх батьків, насамперед від матері, та водночас покладається на їхню доброзичливість та поблажливість. Отже, 甘え (*amae*) – це психологічна орієнтація на залежність від іншої людини (або людей) та поблажливість з боку інших представників певної групи.

Дієслово 甘える (*amaeru*), що є похідним від іменника 甘え (*amae*), в англомовних словниках має такий переклад: 1. *to behave like a spoilt child; to fawn on / поводитись, як розбещена дитина; підлецуватись, вистлужуватись*; 2. *to depend and presume upon another's benevolence / залежати від чужої доброзичливості* [16]; в російськомовних джерелах наводиться дещо вужчий переклад: 1. *бути розбещеним*; 2. *скористатися чим-небудь* [2, с. 18]. В японській мові також існує прикметник 甘い (*amai* – "солодкий, слащавий; м'який"), який, як бачимо, утворений від того ж ієрогліфа, що і 甘え (*amae*). Як зазначає Т. Дої, "甘える (*amaeru*) несе відчуття справжньої "солодкості" та зазвичай використовується для опису стосунків дитини зі своєю матір'ю. Однак він також може описувати і взаємини між двома дорослими" [7, с. 145].

Концепт 甘え (*amae*) є характерним для японської лінгвокультури з тих самих причин, що і концепт 曖昧 (*aimai*) – реалії життя вимагали від населення згуртованості, а окремі люди та родини повністю залежали від успішної кооперації усіх членів групи. Можна сказати, що ці два концепти дуже тісно переплітаються та існують як продовження один одного. Як результат, сьогодні ми спостерігаємо певні характерні відмінності у способах побудови взаємин між японцями та представниками західних лінгвокультур. Наприклад, коли японці хочуть познайомитися з кимось, вони роблять людині невеличкий подарунок, чим ставлять отримувача у становище боржника, в результаті чого між людьми вибу-

довуються стосунки, в основі яких лежить 甘え (*amae*) – другий японець вважатиме себе залежним від того, хто першим виявив доброзичливість та прихильність по відношенню до нього, та відчуватиме до нього 義理 (*ripi* – обов'язок, борг). Іншою характерною особливістю взаємин, заснованих на 甘え (*amae*), є те, що японцям дуже важко сказати "ні", оскільки вони бояться зруйнувати особисті стосунки з іншими членами групи (див. приклади до концепту 曖昧 (*aimai*)), або ж нашкодити їм. У представників західної цивілізації концепт 甘え (*amae*) відсутній, саме тому, як видається, їм значно простіше відмовляти один одному. Зазначимо, що, на думку Т. Дої, "в основі почуття 甘え (*amae*) повинно лежати щось підсвідомо спільне для всього людства" [8, с. 169]. Отже концепт 甘え (*amae*) може існувати і в західній культурі, однак на більш глибинному рівні.

Нижче наведемо приклад спілкування у дусі концепту 甘え (*amae*):

"一度うちに遊びに来ない? 小林店に。店は閉まっているんだけど、私夕方まで留守番しなくちゃならないの。ちょっと大事な電話がかかってくるかもしれないから。ねえ、お昼ごはん食べない? 作ってあげるわよ" [11, с. 117] / **"Можливо, прийдеш до мене в гості? В книжковий магазин Кобаяси. Магазин, мабуть, буде зачинений, але мені до вечора треба буде за домом наглядати. Хтось може зателефонувати. Ну як, пообідаєш зі мною? Я сама готую"** [4, с. 36].

Наступний засадничий концепт японського суспільства, який також впливає на поведінку мовців в комунікативній ситуації "спілкування закоханих" – 義理 (*ripi* – обов'язок, борг). На думку визначної американської дослідниці Р. Бенедикт, 義理 (*ripi*) – одна із найцікавіших категорій морального обов'язку з усіх відомих антропологам в світовій культурі. "Жоден японець не може говорити про мотиви поведінки, або про хорошу репутацію, або про проблеми, з якими стикаються люди в його країні, не звертаючись постійно до 義理 (*ripi*)" [1, с. 40]. Такого поняття не існує ані в західній, ані в слов'янській, ані в будь-якій іншій культурі. Воно зачіпає усі можливі типи міжособистісного спілкування: спілкування між начальником та підлеглим, між батьками та дітьми, між братами та сестрами, між друзями, а інколи навіть і ворогами. "З великою натяжкою можна сказати, що 義理 (*ripi*) є проявом турботи про інших, від кого людина отримала в борг вдячність та прихильність, та рішучістю реалізувати їхні надії, інколи навіть за рахунок принесення себе в жертву" [10, с. 150].

Вважається, що норми 義理 (*ripi*) склалися в феодальні часи, однак їх істинне коріння залишається нез'ясованим. Найбільш імовірно, спочатку 義理 (*ripi*) виникло зі звички повертати щось на знак вдячності за проявлену прихильність (допомогу) в щільно згуртованих общинах дофеодальної Японії та еволюціонувало у подальші періоди японської історії в форми ごおんとほこ (*go-on to hoko* – звичай відповідати добром на добро) – в феодальні часи та しゅし学義理 (*shushigaku ripi* – поняття про обов'язок за неоконфуціанством (しゅし – неоконфуціанство)) – за часів сьогунату Токуґава [5, с. 90].

Сьогодні концепт 義理 (*ripi*) продовжує відігравати важливу роль в сучасному японському суспільстві, однак існує тенденція до зміни його значення. 義理 (*ripi*) все частіше набуває негативної конотації, оскільки асоціюється з примусом, тиском суспільної думки на волю людини. Іншими словами, зараз 義理 (*ripi*) сприймається як правило обов'язкової "відплати", а не моральна категорія. Однак

так чи інакше, неможливо розглядати спілкування між представниками японського етносу без урахування даної категорії, оскільки, на глибоке переконання японців, людина, існуючи у складній мережі соціальних відносин, має керуватися у своїй поведінці принципом 義理 (*ripi*) [1, с. 43]. Наведемо приклад реалізації концепту 義理 (*ripi*) у повсякденному спілкуванні японців:

"頭を打つ前から好きだった?" "私はたずねた。" "頭を打つのは、心の中の君だったみたい。真由のこともあったし、うまくいきこない気がした" "彼は言った。" [14, с. 239] / **"Отже, ти кохав мене ще до того, як я впала зі сходів? – Виходить, що так. Але тоді Маю була ще жива, і, мабуть, я відчував, що все якось не так, як повинно бути. Що між нами нічого не вийде"** [3, с. 194]. У даній КС, на нашу думку, реалізується 義理 (*ripi*) до третьої особи: хлопець визнає, що прагнув близьких відносин з дівчиною, однак раніше, коли Маю (його колишня кохана) була ще жива, він не міг цього допустити, оскільки відчував 義理 (*ripi*) по відношенню до неї).

Ще однією важливою культурною категорією є 侘び/寂び (*wabi-sabi*) – "простота та витонченість". Це складний вираз, що складається з двох пов'язаних між собою елементів: 侘び (*wabi*) і 寂び (*sabi*). "侘び (*wabi*) уособлює естетичні і моральні норми і правила, що сформувалися в середньовічній чернецькій традиції, яка робила акцент на простому, суворому типі краси та споглядальному, відстороненому сприйнятті дійсності. В своїй початковій формі дана лексема виражала категорії самотності та смутку. Поняття 寂び (*sabi*) також розвивалося як середньовічна естетика, що відбивала переваги самотності, смиренності, безтурботності та старості; водночас це слово має підтекст: покірність, скромність, щось зроблене зі смаком" [5, с. 62]. Сутність категорії 侘び/寂び (*wabi-sabi*) полягає в тому, щоб насолоджуватися швидкоплинною, нетривкою красою речей, які на перший погляд видаються зовсім непоказними, непривабливими. Наприклад, японців, на відміну від європейців, захоплює краса не тієї квітки, що розпустилася, а тієї, що починає в'янути, оскільки в цьому вони вбачають ідею швидкоплинності усього сущого. Для представників японської етнокультури 侘び/寂び (*wabi-sabi*) – це ідеальна форма краси.

У сучасній Японії значення даного концепту певною мірою нівелювалося. Це в першу чергу пов'язано зі зміною способу життя людей, які все більше стали приділяти увагу матеріальним цінностям. Проте певний спосіб світосприйняття, який формувався та утверджувався протягом багатьох століть та тисячоліть не може зникнути за 50-100 років. 侘び/寂び (*wabi-sabi*) було і залишається невід'ємною складовою японського національного характеру, і саме укоріненість даного концепту у свідомості носіїв досліджуваної культури робить їх такими несхожими на представників будь-якого іншого етносу у світі.

Факт існування 侘び/寂び (*wabi-sabi*) в мовній картині світу японців підтверджує і проаналізований нами мовний матеріал:

"サイパンの有無を言わさない夕空と違って日本の風景の繊細で、どこまでも微妙で感覚を全開にしないと正確には見ることができない。" [15, с. 117] / **"У порівнянні з феєричними заходами сонця на Сайпані, токійські – витончені та сентиментальні. Вони ніжніші та більш вишукані, і, якщо ти тримаєш свої почуття на прив'язі, ти не зумієш по-справжньому відчувати токійський захід сонця"** [3, с. 335].

Отже, бачимо, що національно-мовна картина світу японців базується на доволі специфічних морально-етичних та естетичних засадах. Саме вони здебільшого

визначають комунікативну поведінку японців взагалі та значною мірою впливають на спілкування між закоханими.

Особливості історичного розвитку країни посприяли тому, що основою японського суспільства та запорукою виживання японського етносу взагалі стало вміння ефективно співпрацювати з односельцями та пристосовуватися до різних умов існування. Інтереси групи завжди ставилися вище інтересів окремих людей, а забезпечення ефективного функціонування групи безпосередньо залежало від здатності її членів досягти гармонії у спілкуванні між собою. Як наслідок, общини ставали дуже згуртованими, вміли об'єднувати зусилля та працювати заради єдиної мети. Водночас окремі люди залишалися досить замкнутими, адже занадто відкриті та відверті стосунки рано чи пізно неминуче призводили б до міжособистісних конфліктів, які ставили б під загрозу функціонування групи. Аналогічну ситуацію ми спостерігаємо і в сучасному японському суспільстві. Основні риси японського характеру, які добре відомі мешканцям різних куточків світу – це неймовірна працьовитість та високий ступінь колективізму. Однак за межами роботи люди рідко бувають відкритими, нерідко навіть одружені пари погано знають внутрішній світ одного.

Насамкінець варто зазначити, що проаналізовані нами морально-етичні концепти японської культури неможливо розглядати окремо. Дуже складно, а зазвичай і зовсім неможливо дослідити, де закінчується, скажімо,

甘え (*amae*) і починається 義理 (*ripi*). Вони являють собою неподільну єдність морально-естетичних основ японського суспільства, існуючи в кожний момент часу в свідомості кожного японця. Дослідження даних понять може наблизити нас, представників іншої етнокультури, до розуміння цього самобутнього народу. Це допоможе нам більш ефективно планувати наші стосунки на всіх рівнях спілкування – у політиці, економіці та побуті.

1. Бенедикт Р. Хризантема и меч: модели японской культуры / Рут Бенедикт. – М.: РОССПЭН, 2004. – 256 с.; 2. Большой японско-русский словарь. Под ред. Конрада. – т. 1. – М.: Живой язык, 1999. – 824 с.; 3. Ёсимото Б. Амрита. – М.: Амфора, 2006. – 495 с.; 4. Мураками Х. Норвежский лес. – М.: Эксмо, 2007. – 480 с.; 5. Япония. Как её понять: очерки современной японской культуры // ред. Дэвис Р. Дж., Икено О.; пер. с англ. Бураева Ю. Е. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 317 с.; 6. Davies R. J., Ikeno O. The Japanese mind: understanding contemporary Japanese culture. – Boston, 2002. – 270 p.; 7. Doi T. Amae: A key concept for understanding Japanese personality structure, Japanese culture and behavior: Selected readings. – Honolulu: University Press of Hawaii, 1974. – p. 145-154; 8. Doi T. The anatomy of dependence. – New York: Kodansha, 1973; 9. 大江 健三郎. あいまいな日本の私. – 東京: 岩波新書, 129 с.; 10. 杉浦洋一・ジョン・K・ギレスピー共著. 日本文化を英語で紹介する事典. – 東京: ナツメ社, 1993. – 335 p.; 11. 村上春樹. ノルウェイの森. – 上. – 東京: 講談社, 2006. – 269 с.; 12. 村上春樹. ノルウェイの森. – 下. – 東京: 講談社, 2006. – 261 с.; 13. 森本哲朗. 日本語表と裏. – 東京: 新潮社, 1995; 14. 吉本ばなな. アムリタ. – 上. – 東京: 福武書店, 1994. – 292 p.; 15. 吉本ばなな. アムリタ. – 下. – 東京: 福武書店, 1994. – 292 p.; 16. <http://jisho.org>. Denshi Jisho – Online Japanese Dictionary.

Надійшла до редколегії 27.09.11

В. Філонова, асист.

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ТА ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ

У статті розглядається проблема міжкультурної комунікації в процесі вивчення іноземної мови. Увага приділяється формуванню у студентів цілісної системи уявлень про культуру, історію, реальність та традиції країни, мова якої вивчається.

В статье рассматривается проблема межкультурной коммуникации в процессе изучения иностранного языка. Внимание уделяется формированию у студентов целостной системы представления о культуре, истории, реальности и традициях страны, язык которой изучается.

The article deals with the problem of cross-cultural communication in the process of foreign language learning aiming the formation of a complete system of views on culture, history, reality and traditions of the foreign language being learned.

У сучасних концепціях навчання іноземна мова розглядається як відображення культури відповідного народу і як засіб пізнання іншомовної культури, і як засвоєння світових духовних цінностей. Соціальне замовлення передбачає не тільки формування у студентів, які вивчають іноземну мову, необхідних іншомовних навичок та вмінь, але й ознайомлення через мову з культурою країни, її традиціями, історією та сучасністю.

У праці Верещагіна Є. та Костомарова В. "Мова та культура" дається визначення "міжкультурної комунікації" як адекватне розуміння двох учасників комунікативного акту, які належать до різних національних культур. [2, с. 26]

Зупинимось на співвідношенні мови та культури та їхнього тісного взаємозв'язку.

Мова – це дзеркало культури, в ньому відображається не тільки реальний світ, який оточує людину, не тільки реальні умови його життя, але й суспільне самопізнання народу, його менталітет, національний характер, образ життя, традиції, звичаї, мораль, система цінностей, світосприйняття.

Мова – це скарбниця, кладовище культури. Вона зберігає культурні цінності в лексиці, граматиці, ідіоматиці в прислів'ях, поговірках в фольклорі в художній та науковій літературі. [2, с.26]

Мова, як носій культури, передає скарбницю національної культури, яка передається з покоління в покоління, формує особистість людини, світосприйняття, менталітет, відношення до людей.

Але мова не існує поза культурою, вона є її частиною, як сукупність результатів людської діяльності в різних

сферах життя людини: виробничій, суспільній, духовній. Мова є інструментом самозбереження етносу.

В кожного народу своє культурне сприйняття світу. Мову можна порівняти з пензлем художника, який малює світ з натури але пропускає її через свою художню свідомість, який творить картину світу. [6, с. 79]

Відображення світу в мові – це колективна творчість народу, який говорить на цій мові і кожне нове покоління отримує з рідною мовою повний комплект культури, в якому вже закладені риси національного характеру та світосприйняття.

Сучасна концепція іншомовної освіти будується на інтегрованому навчанні мови та культури країн, мова яких вивчається, та на використанні при цьому національного компоненту, який базується на знаннях про рідну країну, історію свого народу, його традиції, звичаї тощо, тобто на діалозі рідної та іноземної культури. Головна мета такої освіти – навчання мови через культуру, а культури через мову.

Кожна національна культура складається з національних і інтернаціональних елементів і не може цілком збігатися з іншою культурою. Тому в процесі викладання іноземної мови ми вимушені витратити час та енергію на формування у свідомості учнів поняття про нові предмети і явища, що не знаходять аналогії ні в рідній культурі, ні в рідній мові. Отже, мова йде про включення елементів країнознавства, реальності життя у викладання мови.

Із вищесказаного випливає, що головною метою включення елементів країнознавства в процесі виховання естетичного смаку засобами вивчення іноземної

мови разом з вивченням культури країни, мова якої вивчається та розумінням її змісту, є підвищення рівня загальної культури особистості, її естетичного розвитку, виховання естетичного смаку як емоційно-раціонального способу освоєння дійсності. Країнознавчий аспект навчання – це самостійний аспект навчання іноземної мови (поряд з фонетичним, лексичним, граматичним та стилістичним), який відбиває національно-культурний компонент та естетичний зміст і форму мовного матеріалу. Кінцевою метою засвоєння цього аспекту виховання естетичного смаку є формування у студентів цілісної системи уявлень про основні культурні традиції, звичаї та реалії країни, мова якої вивчається, їх естетичне наповнення, що дозволяє студентам зрозуміти світогляд носіїв мови, поповнити власний соціально-культурний та естетичний досвід особистості, формує в неї позитивну мотивацію та чуттєве переживання освоєння мовної інформації, виховує звичку та внутрішню потребу в оволодінні, вдосконаленні та реалізації набутих мовних умінь.

Актуальність проблем міжкультурної комунікації в сучасних умовах.

Науково – технічний прогрес відкриває нові можливості, форми спілкування, головною умовою ефективності яких є взаєморозуміння, діалог культур терплячості та повага до культури партнерів. Все це призвело до більш пильної уваги щодо питань міжмовної комунікації. І нажалюсть зараз "в моді" такий вислів як "конфлікт культур". Що ж таке "конфлікт культур"? Реальні приклади зіткнення культур дає просто реальне спілкування з іноземцями. Так би мовити "зіткнення культур" утворює багато анекдотів, смішних сюжетів, і навіть неприємностей, драм та трагедій.

З розвитком науково-технічного прогресу спеціалісти в різних областях науки, культури, бізнесу, техніки та інших областей людської діяльності вимагають викладання іноземної мови як засіб виробництва. Їх не цікавить ні теорія ні історія, а функціональне використання в різних сферах життя суспільства в якості засобу реального спілкування з людьми з інших країн.

На сучасному етапі з'явилась нова спеціальність "неофілологія"

Основні принципи "неофілології" можна сформулювати таким чином:

1. Вивчати мову функціонально, в плані використання її в різних сферах життя суспільства, в науці, техніці, економіці, культурі і т.д.

2. Розробити методи навчання мови, як засобу спілкування між професіоналами як засіб виробництва в поєднанні з культурою, економікою, правом та іншими галузями науки.

3. Вивчати мову в синхронному зрізі, на широкому фоні соціального, культурного, політичного життя народу, тобто в тісному зв'язку зі світом мови, яку вивчаєш.

4. Розробити модель підготовки викладачів іноземних мов, спеціалістів по міжнародному та міжкультурному спілкуванню, спеціалістів по зв'язкам з суспільством.

У зв'язку з розвитком та зміною освітньої системи, розробкою нових методик, багато вчителів починають перебудову і у навчанні іноземної мови. У чому вона полягає? Насамперед, у великій увазі до студентів, у прагненні розвинути в них мотивацію, інтерес до оволодіння іноземною мовою, у спробах перебороти формалізм в організації навчально-виховного процесу й оцінці діяльності учнів, перейти від авторитарного стилю спілкування з учнями до справжнього спілкування, діалогу. Вчителі намагаються залучати додаткові цікаві країнознавчі матеріали, спонукають учнів до самостій-

ного пошуку таких матеріалів значно раніше, ніж це передбачено програмою.

Кожний урок іноземної мови – це перетин двох культур, це практика міжкультурної комунікації, тому що кожне іноземне слово відображає іноземний світ та іноземну культуру. В наш час наука, культура, бізнес, політика та інші сфери людської діяльності потребують навчання іноземним мовам в широкому фоні соціального, культурного, політичного життя народу в тісному зв'язку зі світом мову якого ми вивчаємо.

Щоб навчити іноземної мови, як засобу спілкування на уроках необхідно створювати обстановку реального спілкування, активно використовувати іноземну мову в живих, природних обставинах. Мова повинна вивчатися в поєднанні зі світом та культурою тих народів, які розмовляють на даній мові.

Необхідно більш глибоко вивчати національний характер, менталітет, образ життя, мова не може існувати поза культурою. Знання значення слів та правил граматики є недостатнім для того, щоб використовувати мову, як засіб спілкування. Російські науковці в області лінгвокраїнознавства Верещагін Є. та Костомаров В. зазначили: "Дві національні культури ніколи не співпадуть повністю, тому потрібно використовувати час та енергію на засвоєння понять про нові предмети та явища, яких немає аналогії в рідній мові та культурі. [2, с. 76]

Особлива увага приділяється **реаліям**, оскільки глибоке знання реалій необхідне для вірного розуміння явищ та фактів, які відносяться до повсякденної дійсності народів, які розмовляють даною мовою. Знання історії, літератури, системи цінностей та багато інших соціокультурних моментів є дуже важливими.

В українському перекладознавстві термін **"реалія"** вперше вжив Кундзіч О. у праці "Перекладацька мисль та перекладацький недомисел". **Реалії** – це слова, що означають предмети, процеси і явища, характерні для життя і побуту країни. Слова можуть бути реаліями в одній мові, але не бути такими в іншій мові. [4, с. 11]

Реалія належить народу, у мові якого вона народилася. Її лише приймають в іншій мові як "гостя", і вона гостює коли день, коли рік, а трапляється і так (але порівняно рідко) що обживається настільки, що залишається назавжди, збагачуючи або засмічуючи мову, яка її прийняла.

Хотілося навести кілька прикладів існування певних реалій, які притаманні японському суспільству і які несуть в собі труднощі розуміння, оскільки для українського суспільства і ментальності вони не притаманні.

Наприклад такий термін як "hikikomori" (引き籠り) – модний синдром в Японії. Що ж це таке? Японський варіант есканізму? Чи щось національне, притаманне тільки Японії? В будь-якому випадку, це реалія сучасної Японії. "Hikikomori" (дослівно "бути ізольованим", "віддалитися") термін, який означає особливий розлад соціальної адаптації у підлітків та молоді, що проявляється у соціальному униканні будь-яких контактів з соціумом. Явище самоізоляції в Японії поширене в катастрофічних масштабах. Мільйони дітей та підлітків, переважно хлопчики надовго уникають контакту зі світом. Одного дня вони просто закривають двері своєї кімнати, вимикають телефон, не йдуть до школи, інституту чи на роботу не відповідають ні на які питання. Поштовхом може бути що завгодно – висміювання в школі, поганий результат іспиту, нещасливе кохання. Явище самоізоляції лякає японців не на жарт.

Ще один приклад "gambari" (頑張り) – від дієслова "gambaru" (頑張る), що означає наполегливо працювати, прикладаючи всі зусилля, щоб досягнути цілі. Суть

явища "gambari" – японці проявляють себе, роблячи все, що від них залежить, щоб досягнути наміченої цілі.

"Sarariman" (サラリーマン) – перекожаний японською вимовою термін (англ. salaryman), на українську мову можна перекласти як "службовець", "людина, яка живе на зарплату", але в ряд японських "Sarariman" (サラリーマン) не входять, наприклад, службовці підприємств роздрібної торгівлі, викладачі, медики. Коли японці говорять про "sarariman" вони в першу чергу мають на увазі робітників великих торгових, фінансових та промислових фірм. Серед них і ветерани, які ще не забули труднощі післявоєнних років, і молодь, щойно змінивши університетську аудиторію на службовий офіс.

"Ni-to" (ニート) від англ. NEET (not in Employment, Education or Training). Але британці цим терміном називають людей в віці від 16 до 18 років, які ніде не навчаються, не працюють, не проходять практичної підготовки по спеціальності. Причиною можуть бути сімейні обставини, або коли людина займається замість роботи благодійністю. Але в Японії цей термін має трохи інакше значення. "Ni-to" – це люди в віці від 15 до 34 років,

не одружені, які не числяться ні в яких учбових закладах, не мають стабільного доходу. Серед "Ni-to" є й ті, які хотіли б працювати, але з якихось причин не шукають роботу, й ті, які не хочуть працювати, тому в Японії це явище має скоріше негативний окрас.

Одже, слід зазначити, що при вивченні іноземної мови обов'язковим повинно бути передбачене:

- оволодіння знаннями про культуру, історію, реалії та традиції країни, мова якої вивчається;
- залучення до діалогу культур (іншомовної та рідної);
- усвідомлення студентами суті мовних явищ, іншої системи розуміння, через яку може сприйматися дійсність;
- порівняння явищ іноземної мови, що вивчається з рідною мовою.

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник. – К., 2004; 2. Верещагин Е. Костомаров В. Язык и культура. – М., 1990; 3. Воробьев В. Лингвокультурология. Теория и методы. – М., 1997; 4. Кундзіч О. Перекладацька мисль та перекладацький недомисел. – К., 1954; 5. Сепир Э. Коммуникация// избранные труды по языкознанию и культурологии. – М., 1993; 6. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: Учебное пособие. – М., 2000.

Надійшла до редколегії 02.09.11

М. Шамшур, асист.

КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ КИТАЙСЬКОЇ МОВИ "ЧЕН'ЮЙ"

Визначено основні аспекти фразеологічних одиниць китайської мови "чен'юй" як одного із провідних засобів відображення національного менталітету та свідомості китайського народу.

Определены основные аспекты фразеологических единиц китайского языка "ченюй" как одного из основных средств отображения национального менталитета и сознания китайского народа.

In this article the main features of one of the main means of Chinese national mentality's and consciousness of Chinese people representation – "chengyu" – have been indicated.

Сучасний етап розвитку лінгвістичної науки характеризується зміною базисної наукової парадигми та формуванням принципів антропоцентричності та антропоморфності мови. Мова вивчається у неподільному зв'язку із мисленням, свідомістю, пізнанням, культурою, світоглядом як окремого індивіда, так і мовного колективу, якому вона належить. Основою для нової інтерпретації мови послугувало усвідомлення того, що природна мова не вирізняє екстралінгвістичну реальність від психологічної та від соціальної сфери носія мови.

Когнітивна лінгвістика – галузь мовознавства, яка вивчає мову як засіб отримання, зберігання, обробки, переробки й використання знань, спрямована на дослідження способів концептуалізації й категоризації певною мовою світу дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду [11, с. 365].

Поява когнітивної лінгвістики спричинена неабиякою цікавістю до когнітивних процесів людини, що виникла на основі стрімкого розвитку комп'ютерної сфери та розв'язання пов'язаних із цим завдань. Когнітивна лінгвістика увібрала в себе теорії, принципи та підходи різних наукових дисциплін, що пов'язані із вивченням ролі, яку відіграє мова у когнітивних процесах.

Китайська мова – одна із найдавніших мов світу, мова високорозвинутої цивілізації із кілька тисячолітньою історією, вона має багатий словниковий склад, зокрема і фразеологічний. Варто зазначити, що саме у фразеологізмах найбільш яскраво втілюється національний компонент, відображена самотніть китайського народу. Фразеологізми характеризують назване словом поняття через образне уявлення, відтворюють відношення та аксіологічне значення через призму світосприйняття соціокультурного середовища в якому вони використовуються.

Фразеологічну одиницю в межах власне фразеології можна визначити як одиницю мови, що відтворюється і є відносно усталеною в своєму складі та у вживанні [5, с.12]. Фразеологічний склад кожної окремої мови визначається особливостями менталітету етносу, його історією, культурною спадщиною та традиціями. Складові фразеологізмів мають певні культурні конотації. До них належать власні імена, географічні назви, значення кольорів, чисел, тварин, рослин у традиційній свідомості народу. Отже, для вірного тлумачення і усвідомлення фразеологізмів існує потреба у наявності певних культурологічних знань, властивих етнічній та мовній спільноті, які в подальшому створюють основу для ефективного мовного спілкування.

На сучасному етапі розвитку лінгвістичної думки вважається, що "наївна картина" світу знаходить своє відображення саме в одиницях природної мови її носіїв [1, с. 56–60]. Таким чином, "буденна свідомість" етносу, до якої відносять пам'ять та історію народу, його досвід пізнавальної діяльності, світобачення та психологію, представлена у лексичній семантиці [69, с. 6]. Специфічні риси цієї свідомості, тобто менталітет, найвиразніше втілюються у фразеологічному складі мови [3, с. 55]. Мо- ва вбирає в себе історичні події, традиції, специфіку життя суспільства протягом процесу його розвитку, тобто самовираження етносу відбувається через його мову, а іноземці сприймають етнос та його культуру через призму мови. Хоча слово є основною мовною одиницею, фразеологізми несуть набагато більше інформації і їх слід вивчати та враховувати в різних аспектах: когнітивному, лінгвокультурологічному, функціональному тощо.

Останнім часом вчені зосереджують увагу на лінгво-країнознавчій орієнтації мовних одиниць, зокрема стосовно виділення національно-культурного компонента як

складової частини значення фразеологізмів (О.П. Пророченко, С.Н. Назаров, О.Я. Остапович). Однак, на даному етапі розвитку фразеології неможливе її вивчення без належного врахування когнітивних аспектів. Звісно, що когнітивна наука займається інформацією про світ у його різноманітних ракурсах і зв'язках, вивчаючи такі складні феномени людського буття, як сприйняття світу і відображення сприйнятого у свідомості людини, як пам'ять і організація розумових здатностей людини.

Когнітивна лінгвістика фактично продовжує традицію ставити на перше місце не мовну форму та її значення, а ідею, яка може виражатись за допомогою різноманітних мовних форм. Створення фразеологізмів у процесі лінгвокреативної мисленнєвої діяльності спирається на сферу фонових знань людини, в яку інформація поступає із індивідуального або соціального досвіду її діяльності у зримому просторі. Таким чином, фразеологізми на відміну від слів прямо відображають когнітивну діяльність членів мовного колективу, яка заснована на представленні про світ носіїв мови, на їх відношенні один до одного – все це можливо тому, що сама мовна система містить механізм, який забезпечує цю діяльність [10, с. 66].

Отже, у межах багатовекторного простору досліджень сучасної лінгвістики пояснення сутності фразеологічних одиниць перш за все вимагає реконструкції структури знань про позначене з урахуванням інтеграції різноманітних пізнавальних психічних функцій свідомості, її взаємозв'язку із соціумом та культурою народу, спираючись на загальні лінгвістичні закономірності певної мови.

Лексико-фразеологічний рівень є пріоритетним у вираженні культурно-детермінованих феноменів. Для аналізу вербалізації певного концепту, на нашу думку, важливим є дослідження, в тому числі, і лексичного фрагменту національної мовної картини світу. Мовну картину світу визначають як закарбоване у мовних формах національно обумовлене осягнення та оцінювання зовнішнього світу по відношенню до певного етносу [4, с. 87].

На вербалізацію певним етносом навколишнього світу впливають два основні фактори. По-перше, навколишнє середовище, по-друге, національний менталітет. Ці два фактори визначають різні концептуалізації дійсності. Варто також зазначити, що лексику національної мови як частину національної мовної картини світу можна розділити на дві великі зони: номени реальних об'єктів зовнішнього світу та номени концептів колективної етнічної свідомості.

Концептуальна система – система концептів у свідомості людини або колективній свідомості етносу, що відтворює у вигляді структурованих й упорядкованих знань уявлення про світ, дійсність і результати внутрішнього рефлексивного досвіду.

Інформація, що фіксується у концептуальній системі, може поступати різними шляхами: від органів чуття, в результаті мислення, на підставі інтуїції, позасвідомих процесів або у функціональному континуумі взаємодії різних пізнавальних механізмів. В сучасній когнітивній лінгвістиці розгляд концептуальної системи відбувається в залежності від обрання одного із принципів антиномії модуляризму й холізму.

Концептосистема може бути індивідуальною та колективною. Колективна концептосистема представлена в етносвідомості як узагальнення колективного досвіду певного етносу, що дає змогу його представникам ідентифікувати себе та взаємодіяти. У такому розуміння поняття концептосистема відповідає терміну "концептосфера", який використовується в російській гуманітарній традиції. Цей термін був запроваджений Д. Лихачовим, який розглядав її як сукупність концептів нації й

зауважував, що чим багатшими є культура нації, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатшою є концептосфера народу [12, с. 280-287].

Концептуальна картина світу є фрагментом концептосистеми, який представляє інтеріоризований людською або етносом світ. За межами концептуальної картини світу концептосистема містить результати внутрішньої обробки інформації, яка безпосередньо не проєктується на навколишню дійсність, хоч вважається що у свідомості людини немає нічого, не пов'язаного зі світом тією чи іншою мірою.

Через неможливість відокремлення процесів когніції від вербалізації межа між концептуальною й мовною картинами світу є нечіткою [13, с. 115]. Залежно від визнання концептуально не співвідносних мовних категорій вони розглядаються здебільшого на підставі логічних відношень перетину або включення концептуальної картини світу до мовної.

При розгляданні питання про взаємний вплив мовної та концептуальної картин світу треба розмежовувати процеси формування цих картин у філогенезі й онтогенезі, а також урахувати специфіку становлення та збагачення національної й індивідуальної картини світу.

Оволодіння мовою оточення й поступова інкультурація як "засвоєння людьми культурних форм відповідного суспільства, що є стійкими сукупностями технологій мислення, поведінки, взаємодії, послідовності дій, побудови суджень, різних культурних формул й символів" [14, с. 70–71], сприяють формуванню на базі індивідуальних уявлень етнічно узгоджених механізмів концептуалізації. На створення концептуальної системи особистості також впливає її рідна мова, стереотипи якої дають змогу людині упорядкувати та структурувати власний досвід і поєднати його з колективним досвідом народу.

Культуру, до якої занурена особистість, також опосередковує процеси концептуалізації, формуючи символну мережу матеріального й духовного рівнів і визначаючи оцінки, норми, цінності, життєдіяльність людини в певному соціокультурному середовищі.

Розглядаючи специфіку мовної концептуалізації дійсності на лексичному рівні необхідно зважати на поняття внутрішньої форми слова. Внутрішню форму слова визначають як формально-семантичну ознаку, що покладена в основу найменування певного предмета або явища, тобто денотата [4, с. 101]. Вона мотивує фонетичну оболонку слова, розкриває причину вираження даного значення саме цим сполученням звуків.

Внутрішня форма слова вказує на виняткову особливість загального уявлення про предмет або явище [6, с. 103] та реалізується як спосіб вираження змісту об'єкту думки [8, с. 124]. Іноді асоціативну ознаку, що мотивує позначення мовного лексичного знаку, дуже легко розрізнити, вона задана морфемним складом слова, тобто є морфологічно обумовленою. Однак, в більшості випадків із плином часу внутрішня форма слова змінюється, воно набуває нової мотивації, тому внутрішню форму багатьох слів дуже важко простежити і віднайти. Але цим вже займаються вчені-етимологи.

Поняття внутрішньої форми слова виступає важливим інструментом лінгвістичного аналізу не тільки на лексичному, а й на фразеологічному рівні. Фразеологічний склад мови є найбільш специфічною частиною лексикону з точки зору культурної обумовленості та маркованості. Він є основним носієм "констант культури" [7, с. 76-78], транслуючи від покоління до покоління культурні установки певного етносу.

Варто зазначити, що фразеологізми, в тому числі і чужі, не тільки описують реальність оточуючого світу, скільки інтерпретують його. Вони виражають суб'єктивне і, зазвичай, емоційне ставлення носія мови до дійсності.

Звернення до змістових та формальних особливостей фразеологічних виразів, тобто до змістових інваріантів та образних форм їх мовної реалізації у контрастивно-порівняльному співставленні може сприяти виявленню універсальних формально-семантичних рис фразеологізмів різних мов. Вони можуть бути обумовлені аналогічністю роботи різних етнічних мовних свідомостей або мовними контактами, що призводять до різноманітних мовних запозичень. З іншого боку, співставлення фразеологізмів може сприяти визначенню культурно маркованих змістів та їх реалізації у різних мовах. Таким чином, аналіз фразеологічного складу мови дає можливість робити висновки щодо національно-культурної специфіки образного світовідчуття певного народу.

Найбільш поширеним класом фразеологізмів китайської мови є саме "чен'юй" – стійкі словосполучення, побудовані за нормами старокитайської мови, семантично монолітні, з узагальнено переносним значенням, що несуть експресивний характер, функціонально є членом речення [2]. За В.В. Виноградовим чен'юй відносяться до фразеологічних зрощень та фразеологічних єдностей.

Лаконічність, стислість думки є характерними рисами чен'юй, адже в них виражається глибокий зміст шляхом використання мінімальної кількості мовних засобів. У більшості випадків чен'юй складаються з чотирьох морфем. Зв'язок чотирислівної форми чен'юй з його ритміко-мелодійною організацією, що регламентована особливими правилами закономірного чергування тонів, є очевидним. Чен'юй притаманні образність, метафоричність, експресивність та злитність значення, що робить мовлення більш емоційним, яскравим та виразнішим.

Фразеологічні одиниці китайської мови чен'юй граматично та лексично відповідають нормам веньяня, фундаментальною базою якого є старокитайська мова. Монослабічність є однією із визначальних рис чен'юй, тобто чен'юй складаються з односкладових слів, які наділені високою синтаксичною валентністю. Також варто зазначити, що всі односкладові слова, що входять до його складу позбавлені морфологічних показників, тільки у поодиноких випадках присутні службові слова.

Граматичне значення у чен'юй виражається тільки через порядок слів. Чен'юй – це складне утворення, словосполучення або речення. Але в жодному разі не можна вважати чен'юй словом, хоч функції речення зі словом співпадають, тобто у мові він функціонує як і слово, а в реченні як окремий член речення.

Наступна визначальна риса чен'юй – відтворюваність у мові, тобто чен'юй не створюється під час мовлення, а відтворюється як готова цілісна одиниця з фіксованим значенням, складом, структурою.

Структура чен'юй складається з постійних компонентів, які тісно пов'язані між собою та знаходяться у чітко визначеному порядку. У більшості випадків структура чен'юй є монолітною, сталою та не допускає вставок між компонентами та їх заміни. Хоча випадки заміни лексичного складу, синонімічна заміна компонентів дуже рідко, але трапляються.

Чен'юй являють собою вже опрацьовані, скорочені ідіоматичні вирази, що мають узагальнене переносне значення. Вихідним матеріалом для їх створення були цитати з класичної літератури, легенди, притчі, міфи та історичні факти. У чен'юй зберігається ідея першооснови, відсікається все конкретне і значення стає більш абстрактним, переносним.

Чен'юй в більшості своїй використовуються у нормованій літературній мові газетно-публіцистичного та художнього стилю. Стилiстичну вiднесенiсть чен'юй пов'язують з їх походженням. Джерелами виникнення більшості чен'юй можна вважати китайську класичну літературу, міфи, притчі, історичні хроніки, художні твори.

Чен'юй побудовані за нормами старої мови, у їх складі також можна побачити багато архаїзмів, тому їх використання у сучасній мові створює певний стилістичний ефект, робить мову більш емоційною, підсилює її виразність та образність. Саме ці риси фразеологізмів проявляються у творах художньої літератури та публіцистики, автори яких використовують чен'юй як дієвий засіб надання мові героїв експресивності, емоційності, під час втілення художнього образу, для надання більшій переконливості та життєвості авторській мові.

Варто зазначити, що чен'юй як лаконічний та експресивний мовний засіб часто можна побачити в якості заголовків статей, у ролі рекламних слоганів. Це можна пояснити їх яскравістю, здатністю привертати увагу та добре запам'ятовуватись. Така реклама виглядає як щось давно відоме та водночас як абсолютно нова інформація подана у своєрідній формі.

Семантика чен'юй є одним з важливих засобів вираження етнокультурних особливостей цих фразеологізмів. До характерних рис чен'юй відносяться семантична монолітність, наявність образного компоненту в основі та наявність складових компонентів, що несуть у собі символічне значення.

Образність є не менш важливою ознакою чен'юй, адже фразеологізм – це судження, виражене в певному образі. Саме образ лежить в основі фразеологізму. Переносне та фігуративне значення створюється та знаходить значну семантичну місткість на образній основі. Ступінь компресії образу впливає на ідіоматичність значення фразеологізму, підсилює його експресивність та емоційний вплив.

Цілісність значень, семантична монолітність є характерними ознаками чен'юй, хоча значення чен'юй може змінюватись в процесі розвитку мови, набуваючи при цьому протилежні експресивно-оціночні відтінки. Значення чен'юй лежить в образній складовій, що знаходиться в основі чен'юй, а не виводиться зі значень складових його компонентів.

Варто зазначити, що фразеологічне значення має велику семантичну місткість, в його структурі значна роль надається конотаціям, тобто додатковим семантичним або стилістичним відтінкам, що виражають емоційно-експресивне або аксіологічне забарвлення. Образний компонент, що входить до складу конотації є структурною основою фразеологічного значення.

Хоча чен'юй належать до письмової, книжної мови вони використовуються і у розмовній мові. Однак, у розмовній мові частіше використовуються модельовані чен'юй, які вільно створюються за типовими моделями безпосередньо в процесі мовлення. Чен'юй поширені у газетно-публіцистичному стилі завдяки своїй дидактичності.

В основі образності чен'юй лежить не одиничний факт чи елемент реальної дійсності, а певний фрагмент світу. Чен'юй – це свого роду мікротексти, в яких крім образного опису власне позначуваного фрагменту дійсності присутні і конотації. Значення чен'юй завжди є більш різнобарвним у порівнянні зі значенням синонімічного слова.

Нації, які розмовляють на різних мовах можуть мати як спільні так і відмінні аспекти світосприйняття. Національна своєрідність світосприйняття залежить від способу життя та психології народу. У чен'юй дуже виразно проявляється національна своєрідність та менталітет через намагання втілити певну частину картини світу, у даному випадку – певну історію чи випадок, який стоїть в основі чен'юй, у чотирискладовий фразеологізм. Це віддзеркалює схильність китайського етносу до лаконізму. Згадування даного типу фразеологізмів одразу викликає у свідомості мовця та сприймаючої сторони асоціації, пов'язані із історією, що обов'язково за ним стоїть.

Отже, чен'юй відтворюють національну культуру у специфічній формі, що склалася впродовж довгого етногенезу. Вони є носіями культурної інформації, що репрезентує китайське національне світобачення через найменування ситуацій, явищ і предметів традиційного побуту, довілля, умов життя китайського народу. Етнокультурні чинники забезпечують акумуляцію реальністю мовної картини світу, а чен'юй як фразеологічна одиниця є носієм цієї етнокультурної інформації.

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды: В 2-х томах / Ю.Д. Апресян. – М., 1995. – 788 с.; 2. Баранова З.И. Моделируемые фразеологизмы в китайском языке // Исследования по китайскому языку / З.И. Баранова. – М.: Наука, 1973. – 122 с.; 3. Воркачев С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С.Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика: Аспекты межкультурной деятельности. Воронеж, 2002. – №3. – 537 с.; 4. Голубовская И.А. Этнические особенности языковых картин мира: [монография] / И.А. Голубовская. – Киев: Изд.-

Полигр. Центр "Киевский университет", 2002. – 323 с.; 5. Горелов В.И. Грамматика китайского языка / В.И. Горелов. – М.: Просвещение, 1974. – 280 с.; 6. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / В. Гумбольдт. – М., 1985. – 475 с.; 7. Кубрякова Е.С. Язык и знание / Е.С. Кубрякова. – М., 2004. – 380 с.; 8. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М., 1976. – 302 с.; 9. Уфимцева А.А. Роль лексики в познании человеком действительности и формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / А.А. Уфимцева. – М., 1988. – 431 с.; 10. Черданцева Т.И. Идиоматика и культура / Т.И. Черданцева // Вопросы языкознания. – 1996. – № 1. – 178 с.; 11. Селиванова О.А. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: [підручник] / О.А. Селиванова. – Полтава: Довкілля-К, 2008. – 712 с.; 12. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // ИАН СЛЯ.Т.52, 1993. – № 1. – 125 с.; 13. Уфимцева А.А. Роль лексики в познании человеком действительности и формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / А.А. Уфимцева. – М., 1988. – 431 с.; 14. Грушевицкая Т.Г. Основы межкультурной коммуникации / Т.Г. Грушевицкая, В.Д. Попков, А.П. Садохин. – М., 2003. – 352 с.

Надійшла до редколегії 13.09.11

М. Ястребляньська, асп.

ФОНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ РИТМУ У СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ МОВІ

У статті подано результати експериментального дослідження ритму у сучасній китайській мові. Фонетичний аналіз матеріалу здійснено за допомогою комп'ютерної програми Praat. Отримані результати підтвердили, що ритм у китайській мові має безпосередній стосунок не лише до швидкості мовлення, кількості складів у слові, паузи, а також тісно пов'язаний з тоном і тембром голосу.

В статті подані результати експериментального дослідження ритма в сучасній китайській мові. Фонетичний аналіз матеріалу здійснено за допомогою комп'ютерної програми Praat. Отримані результати підтвердили, що ритм в китайській мові має безпосереднє відношення до швидкості мовлення, кількості складів у слові, паузи, а також тісно пов'язаний з тоном і тембром голосу.

The article shows the results of experimental testing of rhythm in modern Chinese language. Phonetic analysis of the material was made with the help of Praat; a language software. The obtained results proved that rhythm in Putonghua; a Chinese language; involves not only speed of language, syllables number, pauses, but is tightly connected with tones and pitch.

Попри багаторічні дослідження китайської мови, ще залишається багато питань, на які вчені шукають відповіді по сьогоднішній день. Поняття ритму належить до одних з них. Ритм не легко дослідити, так як він у потоці мовлення дуже тісно пов'язаний з іншими складовими просодії мови. До просодії (супrasegmentних одиниць) мови відносять такі явища, як інтонація, ритм, наголос. (див. рис. 1)

Ритм у мовленні – це закономірне чергування у часі однотипних і співмірних структур. У китайській мові ритм відіграє дуже важливу роль у мовленні, адже переважна більшість слів китайської мови мають однакові кількісні характеристики – складаються з двох складів, отже чергування співмірних структур утворюється між собою [1; с. 83]. Ритмічність пов'язана як з відтворенням, так і з сприйняттям мовлення та являється однією з найважливіших мовленнєвих характеристик. Епізод мовлення когнітивно спланований як єдина одиниця, вимовляючись та сприймаючись як одне ціле [2; с. 24]. Під час мовлення, відповідно до семантичного забарвлення речення, людина не вимовляє окремо кожне слово, а поєднує два або більше слів у ритмічну структуру.

Китайські вчені протягом багатьох років досліджували особливості ритму, однак досі не знайшли спільної думки. Ми вважаємо, це пов'язано з різними підходами до вивчення ритму у Путунхуа (Путунхуа (普通话) – проста розмовна форма сучасної китайської мови, яка сформувалася на пекінському діалекті). Наприклад, вчений У Дзьємін (吴洁敏) [3] розглядав ритм з точки зору естетичного сприйняття тексту, Шен Дзьон (沈炯) та Сань Дуаньму (段木三) [4; с. 205] пов'язують ритм із наголосом та інтонацією, а Вень Лень (文联) та Жан Бін (张斌) [5] досліджували ритм з точки зору синтаксичної структури. Однак, за останні десять років інтенсивних досліджень вчені погоджуються, що ритмічність китайської мови тісно пов'язана перш за все з тонами [6; с. 11-19]. Ритм має безпосередній сто-

сунок до швидкості мовлення, кількості складів у слові, паузи, навіть може бути пов'язаний з тоном і тембром голосу [7; с. 83].

Перебуваючи на мовному стажуванні у північній частині Китаю, провінція Дзілінь (Jilin), ми скористалися нагодою дослідити питання ритму у Путунхуа. Ми провели експеримент на основі якого намагалися дослідити особливості ритму у китайській мові та дізнатися чи дійсно він має відношення до тону та тембру голосу. Китайська мова – ізолятивна, тональна, силабна, цим самим відрізняється від інших мов, наприклад, синтетичних, аглюнативних, тому ці характеристики можуть бути ключовими у розумінні концепції ритму взагалі.

Матеріал для дослідження ми обрали з підручника професора Дзілінського Університету, Ліу Фу Хуа (刘富华) [8; с. 104-105]. Текст загальним об'ємом – 380 слів. За допомогою комп'ютера записали двох студентів, чоловічої та жіночої статі. Ван Джу Ши (王智世), студент бакалавр, спеціальність – китайське мовознавство, народився у провінції Дзілінь, на півночі країни. Жунь Лі (荣丽), студентка магістратури, спеціальність – викладання китайської мови іноземцям. Фонологічний аналіз записаного матеріалу ми здійснили за допомогою програми Praat (<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>) Praat – програма створена Полом Боерсма (Paul Boersma) та Девідом Вінінком (David Weenink), для здійснення фонетичних досліджень будь-якої мови, за допомогою комп'ютера). Ми попросили студентів прочитати текст по два рази. Перший раз повільно, звертаючи увагу на кожен тон, а другий – у звичайному для них темпі. У процесі, ми помітили цікаву річ, читаючи перший раз (повільним темпом), обидва студенти часто робили помилки у вимові тону та збивалися. Після запису обидва студенти зазначили, що їм ще не було так важко читати звичайний текст. Ритм у сучасній китайській мові, в першу чергу пов'язаний з швидкістю мовлення, а так як при повільному

читанні ритмічність порушилась, то саме це, на нашу думку, викликало певні труднощі у студентів.

Студент бакалавр прочитав текст за 62.02 секунд (1 хв 2 сек) див. рис. 2. Студентка прочитала текст за 84 секунди (1 хв 14 сек) див. рис. 6. Порівнявши два графічні малюнки чітко видно, що тембр голосу читачів різний. А також висота тону (тембр) помітно відрізняються один від одного. Середня висота тону чоловічого голосу 123 Гц (див. рис. 3), в той час як жіночого 213 Гц (рис. 7), а це майже на 100 Гц більше. Середня частота формантів (формант – амплітудний всплеск на графіку та частота основного тону мовного сигналу головічного голосу 887 Гц, за 2.5 секунд (рис. 4), а жіночого голосу 967 Гц, за 0.16 секунд (рис. 8). Інтенсивність та виразність помітна більше на другому рисунку (запис жіночого голосу). Середня періодичність ударів при чоловічому ритмі мовлення становить 649, загальне число складає 687 ударів (рис. 5). А от зовсім несподіваний результат ми отримали аналізуючи кількість ударів запису жіночого мовлення, загальне число ударів склало 2642 (рис. 2.3). Взагалі удари не обов'язково повинні бути найшвидшими або найповільнішими, однак вони є основою ритму і мають темп [9] Мінімальна ритмічна одиниця у китайській мові складається з двох або трьох силабем. Силабема – одна з найменших одиниць матеріальної форми коренеізольованої мови, фізичним корелятом якої є склад. Разом з тонею формує матеріальну форму первинного слова, що і є складом в китайській мові. У деяких випадках ритмічні одиниці можуть містити декілька моносилабичних слів, як за нашим текстом, таких як -de (的, 地, 地), -you (朋), -ke (客). Такі моносилабичні слова саме за допомогою ритму тісно поєднуються з дисилабичними та трисилабичними словами.

Згідно з результатами, які ми отримали, просодична фраза у китайській мові складається з двох або більше просодичних слів. Ми помітили певну закономірність, просодична фраза у китайській мові складається з 5-8 силабем при звичному темпі читання. Такі

результати, з одного боку, нас не здивували, адже певна тенденція була помічена і в інших мовах. Ще у 1978 році американський фонетист **Д.С.Боумер** писав, що під час мовлення, відчувається поєднання декількох силабем, як правило 7–8, які вимовляються як єдине ціле [10; с. 6]. Японські вчені встановили, що речення сказане дитиною також не перевищує 7 силабем [11; с. 191]. З іншого боку, отримані результати підтверджують, що китайська мова має набагато більше спільного з іншими мовами. Можна припустити, що результати отримані на основі матеріалу китайської мови не випадкові, а свідчать про те, що кількість силабем пов'язана не лише з психолінгвістичною одиницею мови декодування (декодування – це переклад символів відправника в думці одержувача), а також з кодуванням (Кодування (від.лат.codic) передача ідеї відправником одержувачу за допомогою символів) мови, тобто довжина речення вже "запрограмована" головним мозком. У свою чергу, це пов'язано з загальним правилом витраченого часу, як у відтворенні так і у сприйнятті мовлення. Вченими давно помічено, що ритм тісно пов'язаний з часом сприйняття та відтворення мовлення. У далекому 1902 році **Е.В.Скріптур** писав, що ритм – гуртовне дихання людини [12; с. 213].

З поданого вище можна зробити наступні висновки:

1. ритмічна структура китайської мови складається з трьох компонентів (просодичне слово, просодична фраза та інтонаційна фраза), які в свою чергу тісно пов'язані між собою та підпорядковані своїм внутрішнім правилам; 2. між лінгвістичними одиницями ритм мовлення відображає зв'язок з часом; 3. особливістю ритму сучасної китайської мови є те, що він має безпосередньо тісний зв'язок з тоном і тембром голосу.

Проте хотілося б зауважити, що попередньо викладений матеріал досить обмежений та потребує подальшого більш глибокого та детальнішого дослідження.

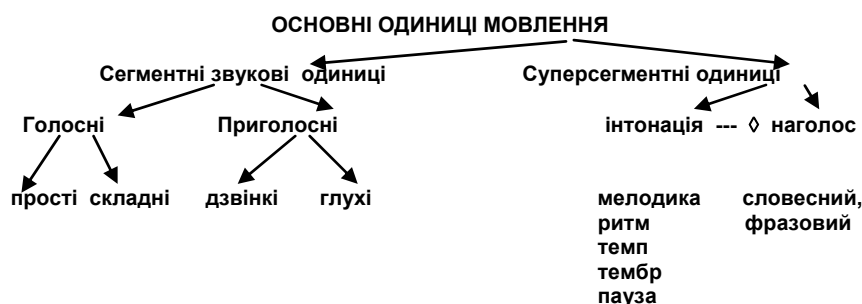


Рис. 1. Основні одиниці мовлення

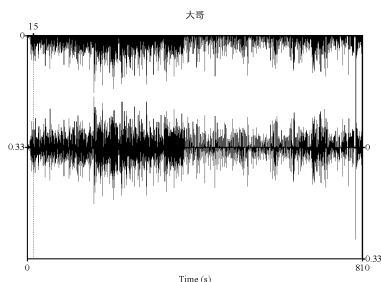


Рис. 2. Спектрограма запису чоловічого голосу (62.02 секунди)

назва: Ван Жи Ши (王智世)

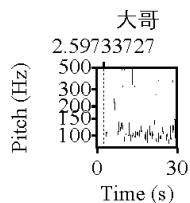
загальний час запису: 809.9907256235828 секунд

тип файлу: MP3

кодування: MP3

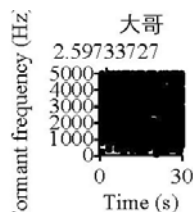
частота дискретизації*: 44100 Гц

* Частота дискретизації (англ. sample rate) – визначає кількість сигналів за секунду при перетворенні безперервного сигналу в дискретний сигнал (тобто його дискретизації). частота дискретизації вимірюється в герцах (Гц)



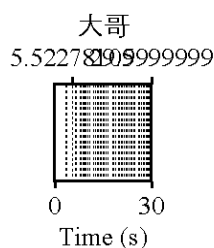
Час -12.592604 секунд, F0 Гц 95.104138
середня величина: 102.456 Hz
середня висота тону: 123.370 Hz
допустиме відхилення: 69.956 Hz
мінімальна висота тону: 83.768 Гц
максимальна висота тону: 510.106 Гц

Рис. 3. Висота тону (тембр) pitch



час (сек) – 2.597337
F1 Гц F2 Гц F3 Гц F4 Гц
834.320472 1688.339047 2575.917654 3494.244133

Рис. 4. Частота формантів (formant frequency)



число ударів: 687
періодичність: 649
середня періодичність: 8.201552E-3 секунд
допустиме відхилення: 2.902376E-3 seconds
Інтонування (генерація тону (звуку) голосовими зв'язками) (Voicing):
Кількість інтованих (голосових) перерв: 32
Степень інтованих (голосових) перервзупинок: 74.477%
(18.229824 секунд / 24.477219 секунд)
Вібрація (Jitter):
Вібрація: 2.116%
Вібрація: 173.568E-6 секунд
Вібрація (гуркіт): 0.936%
Гармонійність, синусоїдальність (Harmonicity):
Середній показник шуму щодо пульсації (гармонійних коливань): 0.336235
Середній показник пульсації до шуму: 7.084 dB (децибел)

Рис. 5. Удари (Pulses)

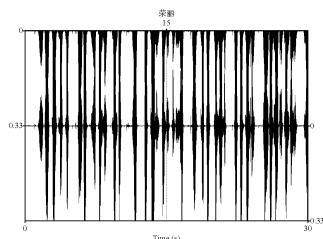
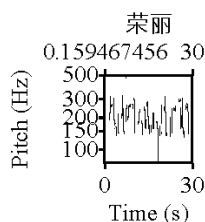
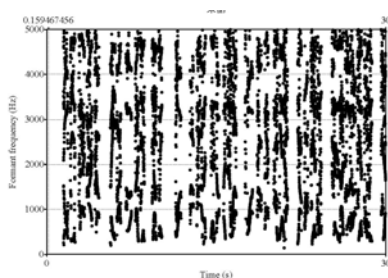


Рис. 6. Спектрограма запису жіночого голосу (84 секунди)



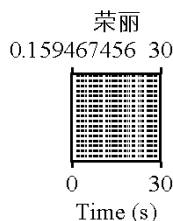
середня величина: 216.525 Гц
середня висота тону: 213.709 Гц
допустиме відхилення: 51.053 Гц
мінімальна висота тону: 65.994 Гц
максимальна висота тону: 495.197 Гц

Рис. 7. Висота тону (pitch)



Час (секунд) – I. 0.165625
F1 Гц F2 Гц F3 Гц F4 Гц
I. 1311.204507 2174.444139 3290.725193 4214.971583

Рис. 8. Частота формантів



число ударів: 2642
 періодичність: 2599
 середня періодичність: 4.687358E-3 секунд
 допустиме відхилення: 1.154293E-3 секунд
 інтонавання (Voicing):
 Кількість інтонованих (голосових) перерв: 37
 Степінь інтонованих (голосових) перерв: 54.624% (16.299945 секунд / 29.840533 секунд)
 Вібрація Jitter:
 Вібрація 1.144%
 Вібрація (абсолютна): 53.636E-6 seconds
 Вібрація (зуркіт): 0.417%
 Гармонійність:
 Середній показник шуму щодо пульсації: 0.128215
 Середній показник пульсації до шуму: 15.244 dB (децибел)

Рис. 9. Удари (Pulses)

1. Кірносоева Н.А. Практична фонетика китайської мови, – К., 2010; 2. Laver J. Principles of Phonetics, New York, 1994; 3. Wu Jiemín The period of hierarchy of Chinese rhythm // Zhongguo Yuwen, 1992.- №2; 4. Дуань Мусань. Ритм у китайській мові // Сучасне Мовознавство, – 2000. – №2, – С. 205. (端木三 汉语的节奏 “当时语言学” 第2, 2000年第4期, 北京); 5. Wen Lian. Rhythmic aspect of Chinese discourse // Zhongguo Yuwen. – 1994.- № 2; 6. Wu Wei Shan Discourse of Chinese Prosody, – Shanghai, 2006; 7. Кірносоева Н.А. Практична фонетика китайської мови, – К., 2010; 8. Liu Fu Hua Chinese speech training

course, – Beijing, 2006; 9. Dittmann A.T. The phonemic clause as a unit of speech decoding // Journal of Personality and Social Psychology, 1967. – № 6; 10. Fitch, W. Tecumseh and Rosenfeld, Andrew J. Perception and Production of Syncopated Rhythms // Music Perception. – 2007. Vol. 25, № 1. – P. 43–58; 11. Kohno M and T. Tsushima Rhythmic phenomenon in a child's babbling and one-word sentence // The Bulletin. The Phonetic Society of Japan, 1989; 12. Scripture E.Wheeler The Elements of Experimental Phonetics. – New York, 1902.

Надійшла до редколегії 28.08.11

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Ю. Бондар, асп.

ХВАЛА КРАСІ: ТВОРЧІСТЬ ПИСЬМЕННИКІВ-ЕСТЕТИВ У ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯПОНІЇ

У статті розглянуто поняття "антинатуралістичної літератури" у Японії, а також творчість представників естетизму "тамбісюгі" Нагаї Кафу та Танидзакі Джун'ічиро. На прикладі творів письменників виділено низку спільних засад та мистецьких принципів, які дають право стверджувати про існування естетизму як художнього напрямку в сучасній літературі Японії.

В статті рассмотрено понятие "антинатуралистической литературы" в Японии, а также творчество представителей эстетизма "тамбисюги" Нагаи Кафу и Танидзакі Джун'ичиро. На примере произведений писателей выделен ряд общих оснований и принципов искусства, дающих право утверждать о существовании эстетизма как художественного направления в современной литературе Японии.

The concept of "anti-naturalism" in the Japanese literature, as well as literary works of the representatives of aestheticism Kafu Nagai and Jun'ichiro Tanizaki were studied in this article. On the example of the literary works of both writers there was distinguished a range of common elements and artistic principles, which enable to say about existence of aestheticism as literary trend in the modern Japanese literature.

Сучасна література Японії або "кін'гендайбун'гаку" (近現代文学) почала формуватись та розвиватись з початком епохи Мейджі (1868–1912), що відкрила країну світові та допомогла розширити горизонти світосприйняття японців, які декілька століть перебували у суворій ізоляції. Нова доба була позначена активною модернізацією та певною мірою "європеїзацією" різних сфер життя країни: як економічної, політичної, соціальної, так і культурної. Основною метою вважалося прискорене засвоєння досягнень західної цивілізації та впровадження їх у життя японського суспільства, або іншими словами – пропаганда "просвітленої цивілізації" (文明開化 – "бунмей кайка"). Саме ця епоха виховала багато яскравих та непересічних особистостей, що присвятили своє життя творенню сучасної літератури Японії, якою і сьогодні захоплюються мільйони читачів.

У першу чергу, слід відмітити основні тенденції в літературі Японії наприкінці XIX та на початку XX століття для того, щоб краще зрозуміти, на базі якого матеріалу формувалась література Нового часу. З відкриттям країни японці отримали змогу ознайомитись з новою та незвичною для них літературою Заходу. У 80-х роках XIX століття вони переймають досвід митців, які творять у таких напрямках, як: романтизм, натуралізм і реалізм. Центральне місце у творах представників цих напрямів посідає людина в різних аспектах її зображення (романтики оспівували ідеал вільної особистості; нату-

ралісти ставили за мету відображення внутрішнього та зовнішнього життя людини таким, як воно є; реалісти вивчали конфлікт особистості з дійсністю). Саме пильна увага до людини як окремої особистості, а не невід'ємної частини соціуму сприяє поширенню західних ідей в японському суспільстві на межі століть.

З плином часу натуралізм, який отримує в Японії назву "сідзенсюгі" (自然主義), займає провідну позицію в літературному світі, проголошуючи єдино істинним життя у його "природній", а не прикрашеній формі. Напряму, який виник в Європі ще у II-й половині 60-х рр. XIX ст., потрапив до Японії лише наприкінці XIX ст. в англомовних перекладах творів Золя, Мопассана та братів Гонкурів, тобто у той час, коли в Європі література цього напрямку почала занепадати. Представники натуралізму, серед яких Косугі Тен'гай (1865–1952), Огури Фуко (1875–1926), Кунікіда Doppo (1871–1908), Шімадзакі Тосон (1872–1943) і Таяма Катай (1871–1930), намагались зобразити життя та людину максимально наближеними до дійсності, правдивими та реалістичними. Проте з часом у творах натуралістів починають домінувати песимістичні та непривабливі нотки, нівелюється багатогранність та яскравість життя, знецінюється роль мистецтва як вищого прояву людської діяльності, що в свою чергу викликає потужну хвилю критики та протесту з боку представників літературного світу Японії, які не могли змиритися з достовірним та непривабливим відтворенням людського життя.

У літературній критиці Японії напрями, які відкрито критикували натуралізм, прийнято називати **"антинатуралістичною літературою"** або **"хансідзеншюгі бунгаку"** (反自然主義文学). Антинатуралістична література почала активно розвиватись на початку XX століття й охопила широкий спектр напрямів і шкіл, серед яких: *спілка неогуманістів "Шіракаба"* (白樺 – "Біла береза") (Мушьянокоджі Санеацу (1885–1976), Шіра Наоя (1883–1971), Арішіма Такео (1878–1923), Сатомі Тон (1888–1983)), *школа естетів "тамбіха"* (耽美派) (Нагаї Кафу (1879–1959) та Танідзакі Джюн'ічіро (1886–1965)), *письменники-пролетарії* (Хаяма Йошікі (1894–1945), Фуджімори Сейкіті (1892–1977), Такакура Теру (1891–1986)), *"неосенсуалісти"* (Йокоміцу Ріті (1898–1947)), *"неопсихологи"* (新心理主義 – "шіншінрішюгі") (Сато Харуо (1892–1964), Йокоміцу Річі (1898–1947), Хорі Тацуо (1904–1953), Іто Сей (1905–1969)) тощо. Представники кожного напрямку відстоювали свої ідеали, керувались певними об'єднуючими принципами та засадами, а саме: для письменників зі спілки "Шіракаба" була спільною відданість ідеям гуманізму та індивідуалізму, а також впевненість у тому, що мистецтво – це вищий прояв людської діяльності; естети виступали за чисте мистецтво, призначення якого вони вбачали в прославленні краси; письменники-пролетарії відстоювали інтереси робітничого класу від впливом Жовтневої революції в Росії; "неосенсуалісти" вважали, що істинно вірним є лише суб'єктивне сприйняття світу, а неопсихологи, перебуваючи під впливом Пруста та Джойса, присвятили себе заглибленню у свідомо-підсвідомі світи людини. Позначені впливом західної модерністської літератури, ці школи та напрями вчинили гідний опір натуралістичній та поступово витіснили його з позиції домінуючого літературного напрямку. Осередком антинатуралістичної літератури став журнал "Міта бунгаку" (三田文学), заснований при університеті Кейо, який на той час змагався за провідні позиції в літературному світі з університетом Васеда – осередком натуралізму. Саме з метою створення конкурентоспроможного видання університет Кейо запросив на роботу Нагаї Кафу, який на той час вже повернувся з-за кордону і завоював надзвичайну популярність серед японських читачів, критиків та таких майстрів пера, як Нацуме Сосеки та Морі Огай, своєрідною творчою манерою та естетизованою пропагандою Заходу.

Нагаї Кафу, а також його учня Танідзакі Джюн'ічіро вважають представниками японської **школи естетизму** або **"тамбіха"** (耽美派), які і виступили її основоположниками у 20-х роках XX століття. Певна річ, на Заході естетизм, як тенденція в літературі, виник раніше, а саме наприкінці XIX століття в Англії під впливом ідей Джона Рескіна та Волтера Пейтера, хоча найяскравішим представником цього літературного напрямку завжди вважали Оскара Уайльда (1854–1900) – видатного поета, драматурга, письменника, есеїста. Саме він проголосив, що "мистецтво нічого не виражає, окрім самого себе", що "життя наслідує мистецтву", а не навпаки. Твори англійського письменника, а також поширені наприкінці XIX століття поетичні та прозові твори французьких та англійських митців (поетія Бодлера, Рембо, Верлена; проза Едгара По, Октава Мірбо, П'єра Лотті, Клода Фарсера), теоретичні праці з мистецтва символізму та імпресіонізму, де простежувалось домінування культу краси, тісно переплетеного з темою кохання та пристрасті, справили значний вплив на світосприйняття Нагаї Кафу та Танідзакі Джюн'ічіро – двох неповторних письменників-естетів свого часу, які проголошували хвалу красі у низці своїх творів. Проте розглядаючи естетизм у літературі

Японії, з одного боку, важко говорити про становлення справжньої літературної школи з чітко визначеними засадами та ідейними принципами, хоча неможливо і не помітити певні спільні риси у творах обох письменників. У першу чергу, це заперечення безістотного, безпристрасного зображення темних сторін дійсності, до якого вдавалися натуралісти, а також звернення до краси, як головної мети мистецтва та життя.

У творах Нагаї та Танідзакі нерідко можна зустріти певні паралелі, що і не дивно, оскільки цих письменників пов'язували стосунки "вчителя" та "учня". У свій час знехтувавши бажанням батька отримати гідну сина високого посадовця освіту та влаштуватись на поважну роботу, Нагаї Кафу присвятив себе мистецтву. Зокрема він захоплювався традиційно-японськими видами мистецтва: зі сторінок його біографії можна дізнатись, що письменник вчився грі на бамбуковій флейті сякухаті, мистецтву оповідача в комічному жанрі ракуґо, грі в театрі Кабукі тощо. Нестримний інтерес до літератури спонукав письменника вивчити англійську та французьку мови, щоб мати змогу читати улюблених авторів в оригіналі. Усі ці творчі схильності, а також тривале, як на той час, перебування за кордоном (в Америці та Франції) створило в японському суспільстві початку століття образ Нагаї як непересічної яскравої постаті, якою захоплювались письменники та поети, що тільки розпочинали свою літературну діяльність. Серед них, зокрема, був і Танідзакі Джюн'ічіро, який тільки починав долучатись до літературного світу. Про вплив творчості Нагаї Кафу та особисту зустріч з "майстром" молодший письменник з захопленням розповідає у творі мемуарного типу "Сейшюн моноґатарі" (Оповідання моєї молодості, 1932). Зокрема він зазначає, що завдяки неприхованому антинатуралістичному звучанню творів Нагаї він "відчував особливу спорідненість" з ним, вважав його своїм "мистецьким родичем" [9, с. 45]. Щодо їх особистої зустрічі неважно помітити, з яким захопленням автор ставиться до "майстра", що легко простежити на прикладі наступного фрагменту із твору:

"...Це пан Нагаї", – хтось прошепотів біля мого вуха. З першого погляду я теж зрозумів, що це був він. І на мить відчув, ніби задихаюсь..." [9, с. 48].

Також це помітно і з наступною фрагменту: "...позбавлений своєї стриманості через спиртне, він підходить безпосередньо до Кафу, трохи схилив голову у поклоні та випалює: "Пане, я щиро Вами захоплююсь! Я Вас обожнюю! Я прочитав усе з написаного Вами!" [9, с. 8].

Отже, з вищенаведеного опису можна зробити висновки про те, що Нагаї Кафу, який на початку XX століття досяг статусу "культової" постаті, справив значний вплив на молодого Танідзакі чітко вираженням антинатуралістичним характером творів, захопленням красою, свіжим звучанням та зображенням не досить нових тем та образів. Крім того слід відмітити, що Танідзакі не був сліпим наслідувачем "майстра" та його творчої манери, хоча у творах обох письменників і неважко провести певні паралелі, проте як на ранньому етапі творчості, так і в пізніших творах молодший письменник намагається чітко сформулювати свої естетичні позиції, вибудувати образ демонічної краси, яка тяжіє до зла та влади над людиною.

Певною мірою наступні ідейно-естетичні принципи у творах Нагаї та Танідзакі свідчать про існування естетизму як художнього напрямку в японській літературі, а саме:

1) хвала красі, яка розцінюється як основна мета мистецтва та життя;

2) туга за минулою епохою Едо з її багатого та колоритною міською культурою, розважальною літературою ґесаку тощо;

3) прославлення чуттєво-тілесних насолод;
4) занурення у світ внутрішніх пристрастей і бажань персонажів;

5) неприхований еротизм;

6) слабкі та несамостійні чоловічі образи, які існують у гармонійній єдності з сильними жіночими образами;

7) "орієнталізм" у дещо переносному значенні захоплення своєрідним колоритом іноземних країн ("Америка моногатаї" (Оповідання про Америку, 1908) та "Фурансу моногатаї" (Оповідання про Францію, 1909) Нагаї і "Шанхай кенбунроку" (Записи з Шанхаю, 1926) Танідзакі) тощо.

Звичайно, безпосередній зв'язок творчості Нагаї та Танідзакі виражений у їхніх одах красі, ставленні до мистецтва та увазі до його значення у житті японців Нового часу, неприхованому захопленні чуттєвими насолодами та тілесною вродою. Краса у Нагаї та Танідзакі нерозривно пов'язана з концепцією еротизму, за допомогою якого письменники створюють ілюзію прекрасного. Наприклад, у творі Нагаї "Суперниці" естетичні вподобання витонченого цінителя жіночої вроди Йосіоки описано з певними еротичними нотками: "Він завжди прагнув побачити все на власні очі, споглядати пильно та не поспішаючи – чи то найпікантніші миті зі свого власного чуттєвого досвіду, чи то неприродні сцени на гравюрах майстрів еротичного жанру" [6, с. 118]. Тим часом героїні оповідань та повістей Танідзакі завжди вродливі, сексуальні, сповнені енергії, їх краса викликає захоплення та змушує чоловіків схилитися перед ними. Саме еротизм допомагає авторів вибудувати образ тієї ідеальної демонічної краси, яка є центром його естетичних вподобань на ранньому та пізньому етапах творчості. Інакше кажучи, еротизм – це невід'ємний елемент естетики обох письменників.

Епоха Едо, яка не раз постає як фон для багатьох творів і Нагаї, і Танідзакі була цікава для митців своєю колоритною міською культурою та розважальною літературою ґесаку з різних причин: Нагаї – звертався до неї, намагаючись пережити власну відразу до нового суспільного устрою та уряду Японії після перебування за кордоном, де він провів п'ять років і мав можливість побачити світ; Танідзакі – сумуючи за власним минулим, оскільки найдорожчі роки свого життя, а саме дитинство, він провів у старому Едо, переживши його трансформацію від міста купців і ремісників до нового модернізованого утворення. Зокрема, особливу увагу

письменників привертає життя мешканців "веселих кварталів", більшість з яких служать заради краси: гейші, актори, митці різного ґатунку тощо. Крім того на старому ґрунті письменники намагаються передати ті зміни, що відбуваються у сучасному для них суспільстві. Зокрема Нагаї описує у вище зазначеному творі "Суперниці" сучасну людину, її нігілістичне ставлення до традиції: "Для нього, як для представника так званої сучасної молоді, авторитет конфуціанського вчення, яке правило серцями людей минулих епох, зовсім згас..." [9, с. 67], "...сенса нових віянь полягав у тому, щоб нічому не віддавати перевагу, оскільки нова доба не розрізняла добре і зле, старе і нове" [9, с. 90]. У свою чергу Танідзакі у творі "Джьотаро" (1904) стверджує вустами головного героя, розпутного гедоніста, що краса завжди права і лише та краса заслуговує на увагу, яка швидше поєднується зі злом, ніж добром.

Отже, виділені вище ідейно-естетичні та художні принципи у творчості письменників-естетів Японії були певним протестом проти домінуючого на початку XX століття натуралізму. Захоплення красою та чуттєво-тілесними насолодами, занурення у світ потаємних бажань і пристрастей персонажів, звернення до епохи Едо з її багатою міською культурою та розважальною літературою справили значний вплив на відхід від натуралізму та становлення сучасної літератури Японії, розширили межі художнього мислення. Хоча і важко з впевненістю стверджувати про існування школи естетизму в літературі Японії XX століття, проте неможливо заперечувати існування естетизму як художнього напрямку, який знайшов своє відображення у творчості двох неперевершених майстрів слова – Нагаї Кафу та Танідзакі Джюн'ічіро.

1. Дзюньїтиро Танідзакі. Избранные произведения. – М., 1986. – Т.1. 2. Дзюньїтиро Танідзакі. Ключ. – М., 2005. 3. Дзюньїтиро Танідзакі. Мать Сигемото. – М., 1984; 4. Дзюньїтиро Танідзакі. Похвала тени. – СПб, 2004. 5. Львова И. Предисловие. – Дзюньїтиро Танідзакі. Избранные произведения. – М., 1986. – Т.1. 6. Нагаи Кафу. Соперницы. – СПб, 2006; 7. Рехо К. Современный японский роман. – М., 1977. 8. Chambers A. The Secret Window: Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction. – Harvard University Asia Centre, 1994; 9. Ito K.K. Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds. – Stanford University Press. 10. Nagai Kafu. During the Rains & Flowers in the Shade: Two Novellas. – Stanford: Stanford University Press, 1994. 11. Tanizaki Junichiro. Childhood years: a memoir, Tokyo. – New York: Kodansha International, 1989.

Надійшла до редколегії 30.09.11

М. Величко, асп.

СТРОФІЧНІ ФОРМИ ПОЕЗІЇ В АРАБО-ІСПАНСЬКІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІРИЦІ

Проведено аналіз арабо-іспанської строфічної поезії, її структури та поетики: розглядаються особливості жанру, композиції, системи образів і стилю, а також визначається співвідношення між її арабськими і романськими елементами.

В цій статті робиться спроба проаналізувати арабську строфическую поэзию с точки зрения её поэтики: рассматриваются особенности жанра, композиции, системы образов и стиля, а также выясняется соотношение арабских и романских элементов в структуре стихотворений.

Autor of the article makes an attempt to analyze the hispano-arabic poetry and detect its structure, composition and style.

В арабістичних студіях особлива увага надається андалузській літературі середньовічної Іспанії, через призму якої можна розглядати вплив арабської на європейську та іспанську поезію, що став причиною появи нових форм в поезії Андалузії у VIII–XIV ст.

У контексті всеосяжних культурних контактів двох світів – мусульманського і християнського – цілком виправдано є спроба чисельних дослідників знайти точки дотику і у галузі літератури. Беззаперечним і загальноприйнятим фактом є, наприклад, вплив східної дидактичної прози на середньовічну європейську літературу, одним зі шляхів проникнення якого була саме Іспанія. Зовсім інша ситуація склалася зі спробами довести

вплив арабо-іспанської поезії на європейську – і в першу чергу провансальську лірику – що й призвело до виникнення "арабської гіпотези". Суперечки навколо цієї наукової тези не припиняються, підкреслюючи її актуальність, адже у випадку свого остаточного підтвердження "арабська гіпотеза" могла б означувати справжній переворот в історичному літературознавстві.

У цій статті на матеріалі творчості андалузських поетів робиться спроба проаналізувати арабську строфічну поезію з точки зору її поетики: особливості жанру, композиції, системи образів і стилю, а також визначити співвідношення арабських і романських елементів у її структурі.

© Величко М., 2012

У 715 році могутній Арабський халіфат завоював частину Піренейського півострова, яку араби називали Андалузія. Араби володіли Андалусією до кінця XV століття. Офіційно державною мовою була арабська, але місцеве населення розмовляло іспанською мовою.

Як свідчать літературні джерела, перші твори андалузької поезії були написані в класичному арабському стилі (Абу аль-Рахман, аль-Газаль, Ібн Абд Раббіхі, аль-Мутамід, Ібн Аммар – IX–XIстст.). Тематика віршів була досить різноманітною: мадх (панегірик), васф (пейзажна лірика), газель (любовний вірш) та ін. У праці "Арабська поезія в Іспанії" І.Ю. Крачковський [6,с.476] підкреслює оригінальність арабської поезії Андалузії, нормою і ідеалом якої були поетичні твори, які склалися на сході халіфату. Арабські критики вважають, що існувала єдина літературна традиція написання віршів в усіх країнах, об'єднаних арабською культурою.

Газелі Ібн Зайдуна продовжували традиції "узритиської лірики", змальовуючи закоханого, який дотримується кодексу кохання: кохання – це радість і переживання, кохання – це рабство, кохання – це життя. Ібн Кузман і Ібн Зайдун писали свої любовні твори, користуючись виробленими традиціями класичної арабської поезії, але їх творчість варто розглядати двопланово: як класиків газелі і як засновників нових видів поезії – мувашшаха і заджала. Але ця теза потребує певного уточнення, і причина цьому, насамперед, виникнення в XII столітті в Андалузії двох форм строфічної поезії: мувашшаха і заджала. Великою популярністю користувалися твори Ібн Кузмана і Ібн Зайдуна. Мувашшах існував упродовж всього періоду мусульманського панування в Іспанії, а на Сході зберігся до наших часів. Чисельні арабські та європейські вчені-літературознавці віддали належне вивченню появи та особливостей іспано-арабської строфіки. Мувашшах першим вивчав європейський вчений М.Хартман.[Hartmann M. Das arabische Strophenedicht. Bd.I–II. Weimar,1897] Цінні дослідження Е. Гарсії Гомеса, який дав повну характеристику теоретичних особливостей мувашшаха і заджала. Цій проблематиці також присвячені твори чеського вченого (проживає в США) Р.А.Нікла, відомого іспанського романіста Р. Менендеса-Підала (аналізував вплив іспанської строфіки на лірику мандрівних поетів Провансу), гіпотеза орієнталіста Х. Рібери (Іспанія). Аналізуючи творчість Ібн Кузмана, Х. Рібера робить висновок про гібридність заджальної форми із середньовічною португальською лірикою (цей фольклорний пласт не зберігся до нашого часу), але вплив якої пояснює наявність не-арабських елементів в заджалах Ібн Кузмана.

Х. Рібера підкреслює, що змішана арабо-романська народна поезія існувала вже в кінці IX ст., тобто набагато раніше появи в Провансі першого трубадура. Автор пояснює зародження поезії трубадурів андалузьким впливом.

Х. Рібера виділяє два етапи арабо-європейських контактів:

- контакт арабської класичної поезії з романською поезією, яка вплинула на арабську поезію, що й призвело до виникнення змішаної "арабо-романської" поетичної системи (арабо-іспанська строфіка);
- контакт "арабо-романської" поетичної системи з поезією провансальських трубадурів, коли перша вплинула на другу.

Посередником між європейською і арабською поетичними традиціями в гіпотезі Х. Рібери виступає андалузька "народна" поезія – заджал і мувашшах.[6,с.517]

З 1912 року європейськими літературознавцями було опубліковано ряд робіт, в основу яких було покладе-

но гіпотезу Х. Рібери. Порівняльні дослідження перейшли із області гіпотетичних міркувань і побудов у сферу конкретного вивчення документально зафіксованих контактів двох поетичних традицій.

У статті "Арабо-іспанська строфіка" Х. Рібера приділяє увагу одній із таких проблем: арабо-іспанська строфіка "як змішана поетична система".

Композиційно звукова організація мувашшаха базується на постійному чергуванні двох римованих фігур-бейта і куфла (приспіва). Бейт традиційно складається із двох рядків, які обов'язково римуються між собою, але не римуються ні з куфлами, ні з іншими бейтами мувашшаха. Куфл також складається із кількох рядків, які римуються або не римуються між собою, але обов'язково римуються з іншими куфлами. Бейт і куфл складають строфу мувашшаха. Число строк в творі не перевищує п'ять – шість куфлів. Остання строфа, яка завершує мувашшах, і називається харджа. Вона написана або романською мовою з використанням арабських слів, або на арабському діалекті. Це найбільш виразна частина мувашшаха, його завершення. Зазвичай харджа містить пряму мову. Якщо мувашшах починається з куфла, то він називається "повним".

Ось зразок римованої схеми одного мувашшаха із трактату єгипетського теоретика поезії Ібн Сана'ал-Мулка (1155–1211 pp.) [8, с.256]:

абвваб ггаб ддаб ссаб жжаб

Ця схема одна із найпростіших.

Строфа мувашшаха може бути і такою:

в-г-д-е

в-г-д-е

в-г-д-е

а-б

а-б

Можливі різноманітні комбінації рим. Німецький вчений М. Хартман (1897р) нарахував в арабських мувашшахах біля 250 комбінацій. [8, с.261]

Всі вчені визнають, що мувашшах і заджал – оригінальні андалузькі явища, але не мають однієї думки щодо їх походження. М. Хартман вважав, що передумовою для утворення мувашшаха і заджала були перські або арабські мотиви. Х. Рібера стверджує, що архітектоніка "заджального рядка" сформувалась під впливом стародавньої романської лірики. Він наводить вагомий аргумент: сам факт виникнення мувашшаха і заджала в Андалузії (а не на арабському Сході). С.М. Штерн вважає, що теорії М. Хартмана і Х. Рібери не виключають одна одну: східні моделі, які підготували ґрунт для строфічної поезії в арабській класиці, створили умови для сприймання впливу романської народної лірики і виникнення мувашшаха.

Але можливість впливу іспанської строфіки на мувашшах можна сприймати лише гіпотетично, оскільки ті рядки романською мовою, які зберегли поети мусульманської Іспанії в своїх мувашшахах, не можуть підтвердити цю думку. Іспанський філолог Е. Гарсія Гомес вважав, що "строфічна архітектура – мувашшаха могла базуватися на чисто арабській основі і виникнути під її впливом".[9;257]

Потрібно підкреслити, що мувашшах – своєрідне явище в арабській поезії, якщо лише розглядати тільки систему його римування.

Більшість вчених XX ст., вважають, що метрика мувашшаха і заджала квантитативна, тобто така, як у арабської класичної поезії (Налліно, Нікл, Штерн, Хенербах, Ріттер). [8,с.270] Такі вчені, як фон Шахк, Х. Рібера, Е. Гарсія Гомес, впевнені в тому, що метрика мувашшахів і більшості заджалів чисто силабічна, тобто така, як в іспанській поезії. Е. Гарсія Гомес свою точку

зору підтверджує творами видатного середньовічного філолога і літератора Ібн Бассама (1087-1147 рр.), який виключив із своєї праці з історії літератури Андалузії мувашшах тому, що розміри більшості мувашшахів відрізняються від поетичних метрів арабів. З висловів Ібн Бассама Гомес робить висновок, що ранні мувашшахи були написані силабічними метрами.

Середньовічний теоретик мувашшаха Ібн Сана'ал – Мулк поділив мувашшахи на дві групи:

- мувашшахи, які написані відповідно до класичної просодії (їх складали слабкі поети);
- мувашшах, в яких додаткове слово чи оголос, спеціально введені поетом в вірш, порушують класичний метр, але який можна відтворити.

Творів другої групи так багато, що їх неможливо порахувати і важко встановити їх метри. Автор звертає увагу на зв'язок цих мувашшахів з музичним виконанням. [8, с.254]

Е. Гарсія Гомес, беручи за основу висловлювання Ібн Сана'ал – Мулка, робить висновок, що перші мувашшахи були написані силабічними метрами, а значно пізніше, в зв'язку з тим, що силабічну метрику важко сприймати, стали складати мувашшахи в жанрі класичної просодії. Вірші більшості мувашшахів і всіх заджалів вимірюються простим підрахунком складів.

І.Ю. Крачковський зайважував, що за змістом мувашшахи наближені до неокласичної поезії, так як на перший план висуюються мотиви любові і рідше прославлення покровителя. [7, с.519]

Таким чином, мувашшахи писали на теми всіх традиційних жанрів арабської поезії:

- мадх المدح (вихваляння);
- газель الغزل (любовна лірика);
- рісаа الرثاء (оплакування);
- хіджа الهجاء (висміювання);

Тематика, образність, порівняння, стійкі фразеологічні звороти, лексика класичної лірики арабів переливаються в строфічну поезію андалузців.

Починаючи з 40-х років ХХ ст., вчені Е. Гарсія Гомес, Р.Менендес Пидаль вивчають мувашшахи, заключна частина яких (останній куфл–харджа) написані романською мовою. Вивчають поетику харджі, її функціональну роль в мувашшахах, її значення для підтвердження гіпотези про гібридний характер андалузської строфіки. Мувашшах генетично пов'язаний з арабською і арабо-іспанською класикою

Е. Гарсія Гомес зазначав, що харджа, як це відомо із середньовічних текстів, повинна бути написана романською мовою. [18, с.40] Харджа і за своїм змістом, і за своїми поетичними засобами близька до іспанських народних творів – сегідильї та севільяни. Пізніше харджу почали складати народною або арабською класичною мовою. Харджа, незалежно від того, якою мовою була написана, оформлювалась як пряма мова з дієсловом "сказав", "проспівав". Часто поети використовували харджу як, "перехід" до фінальних рядків. Трапляється, харджа логічно не пов'язана з основною частиною мувашшаха. Якщо охарактеризувати харджу за критерієм білінгвізму, то можна окреслити три її різновиди:

1) хаджі, написані виключно романською мовою, або з вкрапленням одного-двох арабських слів:

Ki tuelle me ma alma?
Ki quere ma alma ?
Gar, que farayu,
Como vivirayu.
Est 'l-habib espero
Por él morirayu.

Навіщо мучиш душу мою,
Чого хочеш, душа моя?

Скажи, що мені робити?

Як жити?

Жду я милого,

Помру нього.

Цю харджу написано іспанською мовою, у ній зустрічається лише одне арабське слово حبيب il-habib "коханий".

2) хаджі мовою романсе з опорними словами чи групою слів арабською мовою:

Gar, si yes devina
Y devinas bi'l-haqq
Garme cuand me vernad
Meu habibi lshaq

Скажи, якщо ти ворожка
І віщування твої правдиві,
скажи мені, коли прийде
Мій коханий lshaq?

У цій харджі крім вже згаданого слова "коханий" зустрічаємо ще обставинний вираз بالحقیق bi'l-haqq "правдиво, істинно".

3) харджі на діалеті арабської мови з включенням романських слів:

Qultu: "As
Juhayyibokella
Helu milt as"

Сказав: "Як
можна оживити вуста
такі солодкі, як ці?" [8, с.285]

Гарсія Гомес, аналізуючи матеріал дивана Ібн Кузмана, робить такі висновки про функції харджі: якщо романська харджа містила власне ім'я, яке співпадало з іменем того, кого вихваляють, то вона завершала заджал–панегрик. Деколи харджа використовувалася з пародійною метою, і для передачі різного роду натяків. Основна функція харджі – це вказівка метра, оскільки стародавні мувашшахи не підлаштовувались до класичної арабської метрики. Потім харджа зникла, тому що відпала необхідність в такій вказівці.

В заджалі харджа не потрібна. Її основну функцію вказівника метра взяв на себе зачин (матла) заджала.

Заджал – це революційна народна поема. Революційний її характер в тому, що вона розриває відносини із старою традицією, хоч ще деякий час залишається під її впливом; народний характер проявляється в мові, в правилах і традиціях, образах, структурі, діалогах, тематиці, гуморі, атмосфері, яку вона відображає.

تفن عمري فأ لخنكره و المجون
يا بياض خلع بديت أن تكون
إنما أن نتوب أنا فحال
و بقاي بلا شويبه ضلال
بين بين و دعن مما يقال
إن ترك الجلاعهندي جنون
جادمي حزمالي للال أو خماس
إن نهاري الذي نعطل الكاس
و إن نضيبته إلا أحلق الجزون
أي الطم بنا بذا اللأقادح
سكر سكر أي معنى فينا صحاح

Моє життя витрачено на марнотратство і розпусту,
Я став справжнім марнотратником.

Дійсно, було б безглуздо мені шкодувати

Коли життя без випивки стало б для мене загибеллю.

Вино, вино! І врятуйте мене від моїх слів.

Справді, я божеволію, коли втрачаю самовладання,

Невільник в мені стане вільним, мої гроші втрачені назавжди

Одного дня я не матиму чарки.

Якщо мені налити подвійну, чи навіть у п'ятеро більше,

Я, певно, вип'ю усе. Якщо ж ні, то я просто мерзотник.

Нехай дзвенять келихи,

Пияцтво, пиятика. І яке мені діло до власної поведінки?

Авторство цього заджала належить одному з найяскравіших, і найбільш досліджуваних представників

строфічної поезії в Андалузії – мандрівному поету Ібн Кузману. Вірш написано за римованою схемою *м-м а-а-а м*, арабо-іспанським діалектом з використанням романських слів у арабській транслітерації: *vino, jarrón, 'allāl*. Такий прийом допомагає поету створити викривальний характер твору, наголосити на вадах тогочасного суспільства: пичтсві, розпусти і марнотратстві.

Заджал утворився від мувашшаха, але, на відміну від мувашшаха, він втратив харджу, яка нагадувала про романське, іспанське коріння цієї строфічної форми. Але на Сході – в центрі класичної "реабсорбації" – заджал зберіг харджу як одну із основних ознак свого іноземного походження.

Розглядаючи функцію романської харджі, Е. Гарсія Гомес підкреслює її основне завдання – вказувати метр. Дешифровані харджі – це звертання дівчини до матері, до милого, до подруг, що зближують їх з народними піснями Іспанії і інших романських країн:

*"Цей безсоромник, мамо, цей ошуканець
прийшов до мене наперекір моєму бажанню
щоб погубити мене."*

*"Мій володарю Ібрахім, о ніжне ім'я!
Прийди до мене вночі."*

*Якщо ні, якщо ти не бажаєш,
я сама прийду. Скажи мені
де тебе зустріти?"*[8,с.298]

Науковці помітили неоднорідність змісту харджі романською мовою. Вони зробили таку класифікацію:

- харджі, схожі на народну пісню;
- харджі, близькі до придворно-лицарської поезії;
- харджі, які спеціально склалися для мувашшахів;
- хаджі з мотивами арабської лірики.

Романська традиція суттєво відрізняється від арабської, якщо їх порівнювати одну з другою в "чистому вигляді". Але різниця між ними особливо помітна, якщо обидві традиції зустрічаються в одному творі, в мувашшасі, де розривається тема класичної газелі, з харжою романською мовою. В такому творі добре видно його двоєдність. Можна зрозуміти, що і автор, і слухачі тексту знаходили інтерес в такій двоплановості мувашшаха.

Середньовічного єгипетський теоретик Ібн Сана' ал-Мулк у своєму трактаті задекларував основні правила, які стосуються харджі:

1. "Харджа – це останній куфл мувашшаха".

2. Вона повинна створюватися не класичною мовою, а "просторічною мовою і жаргоном чорноти".

3. Якщо харджа написана класичною мовою з дотриманням граматичних правил, так, як попередні бейти і куфли мувашшаха, то "мувашшах перестає бути мувашшахом".

4. Виключенням може бути мувашшах – вихвалання, у харджі якого є ім'я того, кому він присвячується. В такому випадку допускається дотримання правил граматики.

5. Перехід до харджі повинен бути різким. Слова харджі повинні бути прямою мовою, яку висловлює людина чи якась істота.

6. Найчастіше їх висловлюють юнаки і жінки. В бейті, який передує харджі, повинні бути слова:

7. "Він сказав" або "я сказав", "вона сказала", або "він проспівав", "я проспівала".

8. Харджа може бути створена на неарабською (аджамі) мові за умови, що її слова будуть жагучими, як слова поета ар-Рамаді і циган.

9. Харджа – це сіль мувашшаха, його цукор, його мускус, його амбра. Вона – закінчення, вона – вінець і початок, хоч і є останньою.[8,с.267]

Серед соціальних факторів, які вплинули на появу нових форм, на відміну від канонічної і традиційної тематики, варто зазначити багате і розкішне життя андалузького суспільства. Поети збиралися за келихом вина

для змагання в поетичному мистецтві, намагаючись знайти легку форму віршів у відповідності до їх змісту. Вірші декламувалися під музику, тому що поети намагалися знайти такі віршовані розміри і римовання, які б було легко співати. Також з'явилися нововведення в музичному мистецтві: нові ритми і стилі, що викликало зміни в виконанні касид, які із стародавніх часів декламувалися під музику протяжно. Потім виникла строфічна поезія, яка легко поєднувалася з музикою. Прикладом може бути твір Ібн Мухальхілля, у якому він точно описує природу. Основними частинами є "матлаа" (араб. مطلع вступ), "даур" (دور роль), "куфл" (араб. قُفْل зачин), "гусн" (غصن араб. гілка), "сімт" (سمط араб. намисто). Строфічний даур і кафл складають бейт. Закінчується вірш куфлем, який інакше називається "харджа" (خارجة араб. результат).

*Більше стає в нашій річці води
Гілки прогнулись – налились плоди,*

Лиш вітер є господар в полі

Гардений гай заповнився доволі

Танцюють тіні на свободі.

Чи чуєш ти пташиний спів,

Ранковий промінь засвітив

Ще й запах квітів оповив

Блискавка хмари по небу веде

Плачуть вони – це дощик іде

النهرُ سلٌّ حُساماً (غصن) على قدود الغُصون (غصن) [مطلع]

و للنسيم مجال (سمط)

و الروضُ فيه اختيال (سمط)

مُدَّت عليه ظلال (سمط)

{[دور]}

و الزهرُ شقٌّ كامماً وَجَدَا بتلك اللحن [قفل]

أما تري الطيرَ صاها

و الصبح في الالافق لاحا

و الزهر في الرّوض فاحا

و البرق ساق الغماما تبكي بدمع هتون

Як бачимо, матлаа складається із двох частин, які називаються гусн, але вона може містити три і більше частини.

Строфічний вірш, який не має матлаа, називається "аслаа" (араб. أصْلع голий, лисий). Якщо в творі є матлаа то він називається "тамм" (араб. تامم повний).

Заклучна частина твору – харджа, яка може бути написана як літературною, так і розмовною мовою, або включати іноземні слова і речення. Харджа арабською мовою пишеться в панегриках, особливо якщо в них названо ім'я людини, якій присвячено твір. Харджа вважається одним найважливіших складових частин вірша за формою і змістом. В харджі досягається емоційний апогей, підкреслюються ідеї і почуття, які описуються в вірші.

Прикладом може бути харджа, якою закінчується вірш Юстафа бін Атаба, де описано розваги, що тривають до самого ранку.

Остання частина – даур і харджа цього твору звучать так:

فقم نياكره للاصطباح
و الشهب تنثر من خيط الصباح
و القضب ترقص في ايدي الرياح
على غناء الحمام

خرجة والكاس ذات انقسام
و الظلام قتيل
و الصباح دامى الحسام

Стрічайте, ранок настає

І з неба зіркою палає,

Люцерну в танці звеселяє.

Давно розбитий келих вже.

Голубки голос зазвучає,

І сірий морок вже вмирає від

Кривавого промен – кинджала

Отже, до кінця IX століття під впливом романських народних пісень з'являється строфічна поезія (мувашшах). Строфічна поезія не була відома арабам Сходу. Число різновидів мувашшаха дуже велике – залежно від комбінації рим у строфі. Форма мувашшаха використовувалася в усіх традиційних жанрах арабської поезії. Мувашшах складали як з дотриманням традиційних розмірів арабської метрики, так і в силабічній метриці, яка характерна для іспанської поезії.

Заджал має ліричний або любовний характер. Їх об'єднує музичність і те, що вони близькі до народної усної творчості. Основне правило мувашшаха – обов'язковий перехід з однієї мови на іншу: з арабської на іспанську або навпаки, з іспанської на арабську. Перехід повинен бути різким, а не поступовим і позначатися спеціальними словами, які дають сигнал про переключення на іншу мову. Цю частину мувашшаха називають харджою, яка має багато спільних рис з народними піснями Іспанії і інших романських країн. Найчастіше харджа висловлює почуття закоханого або використовується для призначення побачень.

Романська лірика суттєво відрізняється від арабської. Відмінність тим більша, якщо дві традиції зустрічаються в одному творі, в мувашшасі. Мувашшах розвиває тему класичної газелі з харджою іспанською, чи іншою романською мовою. І сам автор, і його слухачі відчували різницю двох тенденцій, які лежать в основі твору, його двоплановість, двоєдність, і в цього виявляється унікальність і неповторність арабо-іспанської середньовічної лірики.

1. Гиргас В.Ф., Розен В.Р. Арабская хрестоматия. – СПб., 1875–1876
2. Григорьев В. П. Заметки о древнейшей лирической поэзии на Пиренейском полуострове // Вестник Ленинградского университета. Серия истории, языка и литературы. – 1965. – № 8. – Вып. 2. – С. 86–92
3. История западноевропейской литературы: Средние века и Возрождение / Под ред. М.П. Алексеева и др. – М., 2000.
4. История зарубежной литературы: Раннее Средневековье и Возрождение / Под ред. В.М. Жирмунского. – М., 1987.
5. Карлос Паскуаль. Андалусия. / Золотая книга / Florence., BONECHI, 1998 г.
6. Крачковский И.О. Арабская поэзия в Испании // Избранные сочинения. – Т. II. – М.-Л., 1956.
7. Крачковский И. Ю. Полвека испанской арабистики // Избранные сочинения. – Т. V. – М.-Л., 1958.
8. Куделин А.Б. Класическая арабо-испанская поэзия (конец X – середина XII в.). – М. 1973 г.
9. Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика. – М., 1983г.
10. Менендес Пидаль 1961 – Менендес Пидаль Р. Арабская поэзия и поэзия европейская // Менендес Пидаль Р. Избранные сочинения. – М., 1961. – С. 466–509.
11. Никитюк О.Д. Кордова, Гранада, Севилья – древние центры Андалусии. – М., 1972.
12. Смирнов А. А. Средневековая литература Испании. – Л., 1969.
13. Хамедов А.Б. Арабская литература. Краткий очерк. – М., 1962.
14. Шидфар Б.Я. Андалусская литература. Краткий очерк. – М., 1970.
15. Шидфар Б.Я. Андалусская поэзия. – 1978.
16. Якубинский А. О поэтическом глоссеосочетании // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1919. – С. 7–12.
17. R. Dozy. Hictoire des Musulmans d'Espagne. – Leyde, 1861.
18. Gymes E.G. La jarya en Ibn Quzman (Ibn Quzman nosdescubre secretos de la jarya) // Al-Andalus. – Vol. XXVIII. – F.1. – 1963.1
9. Le Genti J P. Le virelai et le villancico. Le probleme desorigines arabes. – Paris, 1954.
20. Hartmann M. Das Muwassah. Bd. I / Hartmann M. Das arabische Strophengedicht. – Bd. I-II. – Weimar, 1897.
21. تاريخ الادب و تاريخ آداب اللغة العربية بيروت 1997.22.1992.23.1998. جرجي زيدان الفن و المذاهب في الشعر العربي الدكتور شوقي ضيف دار المعارف بمصر القاهرة 1960

Надійшла до редколегії 24.05.11

О. Воробей, асп.

ОСОБЛИВОСТІ "ПОЕТИЗОВАНИХ" П'ЄС ЦАО ЮЯ ЯК НОВОЇ ФОРМИ КИТАЙСЬКОЇ ДРАМИ 30-50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У 30-х роках ХХ ст. в китайській драматургії з'являється нове ім'я – Цао Юй, який під впливом західноєвропейських літературних течій (в першу чергу, реалізму) та на основі китайського літературного спадку створює нову драматичну форму – "поетизовані" п'єси (诗化话剧). У статті розглядаються причини виникнення та особливості розвитку цієї нової форми драми.

В 30-х годах ХХ века в китайской драматургии появляется новое имя – Цао Юй, который под влиянием западноевропейских литературных течений (в первую очередь, реализма) и на основе китайского литературного наследия создает новую драматическую форму – "поэтизированные" пьесы (诗化话剧). В статье рассматриваются причины возникновения и особенности развития этой новой формы драмы.

In the XX century in Chinese drama appeared a new name – Cao Yu. The playwright under the influence of European tendencies (in the first place realism, which was quite popular in Europe) and Chinese traditional literary heritage created almost a new form of drama – poetic drama (诗化话剧). This article deals with the reason of appearing and peculiarities of its further development.

Цао Юй (曹禺) – відомий китайський драматург середини ХХ ст. Свою творчу діяльність він почав у 30-ті роки. Його драматичні твори, побудовані на розкритті національних характерів, відразу привернули увагу глядача. Цао Юй у своїх спогадах зазначив: "Героїв, яких я ненавиджу всім серцем, так само не любила і масова публіка. Потерпаючи від злиднів та нестатків у старому похмурому суспільстві, ми неухильно відчували ненависть до підступних представників "вищих" класів"[4].

Цао Юй отримав освіту в школі при Нанькайському університеті, яка була заснована ще місіонерами і відповідала західноєвропейським стандартам. Офіційно вона була відкритою для будь-кого, але вартість навчання робила цей заклад привілейованим – відвідувати його могли лише діти досить заможних батьків. На той час до роботи в побідних закладах долучалися найкращі фахівці, які формувати процес навчання на основі сучасних (на той час) наукових досягнень. Так, у Нанькайській школі викладав Лао Ше, але Цао Юю не довелося бути його учнем. Однак він справедливо називав Лао Ше своїм учителем, адже виріс на його творах. Різниця у віці в одинадцять років не завадила їм надалі стати близькими друзями. Цао Юй

познайомився з Лао Ше під час антияпонської війни у місті Чунціні і підтримував з ним дружні відносини аж до трагічної смерті Лао Ше.

Безперечно, неабиякий вплив на Цао Юя мав Хун Шен (1895-1955), який працював у трупі при Шанхайському університеті Фудань, взяв собі за псевдонім прізвище відомого драматурга та поета Хун Шена (洪升) (1645-1704), автора п'єси "Палац вічного життя" (《长生殿》), отримав вищу художню освіту в США, перекладав та переспівував західноєвропейські твори, наприклад, "Віало леді Віндермір" О.Вайлда. Не могли залишити байдужим юного письменника і твори самого Хун Шена, який вперше в китайській драматургії показав життя низів китайського суспільства, виразив співчуття простій людині, яка трагічно переживала самотність у великому місті ("Трагедія сіромахи" (《乱世美人》)). В особливостях творчої манери Хун Шена, зокрема, у п'єсі "Чжао-диявол" (《赵阎王》), можна простежити вплив п'єс О'Ніла. Вочевидь, завдяки саме Хун Шену Цао Юй захопився творами американських драматургів.

Водночас Цао Юй активно стежить за творчістю ще одного талановитого драматурга Тянь Ханя, який висві-

тлював проблеми сучасності: "я" та "родина", кохання та особисте щастя, значення мистецтва та творча особистість, вплив соціального середовища на життя окремої людини. Це згодом позначилося на творах самого Цао Юя: на тематиці, проблематиці, мотивах, художніх прийомах. Наприклад, сцена із трагедії "Гроза" (《雷雨》), в якій мова йдеться про злих чортів та духів-перевертнів перед побаченням головних героїв, перегукується з аналогічним епізодом "Трагедії на березі озера" (《名优之死》) Тянь Ханя.

Однією з головних *особливостей* творчості Цао Юя стала раніше непорушувана в Китаї тематика п'ес. Злободенні питання особливо цікавили Цао Юя, оскільки боротьба за нове захоплювала всіх і кожного. Критика існуючої дійсності прокладала шлях новим ідеям, привертала увагу і до зарубіжної літератури, і до суспільної думки, сприяла розвитку демократичних поглядів Цао Юя. Він добре знав літературну спадщину Китаю, однак не меншу увагу приділяв творам західних письменників. Саме в них він знаходив відповіді на питання, які постали на той час перед китайською літературою. Знання, отримані в школі, та особистий життєвий досвід підвели Цао Юя до думки про переоцінку цінностей в китайській літературній спадщині, змусили зрозуміти, що мистецтво традиційного театру із збереженням одного репертуару, канонізацією прийомів гри акторів застигло і не рухається вперед, а тому потрібні зміни. Відтак Цао Юй відразу звернувся до театру нового типу, який склався у 20-ті роки XX ст. завдяки Тянь Ханю та його однодумцям. На початку 30-х років, коли Цао Юю виповнилося двадцять років, він сформувався як особистість та письменник. Саме в цей час, у складних умовах літературного та суспільно-політичного життя, він виступав з гострими соціально-психологічними творами і відразу опинився в центрі культурного життя країни.

Драматург знайшов свіжі теми, відкрив нових героїв, нові для національної літератури драматичні конфлікти, що підштовхнули розвиток *розмовної драми* [Воробей О.С. Шляхи розвитку китайської драматургії у XX столітті // Шістнадцяті міжнародні читання молодих вчених пам'яті Л.Я. Лівшиця (24-25 січня 2011) – Харків, 2011. – С. 28-29.]. Висока майстерність забезпечила творам Цао Юя небувалий успіх. Заглиблюючись у психологію людини, Цао Юй різнобічно показав життя народу. Його герої, зазвичай, люди складного характеру, які не залишаються байдужими до долі країни. Боротьба розгортається навколо особистих інтересів, які сягають корінням соціальної дійсності. Автор намагається показати внутрішні протиріччя життя, які визначають логіку поведінки людини. Цао Юй – майстер психологічного портрету, який показує приховані суспільні явища. Його твори – реалістичні, з вагомою соціально-психологічною складовою. У п'єсах Цао Юя відтворено Китай 30-70-х років. "Гроза", "Світанок" (《日出》), "Пекінці" (《北京人》) – стали класикою новітньої літератури. У творчості Цао Юя можна простежити зв'язок із загальним розвитком історичних подій країни та проблемами драматургії, зв'язок із сучасністю, боротьбою за гуманізм та демократію. В творчості Цао Юя російська дослідниця Л. Нікольская виділяє декілька етапів:

- 30-і роки XX ст. – у п'єсах відчувається сповнене драматизму світовідчуття письменника;
- 40-і роки XX ст. – дещо оптимістичніше ставлення до життя, яке відображається і в творчості;
- 50-і роки – активна участь в ідеологічній боротьбі позначилася на п'єсах Цао Юя;
- 60-70-і роки – філософське відношення до дійсності автора передається його героям [2].

До 50-х років Цао Юй показував у драмах життя соціальних прошарків, неминучу руйнацію цілого світу, постійну боротьбу між людьми різних класів. Він критикував існуючий лад, стверджував, що від феодалів минулого лишилася лише "зовнішня пуста оболонка", а буржуазія, яка прийшла їм на зміну, сповнена вад. Майбутнє країни він пов'язував з демократичними прощарками населення, робочим класом, творчою інтелігенцією, яка захищала інтереси народу.

Розвиток літератури після утворення КНР – досить важкий процес. У ньому брали участь декілька поколінь письменників, які відрізнялися один від одного естетичними поглядами та життєвим досвідом. Цао Юй, Тянь Хань, Лао Ше та інші письменники старшого покоління залишалися у перших рядах нової прогресивної літератури. Цао Юй, за плечима якого було вже чимало досвіду і який пройшов довгий творчий шлях, почав шукати нові художні засоби вираження.

У 60-ті роки Цао Юй, з посиленням диктаторського режиму Мао Цзедун та введенням жорсткої цензури, як і більшість передових драматургів Китаю, звертаються до вирішення нагальних соціальних питань не на матеріалі живої дійсності, а на легендарно-історичній основі. Те, що було досягнуто великою працею впродовж першої половини XX ст., було зведено нанівець за десять років *культурної революції* (1966–1976). Цей період приніс багато важких втрат: покінчив життя самогубством (за офіційною версією) у 1966 році Лао Ше, у 1968 загинув у катівнях Тянь Хань.

П'єси Цао Юя належать до золотого фонду китайської літератури, вони також були поставлені на сценах світових театрів, зокрема в пострадянських країнах: Угорщині, Чехії, Словаччині, країнах Східної Європи, а також в Латинській Америці.

Причина успіху Цао Юя в драматичному мистецтві полягає не лише в тому, що він зміг майстерно перейняти досвід західних театральних митців, але й тому, що спираючись на європейську теорію драми, він зміг *розмовну п'єсу* долучити до китайської культури, зробити її невід'ємною частиною китайської драматургії XX ст. Цао Юй займався дослідженнями західної теорії драми, але він ніколи не намагався повністю скопіювати принципи європейської театральної вистави. Спираючись на свій власний досвід та розуміння кардинально різних драматичних систем – західної та східної, він хотів доповнити свої п'єси елементами, притаманними китайській поезії, але залишити структуру та форму п'єси *розмовними*, тобто без арій та декламації віршів, лише монологи та діалоги. Так, китайська *розмовна драма* завдяки творам Цао Юя набула яскравого відтінку східного романтизму [Воробей О.С. Східний романтизм та західний реалізм в китайській драматургії XX століття // Сходознавство. – Вип. 51 – К., 2010. – С. 18–24].

"Драма, написана за принципами поетичного мистецтва" – так можна охарактеризувати стиль Цао Юя як драматурга, а також визначити те, що відрізняло його від сучасників.

У квітні 1935 року перед прем'єрою п'єси "Гроза" у Токио китайські студенти попросили Цао Юя виступити із доповіддю про щойно написаний твір. У своїй промові письменник вперше підкреслив, що для написання п'єси "Гроза" він використав принципи поезії:

"Мої твори схожі на вірші, балади, які не лише прекрасні за своєю формою та змістом, але й приносять читачеві абсолютно нове відчуття" [6, с.51].

У січні 1936 року у передмові до п'єси "Гроза" Цао Юй ще раз зазначив:

"...для того, щоб виділити початок та кінець п'єси, треба залишити у глядачів надовго "ліричне" відчуття після пере-

гляду драми, змусити аудиторію глибоко замислитись над проблемами, що були відтворені у п'єсі" [9, с.154].

Якщо детально дослідити драматичні твори Цао Юя, то неодмінно можна побачити, що автор завжди намагався якнайповніше відобразити людські почуття у своїх п'єсах. Своє ставлення до творчого процесу написання п'єси "Гроза" він визначив так: "Я, наче спортсмен перед змаганнями, перебуваю у дещо збудженому стані: з самого ранку лечу до бібліотеки, де, зайнявши своє постійне місце у читальній залі, починаю писати, і так аж до десятої години вечора, коли бібліотека вже зачиняється. Потім я один з останніх дуже неохоче покидаю звичні зали. Надворі літній вітерець коливає довге галуззя верби, яке перешіптуючись ніжно торкається мого обличчя, цикади невпинно джеркочуть у літню спекотну ніч, а я нічого не відчуваю, я повністю занурився у "Грозу". Інколи пишеться дуже легко, однак знов треба поспіхом вибігати з бібліотеки. Вибираюся на найближчий курган, і, лежачи на свіжій зеленій траві, замріяно дивлюсь на білі хмаринки у блакитному небі, озираюсь навкруги і бачу, як у імлі серед далеких гір видніються обриси кам'яної башти – то темні, то світлі, то рожеві – нічого не видно, вона зникла в імлі" [2, с.90].

Одна з ранніх п'єс Цао Юя – "Гроза" була опублікована 1934 року в "Літературному журналі" (文学季刊), у 1935 році була поставлена аматорською театральною трупю Шанхайського університету. П'єса мала нечуваний успіх і відразу принесла славу Цао Юю. Про неї позитивно висловлювалися не лише китайські, але й зарубіжні критики. У 1936 році молодий драматург пише п'єсу "Світанок", а ще через рік – "Дикі землі".

"Гроза" – досить велика п'єса з надзвичайно захоплюючим сюжетом, написана за чіткими правилами західноєвропейської триєдності місця, часу та дії. Сюжет п'єси "Гроза" відбувається в 20-ті роки минулого століття. Дружина (Чжоу Фань), будучи у другому шлюбі заможним капіталістом, хазяїном гірничого підприємства Чжоу Пуянем, живе під жорстоким контролем свого чоловіка у розкішній резиденції без радості та свободи. Для неї кожний день – наче рік. Син Чжоу Пуяня від першого шлюбу Чжоу Пін дуже співчуває Фань і закохується в неї. Між ними виникають взаємні почуття, які вони тримають у таємниці від усіх. Побоюючись образити батька, Чжоу Пін вирішив закінчити любовні відносини з мачхою і охолов до неї. Згодом він вподобав служницю Лу Сіфен, яку також палко кохає молодший син Чжоу Пуяня – Чжоу Чун. Фань ображається на Чжоу Піна і вирішує помститися йому. Далі відносини між героями п'єсами стають все більш напруженими, а гроза у фіналі п'єси, як символічний завершальний акорд в їхньому житті, закінчується трагедією для них усіх. Через юнацькі примхи, дивацтва, дурниці та власну байдужість головний герой – начальник успішної вугільної шахти Чжоу Пуянь – приносить горе та смерть членам своєї родини, а собі – сповнену каяття самотню старість. Події у п'єсі відбуваються на тлі грози, дощу, вітру і т.д. До сімейних сцен Цао Юй вдало вплітає соціальні, такі як робітничий рух, який очолив один із синів Чжоу і повів робітників шахти проти начальника, тобто самого Чжоу Пуяня.

Драматург хотів показати, що жорстокість Чжоу Пуяня іде не від нього особисто, а від традиційної системи китайської родини, яка приводить до страждання та трагедії у фіналі п'єси. Цао Юй виступає не проти конкретних героїв, а проти соціуму, який змушує людей так чинити. Американський дослідник Джозеф С.М. Лау (Joseph S.M. Lau) підсумовував значущість п'єси "Гроза" наступним чином:

"П'єса, незважаючи на деякі художні недоліки, торкається двох найбільш гострих проблем "Руху 4 травня": соціалістичний розвиток та становлення робочого класу, а також прагнення людини здобути власну сво-

боду та щастя під важким тягарем патріархального суспільства. Загалом, у п'єсі "Гроза" автор так гостро виступив проти підвалин традиційної китайської моралі та суспільної системи, що уряду нічого не залишалося, як заборонити п'єсу" [3].

Хоча п'єса "Гроза" належить перу китайського автора і відображає проблеми пересічних китайців, все ж вона тяжіє до західних моделей та цінностей: *дотримані закони драми* (акцент на дію; загострений конфлікт, що відображає конкретно-історичні та міжособистісні протиріччя); *діалоги*, через які відкривається зовнішнє та внутрішнє життя героя: погляди, інтереси, життєві позиції та почуття, переживання, настрої (в кит. традиції – лише через арії); *монологи*, які краще допомагають розкрити ідеали, переконання, духовний світ та характер героя загалом; *єдність характеру та слова*: у мовленні виявляється характер, а характер, своєю чергою, накладає відбиток на мовлення, звідси – індивідуалізація мови кожного героя (в кит. традиції – мова героя відповідала його амплуа), *друкований сценарій*, система гри наближена до західноєвропейської більшою мірою, ніж до китайської традиційної. Джозеф Лау назвав Цао Юя "вимушеним послідовником Чехова та О'Ніла" [1, с.157-159]. Він проводить паралель між "Грозою" Цао Юя та "Коханням під в'язами" Юджина О'Ніла, де акцент робить на центральні жіночі ролі обох драматичних творів. П'єса "Гроза" Цао Юя – це найкращий приклад театального процвітання наполовину європеїзованого Китаю, який водночас бореться із впливом Заходу та власним минулим. Ідеї Цао Юя не були в жодному разі революційними, драматург краще відчував та описував те, проти чого він виступав, аніж те, що він підтримував. Він розумів, що пережитки минулого не можна більше підтримувати і захищати, але не знав, чим треба їх замінити [2, с. 35–37]. Сучасники Цао Юя засвідчують: "те, що приваблює в його п'єсі "Гроза" – так це лише одна-дві сцени, декілька персонажів, і один закручений, але в той же час невідгладливий сюжет" [8, с.154].

Задум п'єси "Світанок" народився з роздумів про те, що "сонце встало, темрява залишилася позаду, але нам сонячне проміння не потрібно, нам треба спати". Такі задумливі, ліричні настрої драматурга пізніше під його пером переросли у конкретні сценічні образи. А незабаром після публікації п'єси "Світанок" Є Шентао написав статтю під назвою "Насправді це також поезія", в якій вказав, що у п'єсі "Світанок" захований у прозі ліризм змушує читача відчувати та зрозуміти п'єсу не розумом, а серцем: "стиль Цао Юя такий, що хоча він пише у драматичному жанрі, насправді це – лірика" [6, с.90]. Так, можна зробити висновок, що Цао Юй за допомогою поетичних засобів писав драматичні твори, не маючи чіткого змалювання головних героїв, сюжетної лінії, він лише у творчому процесі міг повністю розкрити та виявити свої почуття і думки, втілити їх у своїх героях.

Другою особливістю творчості Цао Юя став його індивідуальний стиль – *поетичний реалізм*: за допомогою ідеальних (романтичних) образів описував реальність тогочасного життя: конкретні соціальні проблеми та чітко змальований історичний фон. У перших п'єсах Цао Юя реалії життя передаються дуже чітко. В його роботах це не лише відображення навколишньої дійсності, через окремі конфліктні ситуації та соціальні проблеми. У своїх п'єсах Цао Юй відображає життя цілого суспільства, за цим усім прихована життєва філософія людини. У п'єсі "Гроза" немає прямого осуду людської аморальності, Цао Юй не засуджує і не вказує на те, що треба відповідати за свої вчинки і дії, у своїй п'єсі він торкається вищої духовно-моральної складової – автор говорить, що людина ніколи не зможе позбутися власноруч сплетених тенет у житті, як би вона не намагалась. П'єса "Дикі землі" – це звичайна історія про помсту селянина, але у п'єсі Цао Юя цей сюжет відображе-

ний не так просто як звучить: в умовах антияпонської війни ми бачимо, що душа звичайного селянина переповнена пережитками феодального суспільства, які далять на нього та отруюють його світобачення.

У травні 1983 року Цао Юй у своєму листі до драматурга Цзян Муцуна (蒋牧丛) написав: "Дикі землі" – це історія про шире кохання та люту ненависть між людьми, це поезія, в якій виражені почуття молодого письменника" [6, с. 462-463]. В інших п'єсах Цао Юй так само розглядає конкретні політичні, економічні, моральні та суспільні проблеми, але він не засуджує і не аналізує, автор вказує на загальні проблеми китайського соціуму, які проявляються у всіх сферах суспільного життя.

У творах Цао Юя дуже важко визначити точний історичний час, коли розгортаються події, автор завжди (нависно чи ні) знебарвлює історично-політичне тло. Наприклад, у п'єсі "Дикі землі" немає жодної чіткої вказівки, коли саме відбуваються події п'єси; лише з тексту, в якому безліч раз згадується "залізниця" та той факт, що у Цзяо Їньвана при собі постійно був портрет командира роти, можна здогадатися, що сюжет п'єси розгортається приблизно в перші роки доби *militarism* (доба мілітаристів – період в історії республіканського Китаю, починаючи з 1916 по 1928 роки, коли країна була поділена між військовими правителями). У п'єсі "Пекінець" події відбуваються в період антияпонської війни, проте в самому творі немає жодного слова про вторгнення японських військ, так само, як і не говориться про війну. Жуй Чен та Су Су, коли врешті-решт втекли з дому, автор в жодному із схожим за сюжетом творів, так піднесено не описував лідерів комуністичної партії. На думку китайського дослідника творчості письменника Ван Цзюньху (王俊虎), Цао Юй навмисно оминав усі точні деталі, які вказували на історичну добу та час розгортання подій. У романі Ба Цзіня "Сім'я", коли Бін Бень, Сюе Чао, Цзюе Хуей та їхні друзі брали участь у заході за прогресивний розвиток країни та суспільства, то відразу стає зрозумілим, коли відбуваються події. Але коли Цао Юй на основі цього прозового твору написав свою п'єсу "Сім'я", то всі ці сцени були автором виключені з тексту п'єси. Цао Юй обрав більш завуальований метод, у своїх творах він уникає прямих вказівок на конкретну дату подій, а дає лише натяк, оскільки для нього чіткий історичний коментар не є сутнісним, він хоче показати, в першу чергу, що відбувається з людиною на тлі всезагальних соціально-історичних процесів (наприклад, війни або повстання).

"Ці зворушливі п'єси Цао Юя не завжди описують жорстоку реальність буття, в них дуже багато поетичного. Ця поетичність твору виражається у позитивних діях персонажів п'єси, або коли дії самих героїв співпадають з життєвим кредо автора, або коли мова йде про звичайне нічим не примітне життя, або навпаки, коли здійснюються благородні вчинки, або коли викривається негативна сторона якогось певного героя і добро святкує перемогу.... Загалом, це все те, що відбувається в нашому повсякденному житті. Це також незамінний елемент літературного мистецтва, а не фальшиве прикрашання життя, це пов'язано зі світобаченням самого автора, в серці якого розгорається як вогонь, кохання і ненависть, які в житті неминує трапляються у кожного, до того ж – це не ті речі, які виставляються на всезагальний огляд" [6, с.285]. Це висловлювання драматурга і критика Хе Цілао (何其劳) дуже влучне: у п'єсі "Гроза" автор розкрив усю мізерність реальності, викрив жорстокість долі та відповідні епосі суспільні погляди щодо феодальних пережитків минулого, але письменник не забув залишити місце наприкінці п'єси для покаяння Чжоу Пуяня. В п'єсі "Світанок" за допомогою метода протиставлення була показана різниця між розкішним готелем та дешевим борделем. Після того, як Цзінь Ба відмовився очолити злочинську спільноту, були викриті всі недоліки гнилої

суспільної системи, але в той же час автор показав, що стара система відмирає і життя звичайних людей заповнюється новими ідеями. У п'єсі "Пекінець" змальоване життя сім'ї, яка зав'язла у пережитках минулого, показується, як феодальна система руйнується на очах – те що існувало довгі століття та отруювало життя людей було зруйновано за декілька років. П'єса "Сім'я" – це трагедія, проте сама п'єса сповнена молодого живильною силою та коханням.

У вищенаведених п'єсах Цао Юя відчувуються елементи експресіонізму: на перший план виводиться глибокі психологічні процеси, відображається загострене суб'єктивне світобачення героїв через гіпертрофоване авторське "Я", чітко передається напруга їхніх переживань та емоцій. З іншого боку, п'єсам Цао Юя притаманні ознаки сентименталізму: адже герої його п'єс приділяють неабияку увагу кохання (п'єса "Пекінець"), самі персонажі, зазвичай, прості люди з глибоким внутрішнім світом. Саме так у творах Цао Юя відкривається поетичність життя, яка, на думку самого письменника, прихована в буденній реальності. Письменник передає ліричне через реалізм, коли люди у темряві можуть побачити світло, а у жорсткій реальності – доброту людей. Цао Юй своєю романтичною натурою підніс китайську драму на абсолютно новий рівень – поетичний.

Наступна особливість драматичних творів Цао Юя – це поетична мова творів. Цао Юй – драматург, але, як говорили його сучасники, він драматург з душею поета. Він не лише достеменно знав кожного зі своїх героїв, але й намагався зробити так, щоб у кожного була своя таємниця. Коли він писав репліки для кожного з персонажів, здавалося, що це вони самі так говорять, думають, відчувають. Цао Юй зазначив: "У творі мають бути два аспекти: загальнозрозумілий та таємничий, з прихованим змістом, в якому і буде полягати вся поетика твору. В мові загальнозрозумілої частини п'єси можна також використовувати поетичний підхід, але не варто зловживати риторичними надлишками та занадто прикрашати там, де це зовсім не потрібно" [5]. У п'єсі "Сім'я", коли Цзюе Сін та Жуй Цзюесін читали свій весільний діалог, то вони начебто розкрили свою душу, їхні почуття переливалися і кожен з цих монологів був схожий на вишукану поезію. В п'єсі "Гроза" Чжоу Чун описав Си Фен'у свій потаємний фантастичний світ, який він ховав глибоко в душі:

"Інколи я забуваю, що зараз відбувається (сп'янілий бурмоче кризь сон), забуваю сім'ю, забуваю тебе, забуваю матір, забуваю себе. Начебто це зимовий ранок, коли небо таке чисте.... на краю землі маленький човник, що схожий на буревісника. На морі дме сильний вітер і розносить запах живої риби, дещо солонуватий, біле вітрило повільно здіймається, наче крило сизого орла над поверхнею моря і прямує в небесну далечину. І в цей час на краю землі на небі плінуть лише дві-три хмаринки, а ми сидимо на краю човна, замріяно дивимося вперед, де і знаходиться наш з тобою світ" [5].

Фантазійний монолог героя уві сні, який викликає у читачів та глядачів образи, що дозволяють глибоко зрозуміти внутрішній світ героя. В цьому поетичному монолозі автор відобразив лише половину життя свого героя – поетичну – адже так глядач краще може зрозуміти, що перед ним хоча ще по-дитячому наївний юнак, але з чистим серцем і доброю душею, а також глибше осягнути весь трагізм його долі. Цао Юй з дитинства добре був знайомий з традиційною культурою, добре знався на класичних піснях та мелодіях, тому дуже часто використовував їх для того, щоб життя на сцені було більш насиченим, краще виразити характер своїх персонажів. Так, наприклад, у п'єсі "Пекінець" Цзен Венцін наспівував "Шпильку Фенікса" (арія з пекінської опери на однойменну мелодію, в якій розповідається про глибокі почуття поета до однієї юної дівчини), автор

цим показав протест свого героя проти нещасливого одруження. Ще один приклад: у п'єсі "Сім'я" Цзюе Хуей та Мін Фен декламують вірші Су Дунпо "Прелюдія до мелодії води" (китайська традиційна мелодія, під яку може співатися поезія в жанрі *ци*). Всі вірші, написані на цю мелодію, мають назву "Прелюдія до мелодії води". Один з найвідоміших віршів належить китайському поету Су Дунпо (1037–1101). Останні рядки присвячені закоханим, які сумують один за одним, перебуваючи у розлуці, що своєю чергою вказувало на те, як вони мріють про кохання та його втілення у життя. Окрім цього, Цао Юй у своїх п'єсах часто звертався до різних поетичних образів, наприклад, у п'єсах "Гроза", "Пекінець", "Світанок", "Перетворення" та ін. письменник використовує не лише повсякденну лексику з нейтральною конотацією, але нерідко звертається до словесних образів з поетичним забарвленням, які треба знати, для того, щоб зрозуміти глибокий зміст, який автор хотів донести до читача. Ще за життя письменника критики говорили: "Мова драматичних творів Цао Юя не лише збагачує п'єси та підносить їх на вищий рівень, але вона сповнена поезією. Не важливо, чи він пише прозою, чи у віршах, сам зміст тексту буде в більший або менший мірі наповнений справжньою поезією. До того ж кожен драматург має звертати увагу на поетичний зміст, лише так можна викликати яскраві образи у читачів та глядачів. Це схоже на те, що ти начебто доторкнувся до найглибшої таємниці героя, зрозумів прихований зміст сюжетної лінії п'єси" [7, с.462-463].

Таким чином, Цао Юй майстерно скористався досвідом давньогрецької драматургії, західних мистецьких течій, а також основними принципами давньої китайської естетики і реалістичної драми, які акцентували на тому, що людина знаходиться у безвиході і може звернутися лише до свого внутрішнього світу. Так, під впливом багатьох напрямків та течій Цао Юй створив нову драматичну форму – "поетизовану" драму, яка піднесла китайську розмовну драму на новий мистецький рівень.

Цао Юй став яскравим представником *поетичного реалізму* в Китаї. В основу його п'єс було покладено поетично піднесене відображення життя та побуту середніх та нижчих класів суспільства 30-40-х років XX ст. Виникненню цього індивідуального напрямку у творчості драматурга сприяли історичні обставини (Китай припинив бути ізольованою країною), що привело до змін у

літературних процесах: в Китай проникають твори, що репрезентують західноєвропейські літературні течії, які згодом переважаються з національним літературним надбанням китайців, а в результаті – в середині XX ст. виникають нові художні стилі. Поетичний реалізм, за визначенням китайської критики, став творчим напрямком Народного художнього театру Китаю, – це поєднання принципів та ідей традиційного китайського театру з елементами системи Станіславського та Брехта. Для поетичного реалізму характерний типовий сюжет: головний герой в момент найнижчого духовного або соціального падіння отримує шанс на кохання або щастя, але в більшості випадків жорстокість життя руйнує будь-яку надію на щастя. Основою поетичного реалізму стали яскраві виражальні засоби та художні прийоми, за допомогою яких автор чітко може відтворити душевні переживання дійових осіб. У п'єсах Цао Юя герої часто звертаються до традиційної літератури (наспівують мелодії або декламують вірші), наближаючи п'єсу до смаків китайського глядача.

Творчість Цао Юя мала неабияке значення для подальшого розвитку китайської розмовної драми: завдяки багатій уяві, тонкому світовідчужанню, глибокій обізнаності у процесах світової літератури, його п'єси стали одним з перших прикладів творчо зрілої та довшеної *розмовної драми*. В той же час, творчість Цао Юя й досі викликає безліч суперечок: з одного боку його п'єсами зачитуються, ставлять в театрах, насолоджуються яскравим героями, захоплюються тонким переплетенням реальності з духовним світом персонажів, але в той же час, оскільки у п'єсі акцентується увага на почуттях, на душевних переживаннях, відповідно кожен тлумачить їх по-різному, що приводить до літературних дискусій та подальших досліджень творчості драматурга.

1. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. Учебник для студентов пед. ин-тов. – М., 1979; 2. Никольская Л. А. Цао Юй. – М., 1984; 3. Bertrand Mialaret Cao Yu, a classic of the 20th century <http://mychinesebooks.com/frcao-yu-classique-du-20me-siecle/>; 4. 曹禺《日出》在天津. – 天津日报, 1957年1月13日; 5. 曹禺.《雷雨》. <http://www.hxqw.com/wxxsgl/zgwxmz/200706/29105.html>; 6. 田本相. 曹禺评传 [M]重庆: 重庆出版社, 1993 年; 7. 王兴平, 刘思久. 曹禺研究专集·上册[C]. 福州: 海峡文学出版社, 1985 年; 8. 朱栋霖, 陈龙. 情感的懂情与发酵[M]深圳: 海天出版社, 1999 年; 9. 邹红诗样的情怀- 诗论曹禺剧作内涵的多解性[J]文学评论, 1998 年.

Надійшла до редколегії 08.09.11

Н. Ісаєва, канд. філол. наук, А. Акімова, студ.

КЛАСИЧНІ ТЕОРІЇ ДРАМИ В КИТАЇ ТА ЄВРОПІ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена проблемам порівняння теоретичних систем європейської та китайської драми. Наукове підґрунтя такого порівняння формувалося досить довго, тому увага приділяється історії розвитку питання. У XX ст. було представлено декілька версій подібності окремих концептуальних підходів в теоріях драми китайських та європейських авторів, зокрема Л.Д. Позднеева, що керувалася подібністю ідей західного та китайського Просвітництва, розробивши модель: західна теорія як зразок, китайська як відповідник. Сучасний китайський дослідник Юй Цю-юй запропонував інший підхід для порівняння – пошук універсальних законів драматичного мистецтва за трьома аспектами: особливості композиції драматичних творів, поєднання у них правди й вигадки та жанрова диференціація.

Статья посвящена проблемам сравнения теоретических систем европейской и китайской драмы. Научная подоснова такого сравнения формировалась довольно долго, потому внимание уделяется истории развития вопроса. В XX в. было представлено несколько версий схожести отдельных концептуальных подходов в теориях драмы китайских и европейских авторов, в частности Л.Д. Позднеева, что руководствовалась схожестью идей западного и китайского Просвещения, разработав модель: западная теория как образец, китайская как соответствие. Современный китайский исследователь предложил другой подход для сравнения – поиск универсальных законов драматического искусства по трём аспектам: особенности композиции драматических произведений, сочетание в них правды и выдумки и жанровая дифференциация.

This article is dedicated to the problems of comparison of the theoretical systems of European and Chinese dramas. The scientific basis of this comparison was forming during long period, so attention is paid to the history of the issue. In the 20th century were presented several versions of similarity of conceptual approaches in theories of drama by Chinese and European authors. In particular, L.D. Pozdnyeyeva, guided by the similarity of Western and Chinese ideas of the Age of Enlightenment, developed a model: Western theory as an example, Chinese one as a counterpart. Yu Qiuyu, modern Chinese scholar proposed another approach for comparison – search for universal laws of drama in three aspects: special features of composition in dramatic works, truth and fiction combining and genre differentiation.

Традиційна китайська драма (як літературне явище, так і сценічне мистецтво) сформувалося досить пізно – в XI–XIII ст. і, крім того, довгий час залишалася відме-

жованою від усіляких зовнішніх (іноземних) впливів. Лише у XX ст. китайські критики та теоретики драми стали вивчати концепції західного театру та реформу-

вати власний. Це легко пояснити історією розвитку китайської цивілізації в цілому, яка довгий час домінувала у далекосхідному регіоні, як в економічному, так і культурному плані. За словами Л.Д. Позднєвої, "в китайській літературі... внаслідок її раннього розвитку аж до середини XVIII ст. і відображення у ній усвідомлення власної виключності, заявляє про себе певний самостійний організм, замкнений у самому собі і живучий своїм усамітненим життям..." [3, с.105]. Інтерес європейських країн до Китаю проявився лише у XVII ст., спричинений працями християнських проповідників: саме у цей час в Пекіні вже активно працювали єзуїтська та православна духовні місії. Наукові дослідження, щоденники, мандрівні нотатки місіонерів сформували у свідомості європейців образ ідеалізованого Китаю, і особливо це стосувалося моральних засад жителів Піднебесної, морально-релігійного вчення Конфуція і державного ладу [2]. Це знайшло своє відображення у працях французьких просвітителів, зокрема Вольтера, який був знайомий з перекладами книг конфуціанського канону, часто звертався до афоризмів Конфуція, в яких за словами К. Державіна, "знаходив співпадіння з мораллю просвітницькою" [2, с. 98]. Попри все Вольтер захоплювався китайською історіографією не лише у зв'язку з її давниною, але, головним чином, через відсутність у ній елементів чудесного і надприродного [5, с. 265]. Варто відзначити, що філософські трактати та історіографія здавна вважалися в Китаї жанрами високої літератури. Трохи згодом, у XIX ст. в Європі отримав визнання і китайський сентиментальний роман, який Гете назве "чудовим у найвищому ступені" (за думкою Л. Позднєвої, Гете був знайомий щонайменше з трьома китайськими романами, які у 20-ті роки XIX ст. з'явилися у перекладах англійською і французькою мовами: "Лист на квітковому папері", "Дві кузини", "Щасливий шлюб"). Німецький просвітник відзначив, що в китайському романі "люди мислять, діють і відчувають майже так само, як і ми, і дуже швидко сам починаєш відчувати себе з ними ріднею" [6, с.348].

Що стосується сприйняття європейцями китайської традиційної драми, то у XVIII-XIX ст. вона викликала певне здивування й непорозуміння, оскільки не відповідала прийнятим у Європі законам драматичного мистецтва. Першим китайським художнім твором, перекладеним європейською мовою (французькою) стала п'єса Цзі Цзюньсяна "Сирота із роду Чжао". Її переклав французький вчений-єзуїт Жозеф-Анрі Премаре, який у 1698 р. займався місіонерською діяльністю в Китаї. За думкою китайського критика Лю Уцзи, Премаре обрав зазначену п'єсу тому, що *вона подає приклад сили почуття вірності і самопожертви, які повинні були апелювати до переконань вченого єзуїта як зразок китайської доброчинності* [Цитується за: 5, с.272]. Однак він переклав лише прозову частину п'єси, вилучивши цикли арій і тим самим позбавивши китайський твір основної ідейно-художньої складової. Тим не менш, Дю Альд включив цей переклад до своєї праці "Опис ... Китаю" і дав своє пояснення зазначеним пропуском: "китайці звертаються до співу, щоб показати глибину почуттів – радості, скорботи, гніву, розпачу... Якщо б ці арії були перекладені, європейський читач не зрозумів би їх, оскільки у них багато алюзій та літературних натяків" [5, с. 271]. Крім того Дю Альд серед недоліків китайської драми зазначив відсутність "трьох єдностей" та інших правил.

Подібне сприйняття китайського театру відображено і в працях пастирів Російської духовної місії, зокрема в подорожньому щоденнику Є. Тимківського, виданого в Санкт-Петербурзі під назвою "Подорож до Китаю через Монголію, у 1820 і 1821 роках". Автор відзначив, що при написанні п'єс "китайці не дотримуються тих драматич-

них правил, які узвичаєні та суворо виконуються в Європі. Вони не знають ні трьох наших єдностей, ні всього того, що ми виконуємо, щоб надати сили й правдоподібності театральній дії" [4, ч. 2, с. 349]. Крім того Є. Тимківський вказав на відсутність у китайців різниці між трагедією та комедією, а також на те, що сценічна дія часто переривається виконанням арій, які "повинні зображати сильні порухи душі, як то: гнів, радість, кохання, скорботу" [4, ч. 2, с. 351]. Останнє автор виділив як особливу рису китайської драми, що відіграє у театральній постановці приблизно таку ж роль, як і хор у давньогрецьких п'єсах.

Вищесказане свідчить про те, що європейці попервах не сприймали китайський театр як серйозне мистецтво, що має свої чіткі закони, які відображають події та проблеми реального життя. Більш того, п'єси "на китайську тему" або за участю китайських персонажів з'явилися на європейських (перш за все французьких) сценах зовсім не з метою пізнання принципів китайського драматичного мистецтва або пропаганди авторських поглядів щодо Китаю, а просто як данина захопленню китайською екзотикою (наприклад, балет-дивертисмент Жан Жоржа Новера "Китайські свята" ("Les Fêtes chinoises", 1751–1788 р.). О. Фішман, посилаючись на думки китайських критиків, зокреми Дін Чжаоцзіна, доводить, що Китай, представлений на французькій сцені, викликав захоплення глядачів вигадливими костюмами та фантастичними репліками. Це формувало в уяві французів "комічний Китай" і таке сприйняття в подальшому заважало розумінню справжніх китайських драматичних творів [5, с. 256]. Хоча пізніше, вже у XX ст. китайський театр (і драматургія в цілому) привернула увагу не лише літературних критиків Заходу, але й мала деякий вплив на розвиток тематики і проблематики європейської драми, зокрема *епічної драми* Б. Брехта. Так, на китайському матеріалі побудована його п'єса "Добра людина із Сезуана" ("Der gute Mensch von Sezuan", 1943), а у славнозвісній п'єсі "Кавказьке крейдяне коло" ("Der kaukasische Kreidekreis", 1948) простежуються мотиви твору юаньського драматурга Лі Сіндао "За межею із попелу" (李行道《灰阑记》кін. XIII ст.). Однак про художні особливості китайської класичної драми ведуться суперечки й досі, цьому зрештою сприяв і розвиток самого китайського соціуму та його культури.

Довгий час Китай залишався замкненим суспільством, що не приймало будь-яких західних впливів (популяризація західної культури місіонерами не могла сутнісно вплинути на розвиток китайської культури). Однак середина XIX ст. стала періодом примусового нав'язування китайському суспільству форм західної цивілізації (перш за все економічних, а згодом і культурних). Таким чином, на початку XX ст. Китай опинився перед необхідністю залучення до набутків західної цивілізації і формування подальшого шляху власного розвитку. У зв'язку із цим активно починає розвиватися порівняльне літературознавство в Китаї, яке стимулює прагнення китайських учених знайти спільні критерії для оцінювання літературних явищ в Китаї та на Заході і визначити місце китайської літератури у світовому літературному процесі. У 80-ті роки XX ст. китайське порівняльне літературознавство претендує на формування власної школи, візитною карткою якої стають "міжцивілізаційні порівняння", тобто різнопланові співставлення літературного спадку (включаючи й теоретичний) Сходу (перш за все Китаю) та Заходу. У такому контексті з'являється праця сучасного китайського письменника і літературного критика Юй Цю-юя "Нотатки з теорії Драми" (余秋雨"戏剧理论史稿").

Праця Юй Цю-юя була видана у Шанхаї в 1983 році. У ній автор зробив спробу описати генезу і розвиток

теоретичних концепцій драматургії та сценічного мистецтва на Заході та Сході від давнини до XX ст. як єдиний процес. Один із розділів свого дослідження Юй Цю-юй присвятив порівнянню теорій драми, які були сформовані в Китаї та Європі до XVII ст. на матеріалі трактату "Драматургія" китайського комедіографа, прозаїка, теоретика і режисера театральної трупи Лі Юя (李漁, 1611–1280?) та античних поетик Аристотеля і Горація, а також "Поетичного мистецтва" Буало. Згаданий трактат "Драматургія" являє собою зібрані й видані у XX ст. нотатки Лі Юя, що мали стосунок до теорії драми та сценічного мистецтва і були написані як складова частина його збірки "Нотатки на дозвіллі" ("闲情偶寄"). Однак Юй Цю-юй свій вибір обґрунтував тим, що Лі Юй у XVII ст. вперше сформулював теорію китайської драми як систему правил і законів, що уможливило її порівняння із системною теорією драми в Європі (усі теоретичні трактати про драматургію, написані в Китаї до цього часу, мають фрагментарний характер і не дають можливості для різнобічного порівняння).

Варто відзначити, що літературна й театральна діяльність Лі Юя ще раніше (у 1972 році) привернула увагу російського синолога Л.Д. Позднеевої, яка розглядала її в контексті зародження просвітницьких ідей в Китаї [3]. Дослідниця обґрунтувала типологічні сходження змін на терені китайського театру й драматургії, запроваджуваних Лі Юєм, з тими реформами, які здійснювали європейські просвітники Дідро, Лессінг та Гольдоні. Відповідно, подібність в теорії драми китайського та європейських авторів Л.Д. Позднеева визначає у декількох аспектах. По-перше, як для Лі Юя, так і для Дідро, Гольдоні, Лессінга, театр представляє трибуну для антифеодалних просвітницьких ідей [3, с.112], китайський реформатор боровся, подібно до Гольдоні, з відношенням до театру як до бездумної розваги [3, с.113] і відстоював повчальне значення драми і комедії. По-друге, подібність проявляється і в художній концепції побудови драматичного твору, зокрема, як Дідро і Лессінг, Лі Юй надавав значення дотриманню єдності дії [3, с.113], як Дідро, висував новий жанр комедії, боровся за вигадку та реалізм [3, с.113], а також надавав перевагу прозовому тексту, сам писав комедії [3, с.113]. І зрештою, Л.Д. Позднеева виявляє подібність у поглядах на сценічну майстерність, а саме, з Гольдоні Лі Юя ріднить його боротьба проти імпровізації, схематизму масок і буфонів, викликаних подібними до комедії *дель арте* особливостями китайського театру [3, с.113], а також боротьба проти трафаретності [3, с.114] за зображення нових людей в нових (сучасних) обставинах. У своїй роботі російська дослідниця чітко обґрунтовує висновки, спираючись на детальний аналіз нотаток Лі Юя. Однак при цьому ідеї європейських просвітників подаються нею в якості відомого факту і виробленого зразка, якому лише певною мірою відповідають окремі постулати теорії китайського автора. Можливо тому Л.Д. Позднеева не приділяє уваги моментам сутнісних розбіжностей у зазначених теоріях, зокрема, чому в європейській теорії присутній закон "трьох єдностей", а Лі Юй вважав за необхідне дотримуватися лише єдності дії.

Підхід до порівняння теорій драми китайського дослідника Юй Цю-юя базується на дещо інших критеріях. У своїй роботі він наголошує на непродуктивності оцінювання східних методів і прийомів, виходячи із західних норм, і навпаки, оскільки за різними системами теоретичних традицій криються більш глибокі й універсальні критерії оцінювання [7, с.198]. Ці критерії китайський дослідник намагається шукати в межах літературної теорії, хоча і зазначає, що вищевказане порівняння можливе вже тому, що Китай і Європа у XVII ст. знаходились

на подібних етапах історичного розвитку і в подібній стадії розвитку мистецтва, зокрема й театального. На жаль, Юй Цю-юй не пояснює сенс виразу "подібний етап історичного розвитку", але маємо підстави припустити, що він не має на увазі добу Просвітництва, оскільки жодного разу не згадує про неї. На відміну від Л.Д. Позднеевої китайський дослідник розглядає діяльність Лі Юя не як реформаторську, а як синтезуючу і завершальну, тобто таку, що систематизувала і закінчила теоретичні розробки попередників. Виходячи з цього Юй Цю-юй здійснює порівняння ідей Лі Юя з класичними (античними) теоріями європейської драми за трьома основними аспектами: особливості композиції драматичних творів, поєднання у них правди й вигадки та жанрова диференціація.

Особливості композиції драматичних творів. За думкою Юй Цю-юя, Лі Юй, як і європейські теоретики, визнавав важливу роль композиції у драматичному творі, однак саме поняття "композиція" він трактував по-іншому. Лі Юй акцентував на тому, що композиція – це спосіб організації задуму (тобто виступаючи компонентом форми, вона міцно й нерозривно пов'язана із змістом). Європейські ж теоретики, починаючи з Аристотеля, розглядали її головним чином як критерій художній (тобто відносили суто до форми). Однак, реалізація ідейного задуму через композиційне рішення в обох теоретичних системах призвело до фабульної цілісності й закінченості – у Лі Юя композиція обов'язково повинна мати зачин і кінцівку, у Аристотеля і його послідовників – зачин, середину і кінцівку. Саме цілісність композиції зумовила необхідність єдності дії п'єси. Лі Юй говорить про те, що кожному персонажу повинна відповідати одна дія (一人一事), при цьому акцентуючи на важливості саме єдності дії (обмежена кількість героїв на сцені не забезпечує згадуваної єдності, оскільки з одним героєм можуть відбуватися різні події) [7, 198]. Ця ж думка звучить у "Поетиці" Аристотеля: "Фабула буває єдиною не в тому випадку, коли вона зосереджується навколо однієї особи, як думає дехто. Адже з однією особою може відбуватися безмежна кількість подій, деякі з котрих абсолютно не складають єдності..." [1, 1076]. Оскільки у різних (до того ж віддалених) культурах незалежно одне від одного виникли подібні уявлення про необхідність дотримуватися єдності дії, Юй Цю-юй називає це фактором всезагального закону драматургії, і далі дає пояснення, чому таким фактором не стала єдність місця і часу, відсутні в теорії Лі Юя. Причина цього криється в різному розумінні можливостей реалізації драматичного твору на сцені. Західні теоретики драми розглядають сцену як обмежений простір "вирваного" з життя відрізка дійсності, до того ж зазначена обмеженість є нездоланною. Таким чином, визначена у часі сценічна гра зумовлює фіксованість і фабульного часу та обмеженість простору. В розумінні китайців "межі" сцени легко подолати, оскільки у китайській традиційній драмі дійсність відтворювалася не в її життєвій правдоподібності, а через уяву, вигадку (以虚代实) [7, 199], тому час і місце переходили до категорії умовності й герої могли вільно долати великі відстані, а їх дії бути розділені значним проміжком часу (десятиліттями, а то й століттями). Китайці знаходили способи і прийоми, щоб розширити часові та просторові межі, зокрема, вони ладні були спотворити (чи видозмінити) життєві реалії, але втиснути їх до фабули. Таким чином, єдність часу й місця, як елемент композиції п'єси, не були актуальними для китайських драматургів – на відміну від західних колег, вони значно більше уваги приділяли поетико-музичній складовій. Юй Цю-юй пояснює цю різницю принципово різним розумінням при-

роди мистецтва на Заході і Сході. Естетика європейського театру акцентує на його здатності **наслідувати і віддзеркалювати** життя, і славнозвісна "триєдність" є наслідком правдоподібності цього наслідування. На Сході, і особливо в Китаї, естетика театру наполягає на його здатності **виражати**, і основою цього вираження є узвичаєні морально-етичні закони, а також душевні почуття та переживання. Між закладеними у зміст почуттями й думками та їх формальним вираженням виникає протиріччя, тому китайські драматурги не намагалися дотримуватися зовнішньої правдоподібності, а керувалися лише законами здорового глузду. Однак Юй Цю-юй робить висновок про те, що різні естетичні системи театрального мистецтва зумовили розвиток різних театральних шкіл в Китаї та Європі, і вказані невідповідності не дають підстав будь-яку з них виділяти як більш правильну й досконалу [7, с. 200].

Не дивлячись на те, що китайські та європейські теоретики по-різному оцінювали життєву правдоподібність сценічної дії, однак все ж таки їх погляди щодо ролі правди і вигадки у драматичному творі, за думкою Юй Цю-юя, виявляють спільні моменти.

Поєднання правди і вигадки у драматичному творі. Лі Юй, як і європейські теоретики драми, виступав проти повної відповідності драматичного твору побутовій та історичній правді. Він був переконаний, що "варто показувати [на сцені] не лише ті події, що вже відбулися", але й ті, що вірогідно відбудуться, "відомі ж події можна скорочувати й доповнювати" (悉取而加之) [7, с.199]. Подібну думку провадить у своїй "Поетиці" Аристотель: "завдання поета – говорити не про те, що відбулося, а про те, що могло би статися, про можливе за вірогідністю або необхідністю" [1, с.1077]. Таким чином, правдоподібність наслідування у західній теорії передбачає поєднання правди і вигадки, і тим самим наближається до трактування китайським автором зв'язку театру із життям. Постулат "вірогідності" та "необхідності", за думкою, Юй Цю-юя, породжує в обох теоріях закони творення характерів персонажів, а саме – відповідність почуттям та розуму (合情合理), а також природність (правдоподібність) (自然). Висловлювання Лі Юя: "говорячи про людину, необхідно зображати її схожою" (说一人, 肖一人) [7, С.199] співпадає з вимогою Аристотеля про "відповідність характерів діючим особам" [1, С.1086]. Юй Цю-юй також звертає увагу на те, що з метою підсилення правдоподібності вигадки західні драматурги, так само як і китайські, використовували особливості історичного матеріалу, а саме: залучали імена відомих історичних осіб, а також відомі події з їхнього життя. Таким чином бачимо, що подібне відношення західних і китайських теоретиків до поєднання правди й вигадки у характерах героїв драми є універсальним законом типізації.

Жанрова диференціація драматичних творів. Чітке розмежування в теорії західної драми трагедії й комедії стало основою для формування жанрової диференціації, а також особливостей суспільної та повчальної ролі театру. Лі Юй же відштовхувався від внутрішньої класифікації китайської драми і, за думкою Юй Цю-юя, не виділяв чітких жанрових меж (трагедії, комедії), а суспільну роль театру визначав як його універса-

льну особливість. До того ж Лі Юй неодноразово зазначав особливості мовного стилю драматичних творів як універсального, притаманного усім п'єсам без будь-яких розмежувань. До таких особливостей він зараховував зокрема: уникнення прямої сатири, брехні, непристойностей, заборона на вживання маргінальної лексики тощо. Варто зазначити, що Юй Цю-юй не акцентує на заслугах Лі Юя в розвитку комедійного жанру (зокрема, його ідеї стосовно "комічного катарсису", на чому наполягає у своєму дослідженні Л.Д. Позднєєва). Напевно, це пояснюється тим, що Юй Цю-юй дотримувався китайської класичної системи тлумачення літературних жанрів, що базувалася на сукупності чітких формальних особливостей (і це стосується не лише драми, а літератури в цілому). Теорія драми в Китаї традиційно акцентує на гармонізації внутрішнього (морального) змісту (не виділяючи при цьому формальних ознак трагедійного чи комічного дійства), на відміну від західного театру, де принцип наслідування переносить акцент на гармонізацію зовнішньої форми. Тому, за думкою китайського дослідника, жанрова диференціація для китайського театру була не такою важливою, як для європейського, хоча повчальна роль цього мистецтва в цілому була однаково визнана і на Заході, і в Китаї.

Таким чином бачимо, що теоретичні системи західної і китайської драматургії, які довгий час вважалися сутнісно різними і непридатними для порівняння, у ХХ ст. привернули увагу як західних (російських), так і китайських учених саме в компаративному аспекті. Результати порівняння показали, що китайське традиційне мистецтво театру все ж таки керується окремими принципами, характерними для європейської драми (зокрема вказаними Л.Д. Позднєєвою єдністю дії, поєднанням реалізму з художньою умовністю, соціальної значущості театрального мистецтва в цілому та окремими особливостями сценічної майстерності). Однак китайських дослідників не повною мірою переконали висновки російського синалога, що підводили до думки про західну теорію як первинну (зразкову), а китайську, лише таку, що певною мірою їй відповідає. Тому Юй Цю-юй запропонував свої критерії порівняння, а саме пошук універсальних, всезагальних законів драматичного мистецтва, якими виявилися єдність дії як наслідок композиційної цілісності п'єс, закон типізації характерів на основі поєднання правди й вигадки та повчальна роль театру в цілому, незалежно від жанрової диференціації творів. Звичайно, висновки китайського дослідника поки мають досить загальний характер, однак вони вже уможливають з'ясування витоків і внутрішньої зумовленості спільних і відмінних моментів у класичних теоріях західної та китайської драми. Такий підхід, на наш погляд, є перспективним для подальших компаративних досліджень.

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск, 1998. – С. 1064–1112. 2. Державин К.Н. Вольтер. – М., 1946. 3. Позднеева Л.Д. Заметки об эпохе Просвещения в Китае // Народы Азии и Африки. – 1972. – № 6. – С. 104–116. 4. Тимковский Е. Путешествие в Китай через Монголию в 1820 и 1821 годах. – СПб., 1824. – Ч. 2. 5. Фишман О.Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). – СПб., 2003. 6. Эккельман И.П. Разговоры с Гете. – М.-Л., 1934. 7. 余秋雨著 戏剧理论史稿. – 上海, 1983.

СТАНОВЛЕННЯ СЕКСУАЛЬНОСТІ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ У РОМАНІ МОРИ ОГАЙ "VITA СЕКСУАЛІС"

Досліджується проблема становлення сексуального життя головного героя повісті Мори Огаї "Vita сексуаліс" Канаї Шідзука крізь призму літературної ситуації в Японії кінця XIX – початку XX сторіччя.

Исследуется проблема становления сексуальной жизни главного героя повести Мори Огаи "Вита сексуалис" Канаи Сидзука через призму литературной ситуации в Японии конца XIX – начала XX века.

Object of the research is the problem of sex in the Mori Ogai's "Vita sexualis". In the article, Mori Ogai's consideration of art-aesthetic concept and the problem of sex in the Mori Ogai's "Vita sexualis", assumes reference to Japanese literature of the end of the 19th – the beginning of the 20th century. Literary situation in Japan after reforms of Meiji is investigated and both a contribution to literature and literary criticism of the writer Mori Ogai.

Після реформ Мейджі під впливом змін у суспільстві і стрімкого проникнення в Японію європейського мистецтва та літератури розпочався процес формування нових типів і форм художнього бачення світу.

Література Японії тісно стикається з різними естетичними течіями Заходу й засвоює їх. Найвідоміший письменник початку століття Нацуме Сосеки зобразив розвиток всесвітньої літератури у вигляді схеми, на якій класична література Японії позначена лінією, проведеною паралельно до європейської літератури, а нова японська література – галуззю всесвітнього літературного дерева.

Літературні школи та напрями, що не відображали серйозних зрушень, які відбувалися у всій системі художніх поглядів, вже не представляли особливого інтересу. Виникають нові літературні стилі – романтичний (*романшиюґі ундо*), реалістичний і натуралістичний (*шідзеншиюґі ундо*), представники яких виступають за переоцінку традиційних цінностей у всіх сферах життя.

Виникнення романтизму в Японії зазвичай датують до 1893 р. і пов'язують його з виходом першого номеру журналу "*Бунґаку кай*" ("Літературний світ"), навколо якого групувалися поети Кітамура Тококу, Шімадзакі Тосон, Тоґава Шюкоцу, Уеда Бін та інші, які започаткували "епоху романтизму" в японській поезії. Однак ще раніше, у 1889 р., почав виходити літературно-критичний журнал "*Shirami souji*" ("Гребля"), його редагував Мори Огаї (справжнє ім'я Мори Рінтаро; 1862–1922 рр.), який нещодавно повернувся після п'ятирічного навчання у Німеччині, де він окрім медицини вивчав естетику і літературу. В цьому журналі публікувалися матеріали, що розробляли естетичну теорію романтизму.

Японські романтики відкидали багатовікові феодальні забобони, оспівували повноту життя, його страждання та радощі. Шімадзакі Тосон та його однодумці були переконані, що саме романтизм зі своїм ідеалом вільної особистості, з увагою до внутрішнього світу людини є тією новою формою мистецтва, яка найбільш відповідає духу і потребам часу.

На початку 90-х років виникає літературний рух, що одержав назву "шідзеншиюґі ундо" ("рух за натуралізм"). Він став важливою віхою в розвитку японської літератури. Рух шідзеншиюґі, всупереч назві, об'єднав в японській літературі і натуралізм і реалізм як художні методи.

В японській літературі реалізм розвивався в складній взаємодії з романтизмом та натуралізмом. Боротьба романтиків за розкутість особистості, за ліквідацію застарілих канонів була продовжена реалістами. В японській літературі натуралізм не приходить на зміну реалізму, а розвивається паралельно з ним, і вони взаємодіють між собою. Реалізм затверджувався одночасно і як заперечення натуралізму, і як розвиток його позитивної програми. Тому японська критика нерідко вкладає в поняття "шідзеншиюґі" ("натуралізм") риси, які притаманні власне реалізму, не проводячи чіткого розмежування між натуралізмом і реалізмом. "Рух за натуралізм" об'єднав різноманітні і різностильові явища загаль-

ним художнім інтересом до проблем дійсності, тому потрібно враховувати складність, якісну неоднорідність того, що в Японії входить у поняття "шідзеншиюґі".

Хоча в шідзеншиюґі переважав реалістичний стиль, натуралізм також мав місце в літературі. Прикладом цього є творчість Таяма Катай (1871–1930).

Свій творчий принцип Катай називав "неприкрашеним", або "голим" зображенням: "Все має бути оголене, у всьому повинна бути істинність, у всьому потрібно бути вірним натурі" [3, с. 112]. Це було до певної міри протестом проти фальші в мистецтві. Однак "вірність натурі" трактується письменником суто в рамках натуралістичного об'єктивізму.

Втіленням принципу "неприкрашеного" зображення стала повість "Постіль" ("*Футон*", 1908), у якій Таяма Катай смакує переживання літнього чоловіка, який закохався у свою юну ученицю. Це – оголена сповідь вже наємного пристрасного до молододі дівчини. "Я хотів схопити, – писав Катай про задум своєї повісті, – шматок людського життя зсередини і показати те, що вважалося до цих пір "аморальним", і саме тому не стало предметом художнього зображення". "Постіль" стала зразком власне натуралізму. Згодом у Катай з'являється багато послідовників його стилю.

Мори Огаї визнавав певні заслуги за послідовниками "шідзеншиюґі". Він вважав, що Таяма Катай якщо й не створив шедеврів, то у будь-якому випадку йому вдалося зобразити почуття. Коли ханжі обурювалися його сценами чуттєвого кохання, Огаї сміявся: "Таяма Катай опублікував "Постіль" – ах, непристойно! Наґаї Кафу написав "Заздоровну чашу" – ах, сором! Літературні судді повні шляхетного гніву. Спасибі, що не так обурюються на оголені тіла в живописі й скульптурі" [3, с. 112]. Але якщо представники "шідзеншиюґі" вище всього цінували "природність" людських інстинктів, охоче "самооголювалися", Огаї, у свою чергу, волів виступати ніби під вуаллю. Шляхетна людина носить маску, говорив він, і люди зобов'язані її поважати.

Засуджуючи натуралістів за підміну літератури голою фактографією, за їх "втечу" в еґобеллетристику, Огаї одночасно визнавав заслуги натуралістичної школи в наближенні літератури до життя. Але при цьому він вимагав від натуралістів поглибленого зображення духовної сутності людини, а не тільки копіювання його натурі.

Повість під латинською назвою "Vita сексуаліс" (1912) написана з полемічною метою: вона спрямована проти натуралістів, які приділяли багато уваги сексу і зображували людину рабом інстинктів.

Така література, на думку Огаї, шкодила вихованню молоді. І він вирішив по-своєму показати "сексуальне становлення" молододі людини. Оповідання ведеться від імені професора західної і східної філософії Канаї Шідзука. З награною наївністю Канаї дивується: усе, що йому доводилося читати останнім часом, присвячено сексу; невже це і є головною метою літератури? Так він мотивує тему власних мемуарів.

Коли пан Канаї познайомився з роботами письменників-натуралістів, він особливо не відчув симпатій до них. Проте, певний інтерес у нього виник, і він вирішив, що може дещо додати до ідеї натуралізму.

Кожного разу, читаючи натуралістичний роман, він звертав увагу на те, що автор використовував кожен випадок життя героя, щоб описати його сексуальне бажання, а критики в один голос запевняли, що це і є справжнє життя. У той же час пан Канаї задавався питанням, чи було таке сприйняття вірним, він підозрював, що, можливо, на відміну від іншої частини людського роду, він міг би бути байдужим до таких бажань, що він міг би мати екстраординарне природне відчуття життя, яке можна було б назвати латинським словом *frigiditas*. Особливо, коли він читав роман Золя "Жерміналь", в якому читач спостерігає за стосунками між чоловіком і жінкою в поселенні робітників шахт, що живуть в жорстоких умовах і бідності. Пан Канаї розумів, що без ідеї, описаної автором, важко передати все жахіття життя, проте він гадав, що можна обійтися і без цього.

Пан Канаї не розуміє, чому поети, письменники та й прості люди пишуть про секс і приділяють йому стільки уваги. Це питання стосується проблеми геніальності та стосунків – пояснює Ломброзо. Мобіус, в свою чергу, називає поетів і філософів душевно хворими людьми і фундаментально це доводить. Правда, зовсім інша ситуація відбувалася в японському натуралізмі. Письменники докладали величезних зусиль, щоб писати у подібному руслі. Критики намагалися пояснити життя людей сексуальним бажанням.

Канаї читав натуралістичні романи, і йому було смішно, коли автор мав намір сказати щось сумне; коли ж автор зображував гумор, Канаї ставало сумно. Будь-який натяк на еротику викликав у нього стійку відразу.

Пан Канаї розмірковує так. Блуд зустрічається всюди. Мається на увазі випадки, коли робітник підглядає за жінками у банях, потім переслідує їх, нападає і гвалтує. У багатьох країнах це звична річ. У західних газетах цим випадкам приділяють два-три рядочки у кутку сторінки. Проте раптом по всій Японії такі випадки розрослися у величезну проблему. Це було пов'язано з таким популярним у країні натуралізмом. Блуд і натуралізм – це одне й те ж саме. Впасти у блуд – розповсюджене дієслово. Інтернаціоналізм.

Пан Канаї змушений засумніватися: а чи насправді люди навколо стають еротоманами, чи він сам ненормально холодний і нечутливий?

Пан Канаї не хоче йти шляхом попередників. Він задається питанням про те, що не зміг би залишити свого сліду у мистецтві та у серцях людей, якщо не спробує чогось написати. Буде точно правильним вибором, якщо він спробує описати історію лібіді. Проте, відверто кажучи, він ніколи не задумувався про своє власне бажання, як воно народилося, а згодом розвинулось у ньому. Хіба він не міг би досліджувати ті бажання і написати про них? Якби він записував їх ясно, в письмовій формі, то він міг би зрозуміти їх безпосередньо. Тоді він ймовірно знав би, чи дійсно його сексуальне життя нормальне. Звичайно, перед спробою написати, він не міг сказати, які результати він отримає. І таким чином він навіть не знав, чи буде це дещо, що міг би показати іншим.

Наступного року старший син пана Канаї закінчує середню школу. Припустимо, що пан Канаї має пояснити синові, що таке сексуальне життя. Який спосіб обрати? Він відчував, що це буде надзвичайно важко. Нарешті він задався питанням, чи не міг би він вирішити

проблему шляхом опису історії свого власного сексуального життя. Принаймні, він дізнався би, що з цього вийде, які результати він отримає.

Канаї відновлює в пам'яті дитячі та юнацькі переживання – від шести до двадцяти одного року; глави роману так і називаються: "Коли мені було шість", "Коли мені було одинадцять" і т.д. Він згадує, як у шість років йому потрапили на очі еротичні гравюри епохи Едо, що розбудили першу цікавість до таємниць людського тіла.

У чотирнадцять років його уява була підігріта читанням любовного роману Таменага Шюнсей "Сливовий календар кохання".

Після закінчення університету він уперше потрапив на вечірку з гейшами й відчув огиду від їх професійних залицянь. Вперше потрапивши до "веселого кварталу", він був розчарований, у будь-якому випадку згадував про це зі смутком.

Скрупульозно розглядаючи свої відчуття протягом ряду років, він дійшов висновку, що проблеми статі не заслуговують такої всеосяжної уваги, яку їм приділяють натуралісти.

Ототожнювати автора й оповідача, звичайно, ризиковано, однак у розповідь про Канаї Шідзука включені багато автобіографічних подробиць (навчання в Німеччині, невдале одруження, розлучення й т.п. Обставини сімейного життя Огаї склалися так, що від першої родини він пішов майже відразу, незабаром після народження сина Отто. Вдруге він одружився пізно, у сорок років. Шіге була молодшою від чоловіка на вісімнадцять років і справжньою красунею, проте її сварлива вдача, а можливо, і тінь незабутньої Елізи, що встала між ними, зробила безвідрадним їх спільне життя). Навіть адреса вчителя Канаї- підлітка (вул.Огава-чьо в районі Канда) – це справжня адреса вчителя Огаї – Ніші Амане. Прізвище вчителя – Хіґаші (що означає "Схід") – також явно перегукується із прізвищем Ніші, що означає "Захід".

Коли повість з'явилася в пресі, її назва злякала цензорів. Не вдаючись у справжні авторські наміри, її заборонили, як непристойну. "Сьомий номер "Субару" вилучили через "Віта Сексуаліс", – писав Огаї своєму другу Како Цурудо. – Чесно кажучи, я був до цього майже готовим. Років десять назад точно так само сторонились живопису з оголеною натурою. Доки у нас зрозуміють що до чого, знадобиться ще десять років" [5, с. 78].

Отже, Огаї жваво змальовує становлення сексуальності головного героя повісті "Віта сексуаліс", за допомогою опису і розв'язання колізій його життя. Автор з гиркотою засуджує поверхневе зовнішнє сприйняття японцями літератури еротичного характеру. У суперечках про майбутнє японської культури Огаї не підтримував ні японців, ні західників. Японія, вважав він, повинна "стояти на обох ногах": Захід і Схід, матеріальне і духовне – все має бути в ній збалансованим.

1. Бугаева Д.П. Японские публицисты конца XIX века. – М., 1978;
2. Григорьева Т., Логанова В. Японская литература. Краткий очерк. – М., 1964;
3. Григорьева Г.П. Японская литература XX века: Размышления о традиции и современности М.: 1983;
4. Гришелева Л.Д., Чегодарь Н.И. Японская литература нового времени. Эпоха Мэйдзи. – М., 1998;
5. Иванова Г.Д. Мори Огай М., 1982, с.248;
6. История современной японской литературы. М., 1961;
7. Конрад Н.И. Очерки японской литературы. – М., 1973;
8. Мори Огай. Избранные произведения. Пер. Б.Лаврентьева, Г.Ивановой, В.Гришиной. – СПб., 2002;
9. Рехо К. Русская классика и японская литература. М., 1987;
10. David Dilworth & J. Thomas Rimer "The Historical Fiction Of Mori Ogai" University of Hawaii Press, Honolulu, Hawaii 96822 1991, p.422.

Надійшла до редколегії 19.09.11

К. Мурашевич, асист.

МІФОПОЕТИКА У ТВОРЧОСТІ ФЕН ЧЖИ (1905–1993)

У статті досліджено новаторство форми віршів китайського поета Фен Чжи. Простежується вплив традиційної образної системи та тематики на його творчість. Здійснюється аналіз низки поем Фен Чжи із визначенням традиційних та авторських художніх образів та засобів.

В статье исследуется новаторство стихотворной формы китайского поэта Фэн Чжи. Прослеживается влияние традиционной образной системы и тематики на его творчество. Осуществляется анализ ряда поэм Фэн Чжи с определением традиционных и авторских образов и средств художественной выразительности.

In the article the innovation of poetical form of Chinese poet Feng Zhi has been researched. It also reveals the influence of traditional image system and themes on his works. The analysis of some Feng Zhi's long poems has been made, with the determination of traditional and author artistic images and expressive means.

Одним з поетів, які розпочали свою творчість на початку 20-х рр. протягом періоду "4 травня" був Фен Чжи (1905–1993). Справжнє ім'я – Фен Ченчжи, народився він у місті Хебей, навчався у Пекіні з 1921 р., тоді і почав писати вірші. У Фен Чжи не було проблеми переходу з *веньяню* на *байхуа*, адже він мав багато попередників, які уже втілили у життя ідею нового вірша, підкріпивши її теоретичною базою. Перша поезія Фен Чжи була представлена вільним віршем, написаним розмовною мовою.

Переважає більшість ранньої поезії Фен Чжи – довгі за обсягом вірші й поеми. Щодо поетів старшого покоління, то лише невеликій кількості вдалося до 1925 р. писати справді нові вірші. У творах більшості письменників усе ще зустрічався *веньянь* і класичні форми віршування, адже саме з таких зразків вони і починали свою творчість. Перевага поетів пізнішого покоління, зокрема Фен Чжи, була в тому, що вони не зазнали впливів *веньяню* і не мали досвіду, пов'язаного з класичним ритмом та римою. Такі поети одразу підхопили нову хвилю пріоритетів, починаючи писати у даній епосі, а не переважуючись творити, використовуючи інші форми.

Уже в 1927 р. Фен Чжи завершив свої перші дві збірки "Пісня вчорашнього дня" "昨日之歌" і "Північна подорож та інше" "北游及其他". У поезії багато безособових образів, думки поета виражені стримано, без пафосу і перебільшення, що часто було притаманно письменникам "4 травня". На думку митця і критика Чжу Цзиціна, поеми (叙事诗) Фен Чжи – важливий внесок у поезію нового часу [6, с.122]. І справді, його поеми, як різновид поезії, були першими у період "4 травня". Поет часто писав їх у вигляді казок, легенд та оповідок, примушуючи китайського читача згадати витоки своєї культури. Довгі за обсягом вірші (漫长的诗) Фен Чжи мають переважно серйозний зміст і реалістичні мотиви, серед них є й багато лірики.

У 30-х рр. Фен Чжи навчався у Німеччині, звідки він повернувся уже з декількома романами і збірками віршів. Щодо творчості поета, то найвідомішою є його видатна збірка "Сонети" ("十四行集", 1940). Такий жанр був складним і новим для ієрогліфічних віршів. У ранній же поезії Фен Чжи переважала вільна форма, хоча більшість поем з перших збірок поета мали чітку рівну строфіку, здебільшого чотирих і шестирядкову.

Виятковою характеристикою поезії Фен Чжи періоду "4 травня" було те, що вона майже не зазнала впливу зарубіжної літератури. Джерелом образів у поета була природа, її фарби і пейзажі. Навіть у пізній поезії Фен Чжи переважали традиційні образи і символи, а також китайські персонажі (поштар, рикша).

Свій перший вірш "Людина у зеленому одязі" ("绿衣人"), який Фен Чжи написав у свої сімнадцять років (1923), вразив критиків своєю майстерністю і свіжістю думок. У вірші, написаному вільним стилем, зображений поштар, який ходить від воріт до воріт, розносячи листи. Люди дивляться на нього як на доленосну

особу, адже ті, до кого він приходить, вже бліднуть від страху. Образ листоноші був популярним в китайській поезії XIX–XX ст. У ці важкі для Китаю часи чоловік у зеленому одязі був першим вісником біди, він або приносив звістку про смерть рідних, адже країну охоплювали бунти й повстання, або ж сповіщав про немілість і підозри з боку ненависної влади японських загарбників. Через образ поштаря невеличкий реалістичний вірш Фен Чжи показує проблеми свого народу.

Розглянемо вірш іншого поета "4 травня" Ван Дуціна (1898–1940) "Я вийшов з Café" ("我从Café中出来"), який був написаний у ті ж роки, що й "Людина у зеленому одязі" Фен Чжи. Уже з назви бачимо вплив європейської поезії, завдяки французькому слову *Café* у назві. Таке явище було звичним для поетів-романтиків і символістів, які, не маючи прикладів нової китайської поезії, черпали знання і досвід із зарубіжних шедеврів. Ван Дуцін був лише на сім років старшим за Фен Чжи, і вже у 1920 р. виїхав вчитись до Франції, що дало йому змогу модернізувати китайський вірш за прикладами західної поезії, що теж було важливим в історії літератури "4 травня".

Вірш "Я вийшов з Café" був написаний, коли Ван Дуцін перебував у Франції. Зі змісту відчувається, що автору не солодко на чужині. Вийшовши з одного французького кафе, сп'янілий поет не знає, куди йому піти; він відчуває себе бродягою без роду без племені. Хоча зміст і можна вловити, усе ж, вірш написаний у стилі розпливчастих думок. Деякі образи взяті з палітри символістів, як китайських, так і французьких. Наприклад, такі образи як сум (哀), стурбованість (愁), сутінки (黄昏), дрібний дощ (细雨) були часто вживаними у творах П.Верлена, Ш.Бодлера, Дай Ваншу і Му Мутяня.

Незвичною для китайського читача у вірші "Я вийшов з Café" є форма. Він складається з двох однакових строф. Хоча довжина рядків різна і коливається від трьох до десяти ієрогліфів. У строфах з точністю повторюється структура рядків і навіть пунктуаційні знаки. Поезію можна віднести до зорової, симетричної. Рядки обриваються нелогічно, що уповільнює читання цілісного речення. Така форма вірша допомагає передати специфіку і хід думок сп'янілої людини. Наведемо приклад:

我从Café中出来,
身上添了
中酒的
疲乏...
Я вийшов з Café,
у тілі зросло
від вина
виснаження...

Вірш має анаепіфору, яка була звичним явищем у європейській поезії, але не в класичній китайській. Повторюється перший рядок "Я вийшов з Café" (我从Café中出来) і два останні "Ах, холодні вулиці, сутінки, дрібний дощ!" (啊, 冷静的街衢, 黄昏, 细雨!)

З вищенаведеного бачимо суттєву різницю між поезією Фен Чжи та Ван Дуціна. Останній збагатив нову китайську поезію європейськими впливами, образами і формами, перший же опирався лише на вітчизняні реалії та персонажів, виробивши власні характеристики нового китайського вірша. Отже, поезію "4 травня" не можна охарактеризувати, опираючись на роки цього періоду або ж на час написання поезії. Адже, як бачимо, різні поети у ті ж самі роки писали абсолютно різні вірші, як за стилем, так і за способом вираження думки. Важливим фактором є впливи зарубіжних літератур та здатність поетів пристосовуватись до нових форм написання і мовних змін.

До інтимної лірики Фен Чжи належать мало поезій, більшість його творчості присвячена реалістичним мотивам і темам про людину, її життя, працю, труднощі. Одним з небагатьох ліричних віршів є "Міст" ("桥"). Поезія побудована у формі діалогу. До ліричного героя звертаються, повідомляючи, що між ним і нею (коханою дівчиною) велика наче море прірва, і підуть сотні років, щоб її подолати. Але закоханий не засмучується, він готовий день і ніч будувати міст над прірвою, важка праця його не лякає, він усе одно досягне мети. Через образ ліричного героя поет показує заповзятість і цілеспрямованість усього свого народу. Приклад із закоханими взятий лише для того, щоб зобразити відвагу у досягненні мети рідної нації.

Багато віршів Фен Чжи мають меланхолійний характер, що було притаманно багатьом поетам "4 травня", як романтичного, так і реалістичного напрямку (Вень Ідо, Дай Ваншу, Лю Дабай). Поезія Фен Чжи 20-х рр., не зважаючи на новизну написання, дуже ритмічна. Поет не дотримується рівності рядків, але має однакову строфічну структуру у рамках одного вірша. Поезію Фен Чжи не можна порівняти з класичними творами, але навіть у ранні роки Фен Чжи практикує вживання рими у своїх віршах. Прикладом може слугувати вірш "Змія" ("蛇"). У кожній строфі твору римується другий і четвертий рядки, тобто співпадають тони і фінали останніх ієрогліфів.

Вірш "Змія" теж належить до інтимної лірики, хоча своїми описами, порівняннями та образами він і не схожий на поезію про кохання. Змією автор називає свою самотність:

我的寂寞是一条长蛇，
冰冷地没有言语 –
姑娘，你万一梦到它时
千万啊，莫要悚惧！

Моя самотність – довга змія,
холодна і безмовна –

Дівчино, якщо вона тобі сниться
уже десять мільйонів років – не треба боятись.

Але це не проста самотність, вона з'являється тоді, коли закохані не разом. Поет пише про сни дівчини і про свою реальність, якою заволоділа самотність, вона тепер і є його вірним компаньоном (它是我忠诚的伙伴). Про те, що автор закоханий, можна зрозуміти лише з першої строфи, де він звертається до дівчини, інші ж строфи описують те, що робить з ліричним героєм самотність. Образ змії аж ніяк не є приємним для китайського читача, а навпаки – жахаючим. У китайській культурі змія – одна з п'яти найнебезпечніших отруйних міфологічних тварин. Вона вважалася спритним, але злим і підступним створінням. Змія часто асоціювалася із жінкою завдяки легенді про білу змію-перевертню. Змія із трикутною головою – символ жінки, яка застерігає про небезпеку [3, с. 278].

Усі значення цього символу є близькими віршеві Фен Чжи "Змія". Адже кохання до жінки породжує в душі автора самотність, яка отруює його життя, тому і маємо

порівняння такого стану душі зі змією. Образ довгої змії також не випадковий, він дає знати про те, що ліричний герой давно вже відчуває себе самотнім, тобто довга змія означає великий проміжок часу.

У вірші самотність автора ототожнюється з коханням. Усі його почуття звиваються змією, яка ранить його приємні думки (心里害着热烈的乡思) і робить світло місяця тьманим (它月光一般轻轻地). Змія у даному вірші – двоїстий, суперечливий образ, і друг і ворог одночасно. Подібне порівняння любові зі змією маємо у вірші російської поетеси А.Ахматової "Кохання", де авторка також характеризує це почуття як нерозгадане, воно позбавляє її радощів і спокою.

Закінчується вірш Фен Чжи тим, що самотність у вигляді довгої змії примушує автора вливатись у сни дівчини, наче пурпурова квітка (绯红的花朵). Автор вживає мальовничі образи, які вражають яскравими кольорами і точними означеннями. Поет використовує багато традиційних образів, наприклад, *червона квітка* (绯红的花朵), *світло місяця* (月光) і прийом перебільшення *десять мільйонів* (千万). Чисельникова гіпербола рідко вживалася поетами "4 травня", лише деякі, наприклад Цюй Цюбо, захоплювалися цим художнім прийомом.

Деякі образи попередньої поезії Фен Чжи повторюються і у вірші "Південна ніч" ("南方的夜"). Цей твір має надзвичайно ліричний характер, який зазвичай не притаманний серйозним і втаємниченим віршам Фен Чжи, де він розкриває свої почуття через тонкі натяки і вживаючи здебільшого образи, які не є ліричними. Довга за обсягом поезія "Південна ніч" змальовує пейзажі мальовничої тихої ночі на березі озера, де сидять закохані ліричні герої. Вірш, як завжди, має чітку витриману строфіку, у деяких місцях простежується рима. Два останні рядка кожної строфи виділені тире, вони є підсумком і закінченням попередніх чотирьох рядків. Вірш нагадує пісню із приспівом після кожного куплету. Протягом твору повторюються подібні елементи, наприклад, кожен приспів, окрім останнього, має такі вирази: 嗅一嗅 (відчуй на запах), 看一看 (поглянь), 听一听 (послухай). У кожному третьому рядку строфи автор вживає образ ластівок (燕子). Усі ці зорові та слухові ефекти дають підставу назвати молодого автора майстром віршового жанру. У той час, коли інші поети "4 травня" дійшли до вироблення певного ритму у своїй поезії лише у 30-і рр., Фен Чжи уже на початку 20-х років писав уміло ритмізовані та римовані вірші. Поезії Фен Чжи присвятив багато своїх критичних праць поет Вень Ідо. Дослідник захоплювався творчістю молодого поета і зазначав, що вірші Фен Чжи напрочуд милозвучні та ритмічні.

Вірш "Південна ніч" побудований у вигляді діалогу закоханих, кожен висловлює свої думки, уявлення й асоціації з тими явищами, які вони спостерігають навколо себе у тиху ніч. Головний образ поезії – ластівки, які й принесли героям південну ніч (南方的静夜已经被它们带来). Ці птахи кружляють над водою, над деревами й розмовляють із закоханими. Як у європейській, так і в китайській культурі ластівка символізувала прихід весни, вона приносила життя і тепло. Згідно вірувань китайського народу, ластівки були позитивними образами, які приносили щастя туди, де вони гніздилися і перебували.

Але у романтичному настрої поезії присутні і тривожні нотки. Дівчину проймає холодний трепет, коли вона бачить сузір'я Великої Ведмедиці (大熊星), яка схожа на полярного білого ведмеда (白熊). Велика Ведмедиця або Великий Ківш часто згадувались у китайській традиційній поезії, тоді як білий ведмідь був образом, який

прийшов з російської літератури як символ агресора і небезпеки [3, с.169]. Але далі у вірші автор говорить про красу зірок, і ластівки розганяють тривогу:

这时的燕子轻轻地掠过水面，

零乱了满湖的星影 — ...

У цей час ластівки, літаючи, легенько доторкнулись до води,

розкидали зірки, якими було переповнене озеро — ...

Про місяць і зорі у воді часто писали поети епохи Тан, як і про образ сосни. Це дерево знову лякає дівчину, адже сосна вкрита снігом, який не тане (树上的积雪还没有消融). У заключній строфі поет робить висновок, що ліричні герої усе ще налаштовані на осінній холод, який закарбований у їхній свідомості (我们的胸中总是秋冬). Але до них знову звертаються ластівки:

燕子说，南方有一种珍奇的花朵，

经过二十年的寂寞才开一次 —

Ластівки кажуть, що на Півдні є незвичайна квітка,

Раз у двадцять років самотності вона зацвітає — ...

Герой одразу уявляє, що саме в цю ніч квітка має зацвісти. Знову маємо образ самотності (寂寞). Змучені самотністю закохані нарешті разом.

Поема Фен Чжи "Кінь-шовкопряда" ("蚕马") присвячена давній китайській легенді про богиню шовківництва Цань (蚕神). Згідно з міфічними оповідками, божество, яке покровительствує праці, пов'язаний із вирощуванням і виготовленням личинок шовкопряда, має голову коня й тіло жінки. Легенда говорить, що колись жила дівчина, батько якої, від'їжджаючи у місто, залишив їй коня. Батько довго не повертався, і дівчина, сумуючи, сказала з розпачу, що навіть і за коня вийшла б заміж, якби батечко повернувся. Тоді кінь зірвався з місця, поскакав за батьком, і, знайшовши його, привіз додому. Дівчина розповіла батечкові про свою обіцянку, а той, розлютившись, убив тварину і повісив її шкуру сушитись на гілку дерева. Коли дівчина вийшла на подвір'я, шкіра коня злетіла з дерева й міцно обгорнула її тіло. Згодом батько знайшов свою доньку, схожу на гусинь і з головою коня, в листі шовковичного дерева. Із вуст створіння тяглася нитка шовку. Потім дівчина перетворилась на богиню шовківництва, подарувавши людям шовк.

На основі цього сюжету і написана поема Фен Чжи, щоправда, поет трохи змінив подробиці, повернувши легенду у романтичне русло. Твір складається з трьох великих частин, які майже однакові за строфічною структурою. Три розділи — це три фази дозрівання шовкопряда. Перша строфа кожної частини — ліричний заспів, який починається із зображення декількох традиційних образів і закінчується завжди однаково. У першій частині розповідається про дівчину, від'їзд батька та білого коня, що був залишений дівчині як вірний компаньйон (它是你忠实的伴侣). Коли батько поїхав, то повіяв вітер і закрапав дощ (风风雨雨). Такий образ Фен Чжи вживає не випадково. З давніх часів вітер і дощ віщували біду. Сумуючи за батьком, дівчина ще й мріє про кохання і про молодого парубка, який допомагав би їй і знайшов її батька. Свою мрію вона бачить уві сні.

На початку другого розділу автор вживає образи верби (柳) і різноколіорового метелика (彩色的蝴蝶), натякаючи таким чином на те, про що буде йтися у поемі далі. Верба символізує розлуку, а метелик — закохану особу чоловічої статі [3, с.161]. Коли батько вже дома,

кінь стає на коліна перед ліжком дівчини (马跪在她的床边), він охороняє її сон і промовляє:

"姑娘啊，我为你走遍了天边!"

"Дівчино, я для тебе хоч на край світу піду!"

Дівчина трохи злякана такою відданістю коня і прохає його стерегтися батька. Та відданий слуга не їсть і не п'є, а лише перебуває поряд із дівчиною. Наляканий поведінкою білогривого друга своєї доньки, батько вбиває коня.

Коли шовкопряда перебуває в останній (третій) фазі (蚕儿正在织茧), дівчина знаходить шкіру тварини на дереві. Почувши її плач, шкіра коня оживає. Наведімо приклад з вірша:

随着风声哀诉，伴着雨滴悲啼，

"我生生世世地保护你，

只要你好好的睡去!"

Вітер сумно завив, дощ печально закрапав,

"Моє життя призначалось, щоб оберігати тебе,

Лише бажає, щоб ти спокійно спала!"

Бажаючи й надалі опікуватись дівчиною, відданий кінь обгортає її своєю шкірою (马皮裹住了她的身体), і під світлом місяця вони перетворюються на білосніжного шовкопряда (月光中变成了雪白的蚕茧).

У своєму творі Фен Чжи вживає розмовну мову байхуа. Це була чи не перша поема такого типу, написана ще у 1925 році, незадовго після становлення нового вірша. Поет оспівує давню легенду, надаючи їй ліричного характеру. Фен Чжи вживає традиційні символи, прикрашаючи поезію й використовуючи мистецтво натяків.

Однією з перших у Фен Чжи була поема "Чоловік, що грає на бамбуковій сопілці" ("吹箫人"). Ще один поетичний твір, який оспівує давню міфічно-казкову культуру Китаю. Сама назва говорить про ліричний характер поеми. Сопілка символізувала сум і меланхолічний настрій завдяки своєму тонкому звучанню, що нагадувало плач. Поема написана у вигляді казки, яка має зачин та епілог. Наведімо першу строфу:

我唱这段故事，请大家切莫悲伤，

因为他俩又跑入了深山，也算是快乐的收场！

Заспіваю я цю оповідку, прошу Вас розділити зі мною печаль,

Але герої повернуться у глухі гори, тому можна вважати кінець щасливим.

Автор одразу налаштовує на сумну історію, але вважає, що кінець не такий вже й поганий. На те, що поема є саме казкою вказують такі рядки:

在中古，西方的高山，

高山内，洞宇森森；

Давним-давно, на західних вершинах,

У високих горах, в ущелині серед густих лісів;

Далі автор розповідає про юнака, що жив самотніком і мав сопілку, на якій вигравав чарівну музику. Та хлопцеві набридли ті самі сосни й той самий тонкий голос маленького струмка (一样的松间，一样的小溪细语), юнак ставав щораз сумнішим. Одного разу він побачив у срібно-попелястій хмарі (银灰的云) нечіткий образ дівчини, яка грала на сопілці (一个吹箫的女郎). Хлопець вирушив за хмарою, він довго шукав ту, чий обрис побачив. Він обійшов багато міст і сіл й таки знайшов диво-дівчину. Те, що хлопець з дівчиною залишились разом, Фен Чжи описує таким чином:

月光把他俩的箫声

溶在无边的大海之中；

Місячне сяйво розчинило у безкінечному морі спіз голоси їхніх сопілок;

Здавалось, дві сопілки завжди ридатимуть разом. Але раптом дівчина захворіла, навіть не мала сили грати. Юнакові наснився сон, у якому його сопілка промовила:

我能医入了膏肓的重病;

因为在我的腔子里, 尽藏着你的精灵.

Я можу вилікувати страшну смертельну хворобу;

адже в моїх отворах живе твоя душа.

Не вагаючись, хлопець розламав сопілку і зварив з неї ліки. Дівчина видужала і знову вони заграли разом. Та не надовго. Невдовзі тяжко захворів і юнак. Але дівчина не могла пожертвувати сопілкою задля ліків коханому. Вона вірила, що колись її гру почують богині й візьмуть дівчину до себе, щоб танцювати під її гру.

完成了她的爱情! 完成了他的生命!

Скінчилося її кохання! Скінчилося його життя!

Маленький епілог оповідає, що усе ж від сопілки юнака залишилися легкі звуки, які повернулися у гори.

Поема написана чотирирядковими строфами й складається з трьох частин. Стиль переважно вільний, але іноді прослідковується рима. Поет використовує яскраві означення, щоб деталізувати явища. Фен Чжи ще строго притримується вживання традиційних символів, які були частими мотивами китайських поетів дав-

ніх епох. Тому в поемі зустрічаємо такі образи: сосна (松), тонкий голос маленького струмка (小溪细语), срібна хмара (银灰的云), пливуча хмара (浮云), сяйво річкового місяця (水的月光), вітер, що гуляє між сосен (松间的风韵), кипарис (松柏) тощо.

Поеми Фен Чжи, написані байхуа, мають довершену форму. Поет часто вживає традиційні образи, а більшість сюжетів його творів побудовані на давніх легендах та казках. Поеми Фен Чжи стали новим жанром поезії "4 травня", що були написані новим віршем. Творчість Фен Чжи була представлена переважно поемами, в яких органічно поєднувалися байхуа, рима та ритм. На відміну від інших авторів, що копіювали зарубіжні зразки, Фен Чжи був закоріненим у класичну китайську традицію, що позначилося на тематичному та стильовому рівнях творів.

1. Черкаський Л.Е. Новая китайская поэзия (20-30-е годы) – М., 1972. – 496 с. 2. Эйдинг Л.З. О китайской литературе наших дней – М., 1955. – 299 с. 3. Eberhard W. Symbole chińskie. Słownik – Kraków, 1996. – 319 s. 4. 新诗研究 / 杨昌年著. 臺北市: 兰台书局有限公司, 1964. – 324页. 5. 新文學運動史料 / 陳仲甫等著; 帕米爾書店編輯部編著. – 臺北市: 帕米爾出版社, 1969. – 290页. 6. 星光灿烂的文学花园—现代文学知识精读: 散文, 诗歌 / 孙玉石 編者. – 臺北市: 雅书堂文化, 2005. – 513页.

Надійшла до редколегії 22.09.11

Д. Підмогильна, асп.

ОСМИСЛЕННЯ ЗВ'ЯЗКІВ "ТІЛА" Й "ДУШІ" У ЗБІРЦІ ЛУ СІНЯ "ДИКІ ТРАВИ"

Досліджено особисте ставлення Лу Сіня до "духовного" й "тілесного". Визначено важливість "тіла" у збірці "Дикі трави" як засобу вираження психологічних труднощів та душевних страждань людини в Китаї початку ХХ століття. Виявлено типи взаємин "тіла" й "душі", зокрема: домінування "душі" над "тілом" ("Прощання тіні"), конфлікт "тіла" й "душі" ("Намогильний напис") та співпраця "тіла" й "душі" ("Помста(II)").

Исследовано личное отношение Лу Сяня к "духовному" и "телесному". Определена важность "тела" в сборнике "Дикие травы" как средства выражения психологических трудностей и душевных страданий человека в Китае начала XX века. Выявлены типы взаимоотношений "тела" и "души", а именно: доминирование "души" над телом ("Прощание тени"), конфликт "тела" и "души" ("Надгробная надпись") и содействие "тела" и "души" ("Мест(II)").

Examined writer's personal attitude toward "spiritual" and "physical". Established the importance of "body" in Lu Xun's prose poetry collection "Wild grass" as means of expressing psychological difficulties and mental suffering of people in China at the beginning of the XX century. Traced the types of relationship between "body" and "soul"; particularly: "soul" dominance on "body" ("Shadow's leave-taking"), the conflict between "soul" and "body" ("Tombstone inscription"), "soul" and "body" cooperation ("Revenge (II)").

Лу Сінь у своїх ранніх працях виступав за "становлення особистості", "вдосконалення моральних якостей людини" – "立人", таких, як чесність перед своїм народом, дисциплінованість, взаємна підтримка, організованість та самовідданість у боротьбі за відновлення держави. Так, у статті "Про відхилення у розвитку культури" ("文化偏至论"), Лу Сінь писав: "Коли відбудеться становлення людини, усі справи підуть на лад; дотримуючись цієї ідеї, необхідно цінувати особистість та розвивати дух..." [1, с. 51]. У статтях раннього періоду (початок ХХ ст., 1908р.) можна чітко простежити те, що письменник надавав важливого значення духовності та зневажливо ставився до всього тілесного, приземленого.

Так, письменник завжди підтримував молодь, "глибогомислячих людей" та співчував "тим, кому було п'ятдесят років". Лу Сінь не мріяв про легкий шлях для молоді. Він не лише любив її, не лише співчував її стражданням, але й вірив у життєві сили молодого покоління. Казав, що загинути, нехай навіть у молодому віці за рух життя уперед – це краще, ніж повільне гниття. Письменник вкрай ненавидів та висміював тих "товстощоких людей, які доживали до вісімдесяти, дев'яноста років", казав, що ці "особи лише прагнуть здобути похвалу та підтримку китайського уряду" [2, с. 243]. Адже для них головним було – "догляд за тілом (турбота за здоров'ям)" – "惜身" та "тілесний відпочинок" – "养身", що і сприяло їхньому довголіттю. У статті

"Смерть" (1936р.) (《死亡》) Лу Сінь пояснює, що причиною такого дбайливого ставлення до себе і свого зовнішнього вигляду були буддистські уявлення про перетілення душі після смерті. Вони вірили, якщо існує душа, то навіть після смерті вона не зникає безслідно, а перетворюється на дух. І чим краще вони збережуть своє тіло, тим щасливіше буде жити його душа. Бажання заможної людини залишатися духом пояснювалося тим, що життя духу є продовженням земного способу життя [3, с. 150]. Так, ці "товстощокі люди" ставали відлюдниками, готуючись перетворитися на Будду, читали класичні книги та стояли за повернення до древності, проти чого різко виступав Лу Сінь. Письменник засуджував "вчених та чиновників своєї доби, тому що вони матеріальні блага ставили понад усе. Вони не були зацікавлені у розбудові та відновленні своєї держави. Причини відсталості країни Лу Сінь пов'язував лише із станом духовного життя, оцінюючи останнє як визначальний фактор.

Те, що Лу Сінь цінував духовну сторону життя, та зі зневагою ставився до тілесного, можна побачити і з того, що у повсякденному житті письменник недбало ставився до власного здоров'я, іноді зовсім не звертав на нього увагу. Він не боявся смерті. Віру у лікарів, яких називали "мислителями", Лу Сінь почав втрачати ще у дитинстві. Адже, життя хворого батька, котрого намагалися протягом декількох років поспіль вилікувати китайські лікарі, так і не вдалося врятувати [3, с. 149]. У 1902

© Д. Підмогильна, 2012

році, Лу Сінь, керуючись благородними ідеями служіння своєму народу, вступив у Японії до медичного інституту. У передмові до збірки "Поклик" ("呐喊", 1922р.) Лу Сінь писав, "що мріє закінчити медичний інститут та повернутися на батьківщину, щоб рятувати таких хворих людей, як його батько, котрий більше страждав від неправильного лікування, ніж від самої хвороби" [4, с. 33]. Однак, на другому році навчання в медичному інституті, після того, як студентам показали хроніку – епізоди російсько-японської війни (1904-1905рр.), Лу Сінь зрозумів, що темнота і відсталість – ще більше зло для Китаю, ніж смертність від хвороби. У 1906 році письменник вирішив покинути медичний університет і зв'язати життя з боротьбою за духовне розкріпачення китайського народу. І головним засобом впливу на духовний розвиток особистості Лу Сінь вбачає у літературі. Він казав:

"凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少，是不必以为不幸的。所以我们的第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺" [4, с. 34]

"Якщо народ неосвічений, темний, то яким би міцним та здоровим (у фізичному плані) він не був, на нього чекає печальна доля стати невідомим об'єктом страти, або її спостерігачем. Смерть від хвороби, то не таке велике нещастя. У першу чергу необхідно сприяти духовному відродженню народу, і краще за все це можна зробити за допомогою літератури".

Та все ж, у літературі, у спробах віднайти духовний шлях, письменник звертається до "тіла" ("身体"). Лу Сінь заперечував "існування тіла, яке втратило духовність" ("躯壳虽存，灵觉且失"). Він вважав за ідеал єдність "тіла" і "душі". Тобто, як душа може впливати на діяльність тіла, так і тіло виступає засобом зв'язку душі із зовнішнім світом. Важливим для нього було однакове ставлення і до тіла, і до душі, неможливість розділення тілесного і духовного.

У передмові до збірки "Дикі трави" Лу Сінь писав: "Коли я мовчу, то відчуваю повноту життя, як тільки збираюся заговорити – мене відразу охоплює почуття пустоти" ("当我沉默的时候，我觉得充实；我将开口，同时感到空虚") [5, с. 159]. "Мовчання" ("沉默") – це той стан, коли слова душі знаходяться у тілі, але все ще не вимовлені ним. А тіло, будучи вірним та податливим, віддає усю свою енергію та сили на вираження проблем та передачі тих хвилювань, котрі містяться у душі. І душа, виражаючи за допомогою тіла усе, що її переповнює, "відчуває насичення", "повноту життя" ("感到充实"). Слова Лу Сіня "开口" – "говорити", "мовити" – це слова душі, котра покидає тіло, прагне вийти з нього. І якщо це трапиться, то задоволена душа, вирвавшись з тіла, зникне у пустоті.

Коли людина у своїх думках та почуттях намагається щось з'ясувати чи зрозуміти, вона бере на себе певні обов'язки, долає труднощі, її тіло також приходиться на допомогу, воно складає єдність із душею, не може виступати окремо від неї. Якщо тіло буде спаралізоване, втратить будь-яку чуттєвість, то в такому випадку, душа має право зробити попередження, пробудити тіло, і навіть "попрощатися" з ним, так як попрощалася "тінь" ("影") душі з "тілом" ("身体") у вірші прозою "Прощання тіні" (《影的告别》). "Тінь", яка у даному випадку виступає у ролі "душі", відкрито заявляє, що хоче покинути тіло і "на самоті відправитися у далеку дорогу" ("独自远行") і "блукати у пільмі де немає прихистку" ("彷徨于无地") [6, с. 165]. Але, чи не можна розглядати ці речі, які їй дійсно турбують і про що їй так важко говорити, як слабкість та знесиленість? Якщо порівняти її із заммерлим тілом, то насправді їй не вистачає рішучості та здатності подолати думки, котрі їй так турбують. Крім

того, головна причина її слабкості та нерішучості пов'язана з тим, що тіло весь цей час дратує її своїм впертим мовчанням, і за всіх цих обставин тіло весь час тримає у собі, здавалося б, сильну "тінь" (тобто, душу). "Прощання тіні", насправді, було спровоковане самим тілом, адже це ті слова, які воно хотіло вимовити. Можливо тіло із самого початку зрозуміло, що як би не прагнула "тінь" (душа) його покинути, їй цього не вдасться зробити, через що байдуже і мовчки спостерігало за її збудженим безупинним буркотінням.

У "Прощанні тіні", активність та життєвість проявляє "тінь" (душа), більш серйозним та стриманим, є "тіло". Мовчазне тіло прийшло в себе, отямилось, та все ж залишається безпомічним. Воно мовчки й терпляче чекає доки "тінь" скаже усе, що хотіла, і, чекає доки збуджена та схвилювана тінь заспокоїться та повернеться, і тоді тіло зможе співпрацювати з "тіною" (душею) і спільно закінчити допити над цілісним "Его" ("自我"), яке в кінці кінців розпадається на інертне тіло та енергійну "тінь" (душа), які будуть відірвані один від одного.

У віршовій прозі "Намогильний напис" (《墓碣文》) "блукаюча душа" ("游魂") прагне дізнатися, хто вона. Вона не шукає відповідь у навколишньому світі, а повертається в тіло, "шукає причину в собі" ("反求诸己"), і це спонукає до висловлювання тіла. У виразі – "вирви серце і з'їж, якщо хочеш відчуті його справжній смак" ("抉心自食，欲知本味") бачимо, як пошуки душі переходять у тілесні страждання, муки. Лу Сінь у своїх публіцистичних статтях часто говорить, що він прагне "глибоко просмакувати" ("深味"), відчуті людські страждання та печаль.

Та все ж, для Лу Сіня і під час самозаглиблення, і в період критики реальності, головне завдання – це змусити тіло піднятися, бо, якщо тіло не проявить себе, абстрактній душі не буде на кого покластися, і все перетвориться на даремний крик, агітацію чи просто виставу. Та, коли душа потерпає від страждань, тіло в цей же час також мучиться. "Намогильний напис" це історія, в якій розповідається про "співпрацю" душі та тіла:

"...有一游魂，化为长蛇，口有毒牙。不以啖人，自啖其身，终以殒颠..." [7, с. 178]

"...блукаюча душа перетворилася на велику змію з отруйними зубами. Не зумівши ужалити людину, вона ужалила себе і вмерла..."

Шкода лише, що така "співпраця" не мала успіху. Адже після того, як тіло знає найбільших страждань, душа втрачає інтерес, і через свою природну активність та легковажну поведінку, коли тіло загинуло, вона не погоджується разом з ним прийняти поразку, і при гарній нагоді зраджує тіло. Вона тікає через "широкий пролом" ("大缺口"), покидаючи у могилі тіло, з якого було витягнуте серце, на самоті приймати поразку та зраду. Це ще раз довело, чому тіло, зіштовхнувшись із пихатою та самозакоханою "тіною" (душею), коли вона прийшла "попрощатися", весь час зберігає мовчання.

Та все ж, мертве тіло, неохоче, виражає свій гнів та обурення. Коли душа (у "Намогильному написі" виступає в ролі – "Я", якому сниться сон) спокійно підходить до могили, щоб полюбуватися скривдженим і сплюндрованим тілом, воно сердито промовляє: "...Відповідай! А ні, то іди геть!" ("...答我！否则，离开！"). До того ж, не стримуючись, "піднімається з могили і сідає" ("在坟中坐起"), що дуже лякає "мене" ("我"), тобто – душу, яка "швидко, не наважуючись озирнутися, тікає, боячись, що воно буде гнатися за нею" ("我疾走，不敢反顾，生怕看见他的追随"). Та чи не можна порівняти те, що має на увазі мертве тіло в "Намогильному написі", говорячи слова – "Іди геть!" ("离开!"), із відкритою заявою "тіні" (душі) про її "прощання" з тілом в оповіданні "Прощання тіні"? В такому світлі, "тінь"

(душа), яка зраджує та покидає тіло, не заслуговує на довіру та підтримку.

Душа прагне розвитку, в кінцевому рахунку, вона повинна перевершити тіло, стати домінуючою, подолати обмеження та земні властивості, котрі йому притаманні. Але не можливо просто оминати тіло, треба лише чесно зустрітися зі справжньою реальністю, необхідно пройти крізь тіло, а не просто обійти його за допомогою "прощання" ("告别") чи просто, "пішовши геть" ("离开"); інакше, таке домінування душі над тілом буде оманливим. У одній із статей Лу Сінь писав:

"仰慕往古的，回往古去罢！想出世的，快出世罢！想上天的，快上天罢！灵魂要离开肉体的，赶快离开罢！现在的地上，应该是执着现在，执着地上的人们居住的" [8, с. 129]

"Якщо захоплюєшся древністю, маєш повернутися в ті часи; якщо хочеш народитися, то з'явишся на світ; якщо хочеш в небо, то вознесешся".

Однак, Лу Сінь з презирством ставиться до бажання "душі" покинути тіло. Він не підтримує її у цьому. Мовчання, спокій, терпіння, грубість та навіть відсталість тіла весь час слугує повчанням, допомогою крикливій, збентеженій, слабкій, легковажній, проте завжди прагнучій першості душі.

Якби твори Лу Сіня не містили промови тіла, вони б втратили експресивність. Твори Лу Сіня в цілісній системі новітньої китайської літератури унікальні. Так, письменник з усіх сил наполегливо намагався усі психологічні труднощі та душевні страждання людей тогочасного Китаю пропустити крізь себе і виразити їх через тіло. І, за допомогою тих переживань та відчуттів, які отримує тіло, шукає вихід із складного положення. Тож, письменник не відкидає тіло, не відсторонює його, а безвідповідальну тінь відпускає діяти самовільно. Та, здається, що дослідники "Диких трав" останні десять років, коментуючи оповідання "Прощання тіні", приділяли занадто багато уваги словам тіні, коли та відкрито заявляє, що "на самоті відправляється у далеку дорогу" ("独自远行"), і майже не надавали належного значення мовчазному тілу. Тому доводило, що Лу Сінь з усіх сил намагався об'єднати тіло і душу, прагнув довести, що ні душа, ні тіло не можуть існувати окремо один від одного.

Та насправді, протягом всієї творчої практики Лу Сіня, бажання "тіні" (душі) "на самоті відправитися у далеку дорогу", так і не здійснилося. І, врешті решт, вона все ж повертається до тіла, за яким вона так "не хотіла слідувати" ("不想跟随"), і "залишатися поруч" ("不愿住"). "Тінь" та тіло перебувають у напружених стосунках, адже вони ніколи раніше не хотіли покинути один одного, а зараз обоє оповиті цим конфліктом, і це все створює завершений образ "Его".

З цієї точки зору можна розглянути наступний вірш прозою "Помста (II)" (《复仇（其二）》), в якому письменник змальовує процес розп'яття Ісуса Христа з "Нового Завіту". Метою такого зображення було прагнення письменника ще більш чітко та гостро передати тілесні відчуття, котрі переживав Ісус в момент розп'яття. В "Євангеліє від Марка" містяться записи про те, як над ним знущалися та розп'яли на хресті, але не описуються ті больові відчуття, які зазнало тіло Ісуса, будучи розп'ятим. Лу Сінь випускає деталі, які передували та слідували після розп'яття, він лише зосереджується на тілесних відчуттях, робить акцент на тому, що, з одного боку, це відчуття болю, а з іншого, відчуття радості, яке сильніше за біль. Перед розп'яттям Ісусу дають випити вино, для того, щоб полегшити біль, проте він відмовляється. Він це робить, щоб повною мірою прийняти ті муки, які йому, Сину Божому, підготували люди Ізраїлю.

І при цьому він ще більше відчуває скорботу за їх майбутнє, та ненавидить їх сьогодення. Він і страждає, і відчуває задоволення:

"丁丁地响，钉尖从掌心穿透，他们要钉杀他们的神之子了，可悯的人们呵，使他痛得柔和。丁丁地响，钉尖从脚背穿透，钉碎了一块骨，痛楚也透到心髓中" [9, с. 186]

"Дзвенять удари, цвяхи пронизують долоні. Вони – о, ці нікчемні люди! – хочуть розіп'яти сина свого Бога, щоб від болю він змирився. Дзвенять удари, цвяхи пронизують ступні. Роздроблені кістки, і нестерпний біль проникає до самого серця".

Лу Сінь детально змальовує картину розп'яття, описує відчуття від кожного удару, і нарешті настає кульмінаційний момент:

"突然间，碎骨的大痛楚透到心髓了，他即沉醉于大欢喜和大悲悯中" [9, с. 186].

"Раптом пекучий біль від роздроблених кісток проникає до самого серця, і тоді він вже навіки заглиблюється у велику радість та велику скорботу".

Ісус відчував найвищу радість, проповідуючи Господнє вчення серед людей, наставляючи їх на правильний шлях. І зазнав сильних тілесних мук та страждань. І відчуття тієї радості не було б таким сильним, якби він не відчував той найвищий ступінь тілесного болю. Та біль і та радість це, немов, злиття воєдино плоті і крові, яке виражається за допомогою тілесного та духовного. Важкий тілесний біль сприяє духовному піднесенню. Душевна рана може розкритися лише із глибини тіла, в якому переплелось відчуття найвищого болю та радості.

Отже ми бачимо, що письменник попервах надавав важливого значення лише духовності, він прагнув "вдосконалити моральні якості людини", "змінити внутрішнє духовне життя" людей сучасного Китаю. Та все ж, він розуміє, що духовне піднесення неможливе за всілякого приниження та знецінення людського тіла, і у своїй літературній творчості Лу Сінь звертається до "тіла", говорячи про неможливість розділення тілесного і духовного. Адже, душевна рана та душевні страждання розкриваються і виходять через тіло. Саме тілесний біль сприяє духовному становленню особистості. Таку зміну у ставленні письменника до місця та ролі "тіла" дає змогу простежити проведений аналіз декількох віршів прозою збірки "Дикі трави". Так, у "Прощанні тіні" зображується "прощання" пихатої, самозакоханої "тіні" (душі) з тілом, яке не звертає ніякої уваги на її прощальну промову. В оповіданні "Намогильний напис", душа, яка свого часу співіснувала з тілом, після невдачі не може змиритися з поразкою, хитро перетворюється на сторонню особу, і "йде геть" від тіла. А у "Помста (II)" йдеться про успішну "співпрацю" душі та тіла. Тож, у цих трьох віршах прозою ми поступово простежуємо розкриття трьох видів відносин "тіла" і "душі", які і показують зміну відношення письменника до "тіла" та неможливості розділення тілесного і духовного.

1. 鲁迅:《文化偏至论》, 见《鲁迅全集》, 第1卷, 人民文学出版社1981年出版。
2. 鲁迅:《译文序跋集:〈出了象牙之塔〉后记》, 见《鲁迅全集》, 第10卷, 人民文学出版社1981年出版。
3. 鲁迅:《死亡》, 见《鲁迅全集》, 第三卷, 人民文学出版社, 1982年出版。
4. 鲁迅:《〈呐喊〉自序》, 见《鲁迅全集》, 第十六卷本, 人民文学出版社, 1981年出版。
5. 鲁迅:《野草·题辞》, 见《鲁迅全集》, 第二卷, 人民文学出版社, 1981年出版。
6. 鲁迅:《影的告别》, 见《鲁迅全集 野草》, 第2卷, 人民文学出版社, 1982年出版。
7. 鲁迅:《墓碣文》, 见《鲁迅全集 野草》, 第2卷, 人民文学出版社, 1982年出版。
8. 鲁迅:《〈华盖集〉·杂感》, 北新书局初版, 1927年出版。
9. 鲁迅:《复仇(其二)》, 见《鲁迅全集 野草》, 第2卷, 人民文学出版社, 1982年出版。

Надійшла до редколегії 28.09.11

Я. Шекера, канд. філол. наук, доц.

ДАОСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ПОРОЖНЕЧІ У ТРАКТАТАХ "ЛАО-ЦЗИ" ТА "ЧЖУАН-ЦЗИ" ЯК ОСНОВА КИТАЙСЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ

Витоки і сутність даоської концепції порожнечі (кун, сюй, у) простежено в основоположних даоських трактатах "ЛАО-ЦЗИ" ("Даодэцзин") та "ЧЖУАН-ЦЗИ" (V–III ст. до н.е.). З етимологічного (мовно-культурологічного) аналізу відповідних ідеограм випливає їхнє ідейне наповнення, а саме: отождествлення порожнечі (простору) із повнотою (наповненістю), бачення порожнечі як основи буття Всесвіту і людини у ньому, проміжного стану між життям та смертю. Розкриваються такі властивості порожнечі, як її корисність та єдиновартісність у бутті всього сущого. Висвітлюються проблеми пізнання Дао-порожнечі, порожнечі свідомості (Чжуан-цзи), зокрема образ порожнього човна в китайській культурі, тощо.

Источники и сущность даосской концепции пустоты (кун, сюй, у) прослежено в основоположных даосских трактатах "ЛАО-ЦЗИ" ("Даодэцзин") и "ЧЖУАН-ЦЗИ" (V–III вв. до н.э.). Из этимологического (языково-культурологического) анализа соответствующих идеограмм вытекает их идейное содержание, а именно: отождествление пустоты (пространства) с полнотой (наполнением), представление пустоты как основы бытия Вселенной и человека в ней, промежуточного состояния между жизнью и смертью. Раскрываются такие свойства пустоты, как ее польза и превосходство в бытии всего сущего. Освещаются проблемы познания Дао-пустоты, пустоты сознания (Чжуан-цзы), в том числе образ пустой лодки в китайской культуре, и т.п.

The sources and nature of the Taoist concept of emptiness (kong, xu, wu) has been traced to the original Taoist treatises "Lao-zi" ("Daodejing") and "Zhuang-zi" (V–III cent. BC). From an etymological (linguistic-cultural) analysis of the respective ideograms follows their ideological content, namely the identification of void (space) with fullness, the view of emptiness as the foundation of the Universe and human existence in it, also of an intermediate state between life and death. Such properties of emptiness as its usefulness and advantage in being of all things has been revealed. The article also deals with problems of cognition the Tao-emptiness, emptiness of consciousness (Zhuangzi), including the image of an empty boat in the Chinese culture, etc.

У китайській культурі та філософії порожнеча (空, 虚, 无) бачиться основоположною субстанцією буття всього сущого. Витоки цієї концепції – в даосизмі, проте подібні уявлення про основу буття існували у свідомості китайців, як відомо, ще задовго до Лао-цзи та Чжуан-цзи. Прийшлиши у I ст. індійський буддизм, ідейно суголосний із даосизмом (чим пояснюються їхні взаємовпливи та взаємопереплетіння в народних уявленнях), також базується на концепції порожнечі – це, власне, є одним із аспектів його подібності з ученням Лао-цзи. У цій розвідці маємо на меті простежити функціонування концепції порожнечі в основоположних даоських трактатах "ЛАО-ЦЗИ" та "ЧЖУАН-ЦЗИ" з метою з'ясувати особливості китайського бачення основ буття.

У даоській філософії поняття порожнечі цілком абстрактне: це і "не-має" (чогось матеріального, 无有), і "не немає" (無无有); це щось таке, що об'єднує ці два стани буття, будучи водночас і одним, і іншим. Основу даоського концепту порожнечі складає не внутрішній простір, наприклад, діжки (як відсутність у ній чого-небудь, що випливає з етимології ієрогліфа 无), а порожнеча як "річ (світ) у мені". Носієм цієї порожнечі Дао (道) є "Я" – людина як найвища цінність у Всесвіті: 人者, 天地之性最贵者也. Людина – найдорожче творіння Неба і Землі ("说文解字", II ст. до н.е. [8]). "Порожнечі" міститься поза присутності чи відсутності певної речі, саме не будучи сущим; незримо і неосяжно воно потенційно перебуває у всьому, зокрема в людині, і саме тому усвідомлюється людиною через набуття нею стану Дао.

Аби досягнути ідею концепції порожнечі в даоській культурі, звернімося до етимологічного (мовно-культурологічного) аналізу відповідних ідеограм. Позаяк смислове навантаження ієрогліфів 空, 无 (無) та 虚 вже детально розглядалося раніше [5; 6;], тут лише коротко зазначимо ідеї, що випливають із етимологічного аналізу. Ієрогліф 空 передає ідею уявлюваної людиною порожнечі (простір між небом та землею; під елементом 八 цього знака розуміється порожнеча Дао), а також прагнення досягнути її (буквально – виміряти за допомогою косинця 工 відстань між Небом та Землею 二), тобто пізнати суть усього сущого. Ідеограма 无 втілює ідею як порожнечі, тобто "відсутності" сущого, так і "нестачі": ідея стану занепаду Неба 天 (втрата ним ідеальної круглої форми), що передається ризикою 凵 (простір інь формування речей [3, с. 95]), у контексті конфуціанського

суспільного буття є чинником настання часів хаосу в житті людей, а отже, нестачі (无) гармонії. Згодом ієрогліф 无 стали вживати на позначення відсутності чогось, що прагнуть дістати, набути тощо. Ієрогліф 無, подібно до більшості слів китайської мови, розширив свою конотацію від штучного спричинення стану відсутності (давнє написання ієрогліфа передає ідею знищення людьми лісу для вивільнення землі під оранку) до абстрактного поняття відсутності чого-небудь. Ієрогліф 虚 передає ідею всеохопності простору: первісне значення "гора" [8] змінилося абстрактною "порожнечою", що узгоджується і з інь-ським началом, репрезентованим у ідеограмі знаком "тигр" (лише з прихованого, невидимого, такого, що потенційно містить у собі все суще, постає "щось"), і з ян-ським, активним і творчим (породження сущого із "ніщо"), адже образ тигра у китайській культурі амбівалентний. Ін-ська сутність порожнечі 虚 полягає ще й у тому, що після свого фізичного буття все суще знову повертається в "ніщо", останнє постає як проміжний стан між двома часовими відрізками видимого, ян-ського буття. Таким чином, усі ідеограми на позначення порожнечі – знаки 空, 无 (無) та 虚, – позначаючи на початку свого побутування у мові цілком конкретну, реальну, фізичну порожнечу (простір) або ж, навпаки, – гору як природне утворення у тому ж просторі, згодом стали відтворювати ідею абстрактної порожнечі як базову категорію китайської культури і основу світобачення китайців.

Нижче розглянемо бачення порожнечі філософами Лао-цзи та Чжуан-цзи, відзначаючи суголосність їхніх уявлень із ідеями, які передають відповідні ідеограми. Мудрець Лао-цзи вбачає у порожнечі основу сущого: його розуміння "порожнечі" як субстанції і пустотності як якості кореспондується з роллю "матері Піднебесної": 周行而不殆, 可以为天下母. 吾不知其名, 字之曰道, 强为名之曰大。

Повсюди діє і не має перепон, [ii] можна вважати матір'ю Піднебесної. Я не називаю її на ім'я. Позначаючи ієрогліфом, назову її Дао; наемисне даючи їй ім'я, назову її "велике" (із чжану 25). У череві цієї Матері – в порожнині – отримусь життя усе суще. Саме ж Дао, як відомо, словами не описати: 道可道, 非常道; 名可名, 非常名. Дао, яке може бути виражене словами, не є істинне Дао. Ім'я, що може бути назване, не є істинне ім'я (із чжану 1). Як бачимо, Лао-цзи отожднює поняття-субстанції "Дао", "Маті Піднебесної" і "порожнеча",

надаючи їм функцію основи і родоначальника всього суцього. Однак, якщо *Дао* означається як порожнеча – це не є, за Лао-цзи, справжнє (істинне) *Дао*, а лише його розуміння і трактування людьми, які самі ж, як і все суще, ним (*Дао*) породжені. Принагідно зауважимо, що вчений II ст. до н.е. Сюй Шень, тлумачачи ієрогліф – *один*, завуальовано ототожнює *Дао* з усім сущим: 惟初太始，道立于一，造分天地，化成万物。Начало начал, *Дао* міститься в одному, [яке] створило і розділило небо й землю, утворило всі речі [8]. Отже, якщо *Дао* охоплює всі речі, репрезентантом яких є – *один* (фізична розгортка *інь-ян* речей [3, с. 94]), і *Дао* є порожнеча, то й все суще в онтологічному плані є порожнім. Порожнеча (Ніщо) і матеріальність (все суще) тотожні, одне міститься в другому і навпаки. Принагідно зауважимо, що подібні даоські уявлення кореспондуються з буддійським поняттям майя (ілюзія) як визначення сутності світу, і це вкотре засвідчує ідейну спорідненість даоського та буддійського релігійно-філософських учень.

У своєму "Даодецзін" Лао-цзи заклав ідейно-теоретичні основи даосизму, створив, так би мовити, світоглядний каркас цього вчення. У III ст. до н.е. Чжуан-цзи розкрив і проілюстрував на яскравих прикладах теоретичні положення Лао-цзи, зокрема і досліджуване поняття порожнечі. В останньому, 33-му розділі ("Піднебесна", "天下") маємо слова: 以濡弱谦下为表, 以空虚不毁万物为实. [Гуань Ін і Лао Дань] вважали м'якість, слабкість, скромність і приниженість зовнішнім боком істини, а порожнечу, яка не завдає шкоди речам, – її сутністю (пер. за: [4, с. 126]). Отже, все суще існує саме завдяки порожнечі, це єдина субстанція буття, якої не можна заперечити. Якщо взяти до уваги, що ієрогліф 实, який у наведеній фразі перекладений як *сутність*, має зокрема таке значення, як *матеріальний, наповнений, справжній* [7, с. 1417–18], то суть речення зводиться до того, що порожнеча в речах (万物) – також матерія, яка ці речі й породжує. У цьому ж трактаті пояснюється поняття простору 宇 (синонімічне до 空): 有实而无乎处者，宇也. Йому притаманна матеріальність, але [він] ніде не перебуває – такий простір (із розд. 23 "Генсан Чу", "庚桑楚"; пер. за: [4, с. 89]). Тут той самий ієрогліф 实 перекладений вже як *матеріальність*, що має потенційну якість уміщати в собі все суще. Про простір писав ще Лао-цзи: 虚而不屈，动而愈出. Що більше в ньому (просторі між небом та землею – Я.Ш.) порожнечі, то довше він діє, що дужчий у ньому рух, то більше з нього виходить вітер (із чжану 5). Бачимо, що функціональність цієї чисто природної реалії – небесного простору – прямо залежить від порожнечі, яку він у собі вміщає. Отже, дві протилежні субстанції довіклля (простір / порожнеча і суще) – це, по суті, одне й те ж, що за багато років по тому підтвердив один із законів діалектики про боротьбу і єдність протилежностей.

Усі предмети і явища довіклля набувають своєї значущості саме завдяки існуванню в них порожнечі – вона, за Лао-цзи, виступає єдиною вартісною субстанцією серед усього суцього: 凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以利，无之以用. Коли будують будинок, у ньому роблять вікна і двері, [та лише] завдяки порожньому [простору, прихованому за ними.] в них є користь. Тому те, що є (тобто матеріальне), має свої достоїнства (користь), [проте істинну] користь має те, чого немає (нематеріальне) (із чжану 11). Порожнеча (无) тут – це порожнява, поняття, антонімічне до "наповненості" (пор.: двері і стіни будинку, що є матеріальними і займають якесь місце у просторі, і

простір між ними, який, по суті, нематеріальний, але в уявленні китайців усе ж наповнений пневмою-ефіром *ці*, 气). Беручи до уваги внутрішню спорідненість і тотожність порожнечі й наповненості, можемо висувати цілковиту логічність умоглядних побудов Лао-цзи, а також ствердити наявність у свідомості китайців єдиного поняття порожнечі, що існує і на побутовому рівні (простір кімнати в будинку), і на філософському (порожнеча даосизму як основа буття всього суцього).

В усі часи китайські мислителі (філософи, вчені мистці) намагалися досягнути сутності світу і власне місце у ньому. Проблема пізнання основ буття (*Дао* як його квінтесенції) започаткував ще Лао-цзи. Вирішує він її досить просто – див. вищенаведену цитату із чжану 1; також маємо слова: 知者不言，言者不知. Хто знає – не говорить, а хто говорить – не знає (із чжану 56). Хоча *Дао* й не піддається розумовому осмисленню, проте мислячі люди всіх часів намагалися подати своє розуміння основ буття. Ось як про це говорить Чжуан-цзи: 夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见. *Дао* має намір (волю) [і вселяє] довіру, [але] не діє [і] не має форми; [його] можна передати, але не можна сприйняти, можна досягнути, але не можна побачити (із розд. 6 "Вищий вчитель", "大宗师"). Проте китайський учений Вень Ідо (1899–1946) запропонував інший, прямо протилежний варіант перекладу: *Дао* можна сприйняти, але не можна передати [4, с. 24]. На наш погляд, глибинний зміст притаманний обома способам тлумачення цих рядків "Чжуан-цзи": за першим варіантом перекладу, *Дао* можна передати, тобто досягнути єством – але не розумом! – і переповісти його принципи учням (*Дао* – це ще й вселенський закон буття, сутність речей), та не можна сприйняти з чужого вчення, з чужих вуст, а лиш за допомогою власного досвіду. Аргументація ж Вень Ідо полягає в акценті на особистому досвіді людини. До того, хто шукає, істина має прийти сама собою, а не через його мисленнєві потуги; роль же наставника зводиться до створення сприятливої атмосфери для досягнення індивідуального просвітлення (відомо, наприклад, що навчання на Сході часто відбувалося таким чином: учень протягом тривалого часу мовчки перебував коло вчителя – аж доки не осягав істину самостійно).

Щодо розумового осягнення *Дао*, Чжуан-цзи розмірковує: 不形之形，形之不形，是人之所同知也，非将至之所务也，此众人之所同论也。彼至则不论，论则不至。[Надання] форми безформному [і зникнення] форми в безформному відоме всім, [проте] людина, [що прагне *Дао*.] не турбується про те. Всі люди розмірковують про це, а той, хто осягнув [*Дао*], – ні. [Якщо ж людина] розмірковує – значить, [*Дао*] не осягнуто (із розд. 22 "Як знання гуляло на півночі", "知北游"; пер. за: [4, с. 199]). Однак, наголошуючи на можливості мимовільного осягання (для цього необхідно відкинути розум як інструмент пізнання), Чжуан-цзи у своєму трактаті нерідко сам вдається до роздумів – очевидно, маючи на меті показати, що вони не тільки не приводять до істинного розуміння, а навпаки, заплутують ще більше. Ось, наприклад, як розмірковує мислитель над дихотомією буття-небуття:

有始也者，有未始有始也者，有未始有夫未始有始也者。有有也者，有无也者，有未始有无也者，有未始有夫未始有无也者。俄而有无矣，而未知有无之果孰有孰无也。Є "початок" і "те, яке ще не почало бути початком", а також "те, яке ще не почало бути тим, що ще не почало бути початком". Є буття і є небуття, [тоді] є "те, яке ще не є буттям", і "те, яке ще не є тим, яке ще не є буттям". Раптом ми маємо небуття і не знаємо,

що ж насправді існує: буття чи небуття (із розд. 2 "Про те, як речі урівнюють одна одну", "齐物论"). Маніпулюючи основоположними світоглядними категоріями, мислитель приходив до думки, що скрупульозний аналіз протилежних понять призводить до ще більшого сум'яття розуму (а не до бажаної відповіді), і подібні розмірковування не здатні привести людину до істини. Істинне ж ("чисте") поняття може з'явитись у свідомості лише в разі абстрагування від "мови речей" (名可名, 非常名. Назване ім'я не є справжнім ім'ям) – це щось таке, що лежить посередині між названими (омовленими) крайнощами, між *інь* та *ян* (Велика Межа, "золота середина"), а в наведеній цитаті – між буттям і небуттям. Отже, той, хто пізнав порожнечу, – осягнув найвище, вершину буття, і тепер для нього відкриті всі шляхи до внутрішньої природи (сутності, динаміки розвитку) усього сущого, адже воно так чи інакше залежне від порожнечі, а не навпаки. Тому така людина не потребує додаткових засобів для осягнення сутності речей, тобто мови ("мова як дім буття" – М. Гайдеггер; мова, яка відділяє нас від об'єктивного світу речей), а може осягати суть світу безпосередньо, відчувачи єдність із усім сущим і вливаючись у безкрайній потік світових перемін. У трактаті "Чжуан-цзи" акцентується на способі буття мислячої людини: коли досягнуто результату, слід відкинути засоби (згадаймо притчу про те, як, зловивши рибу, старий рибалка викинув геть вудку – із розд. 31 "Рибалка", "渔父"). А дослідження у сфері таємничого (вчення про потаємне, 玄学) в III ст. здійснювали за допомогою методів 寄言出意 за допомогою мови слід виражати зміст / смисл (цей вислів належить Го Сяну, 252–312, одному з основних коментаторів "Чжуан-цзи") та 得意忘言 коли досягнуто смислу, слід забути про мову (Ван Бі, 226–249). Коли відкинуто мову як засіб досягнення мети (істини) та розум як інструмент життєдіяльності, залишалася чиста і вільна від зовнішніх впливів свідомість (власне "Я"), за допомогою якої індивід об'єктивно осягав сутність довкілля і себе самого.

Чиста свідомість, із позицій якої відбувається осмислення всього сущого, – це внутрішня порожнеча людини. Зародки цих ідей, які активно пропагуються нині (у східних вченнях та духовних практиках), також містилися у "Чжуан-цзи". Мудрець пише про порожнечу свідомості, яка досягається забуттям (за-буттям) як свідомою відчуженістю від мирського світу (поняття 忘心 забуття серця, 解心 звільнення серця, 心斋 сердечний піст тощо), і це робить людську сутність незалежною від власного тіла, чуттєвих сприйнятів та знань. Ця внутрішня порожнеча, незаповненість будь-чим належним до зовнішнього світу речей та явищ, і передбачає проникнення в найпотаємніше, в езотерично-містичне (за європейською термінологією), а саме – у таємницю творення світу. Така порожнеча свідомості і є *Дао*. Чжуан-цзи створює образ "порожнього човна" (虚船) як ідеального життєвого стану людини. У трактаті наведена така притча: 方舟而济于河, 有虚船来触舟, 虽有偏心之人不怒, 有一人在其上, 则呼张歙之, 一呼而不闻, 再呼而不闻, 于是三呼邪, 则必以恶声随之。向也不怒而今也怒, 向也虚而今也实。人能虚己以游世, 其孰能害之! Коли один човен перепливав річку, раптом його вдарив інший порожній човен: яка б не була запальна людина, все ж вона не роззлиється; якби ж був на борту човняр, то він насварив би першого і відтрусив його човна назад; а так – погук першого човняра залишився без відповіді, [він] знову гукнув – і знов тиша, а третій поклик до того порожнього човна неодмінно супроводила лайка. Причина спокою і лайки в тому, що

один човен порожній, а другий – з людиною в ньому. Якщо людина може, спорожнивши себе, мандрувати світом, хто ж тоді зможе зашкодити їй? (із розд. 20 "Дерево на горі", "山木"). У пам'ятці пізнього даосизму "Філософи з Хуайнані" ("淮南子", II ст. до н.е.) наводиться ця сама притча – дещо змінене лише формулювання (див. розд. 14 "Тлумачення істини", "诠言训"). Зазначимо, що і в буддистів є подібна притча про Лін-чи та його порожній човен [2]. Отже, порожній човен – це даоська алегорія людини, відкритої всім зовнішнім впливам, через що вона здатна не сприймати нічого близько до серця і тому потенційно може вміщати в себе все суще (пор.: порожнеча, тотожна наповненості, їх взаємовмістимість і взаємодоповнюваність). Внутрішня порожнеча людської сутності передбачала вільну, безперешкодну циркуляцію в ній будь-чого зовнішнього, без хворобливої прив'язаності чи уразливості.

Зазначимо, що частково питання порожнього розуму (свідомості) піднімав ще Лао-цзи: 是以圣人之治, 虚其心, 实其腹, 弱其志, 强其骨。Тому, керуючи країною, мудрець робить серця підданців порожніми, а шлунки – повними. Його правління послаблює їхню волю і зміцнює їхні кістки (із чжану 3). Народ стає покірним і підкоряється волі мудрого володаря лише тоді, коли серця людей вільні від емоцій та оцінок, спричинених, наприклад, різноманітними предметами і явищами довкілля (зокрема й людей вищого становища), які викликають заздрість чи неоднозначне до себе ставлення.

Поняття порожнечі, особливо в контексті мислення і свідомості, прирівнюється до Ніщо: і "феномен "мислити про Ніщо" – це метафізичне очищення, звільнення духа від ідейного простору, практичний результат конкретного прояву моменту свідомості без об'єкту" [1]. Подібна "медитаційна рефлексотерапія" у Китаї виникла ще в XXV–XXVI ст. до н.е. Ієрархія методології осягнення Ніщо така: "свідомість – самосвідомість – рефлексія – медитація – відчуття порожнечі – злиття з Ніщо" [1]. Отже, на шляху кожної людини до порожнечі-Ніщо має стояти намагання досягнути стану чистої свідомості, з якої відкинуті всі зовнішні речі. Такі медитації, без зумисного розумового зусилля, найчастіше відбувалися в усамітненні на лоні природи (шановане на Сході відлюдництво).

Порожнеча – не тільки основа, початок буття, а також його завершення (стан після фізичної смерті). Розмірковуючи про місце порожнечі в житті й смерті всього сущого і зокрема людини, Чжуан-цзи вкладає власні судження у вуста Конфуція (поетика слова останнього, наведені у трактаті, явно суперечать його поглядам, відображеним, наприклад, у "Судженнях та бесідах", маємо підстави припустити, що Конфуцій у Чжуан-цзи – радше літературний персонаж, аніж історична особистість). Ось як розмірковує над життям та смертю Конфуцій: 死生有待邪? 皆有所一体。有先天地生者物邪? 物物者非物。物出不得先物也。І смерть, і життя від чогось залежать, є щось таке, що їх об'єднує. Чи може те, що почало своє існування раніше, ніж Небо й Земля, саме бути річчю? Те, що робить речі небами, саме не є річчю; річ, з'являючись, не може передувати іншим речам (із розд. 22 "Як знання гуляло на півночі", "知北游", пер. за: [4, с. 202–203]). Мудрець говорить тут про абстрактну сутність *Дао* (не називаючи, однак, його цим іменем), яке, саме не будучи фізичною річчю, творить усе суще. Отже, *Дао* – це щось таке, що "є", "існує" абстрактно і містить у собі потенційні можливості буття усього сущого. Взавши до уваги те, що сутність *Дао* – це порожнеча (за Лао-цзи), висновуємо: смерть та життя об'єднує саме порожнеча, вони залежать від неї, із

неї починаючись і в неї повертаючись. У східній філософії не існує абсолютного кінця речей (вчення про нескінченне переродження, перетворення всього суцього); "порожнеча – це не просто "проміжок", а насамперед перехід" [4, с. 28], тобто – проміжна стадія між двома станами речей: буттям-тепер і буттям-потім. "Порожнеча – прообраз вищої цілісності світу" [4, с. 27]; усе починається з неї і входить у неї, завершуючи певний етап власного буття (розвитку) і тим самим даючи початок новому життю. Так, ще Лао-цзи писав: 致虚极, 守静笃. [Треба] досягти світу порожнечі, твердо зберігаючи спокій (із чжану 16) – бачимо, що мислитель оперує поняттям порожнеча як синонімом стану вищого спокою і блаженства; ця категорія, однак, з'являється у трактаті лише один раз – мудрець, вочевидь, уникав називати згаданий стан порожнечою, послуговуючись алегоріями. Інший даоський мудрець Ле-цзи (I–III ст.) писав: 莫如静, 莫如虚. 静也虚也, 得其居矣. ...немає [нічого кращого] від спокою, немає [нічого кращого] від порожнечі. У спокої, в порожнечі знаходиш [місце], де жити ("Ле-цзи", "列子", із розд. 1 "Небесна доля", "天瑞", пер. за: [4, с. 294]). Від порожнечі перед народженням і до порожнечі після смерті – так здійснюється безперервне буття всього суцього, наповненого порожнечою (амбівалентність порожнечі найбільшою мірою проявляється в етимологічному розрізі ієрогліфа 虚), і споконвічна людська допитливість постійно спонукає мислителів шукати ключ до таємниці буття, незважаючи на те, що, якщо вірити Лао-цзи, Дао повик неосяжне.

Отже, у китайській філософії та культурі концепт порожнечі втілює ідеї абсолюту як вищого зразка, ідеалу, до якого прагнула кожна мисляча людина, гармонії Всесвіту тощо. Порожнеча – це не тільки джерело народження всього суцього, а й проміжний стан між життям та смертю, своєрідна нитка, яка пов'язує різні ланки буття, спричиняючи його неперервність і вічність. Ключову категорію китайської філософії Дао можна означити і як все суще (道立于一), і як порожнечу, що потенційно міститься у всіх речах, і як порожнечу свідомості (Чжуан-цзи), проте, згідно з Лао-цзи, усі ці назви-тлумачення не будуть істинним Дао – вони лише передаватимуть наше розуміння його сутності. Наведені характеристики кореспондуються з ідейним наповненням ідеограм на позначення порожнечі (空, 虚 та 无), що показав етимологічний (мовно-культурологічний) аналіз.

1. Аташ Б.М. Древневосточный концепт "пустоты" и его проявление в антропологической парадигме: // <http://www.jurnal.org/articles/2010/filos4.html>;
2. Притчи Дзен-буддизма: http://prichi.net/prichi_dzen25.php;
3. Резаненко В.Ф. До проблеми семантики циклічних знаків даоського кола // Матер. І Всеукр. наук.-практ. сходознавчої конф. – К., 1998. – С. 93-97;
4. Чжуан-цзи. Ле-цзи / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В.В. Малявина. – М., 1995. – 440 с.;
5. Шекера Я.В. Даоська метафора порожнечі та її репрезентація в китайській поезії доби Сун (X–XIII ст.) // Східний світ. – 2011. – № 4;
6. Шекера Я.В. Концепт порожнечі в китайській культурі: походження та репрезентація в поезії доби Сун (X–XIII ст.) // Proceedings of The Second International Scientific Conference "China, Korea, Japan: Methodology and Practice of Culture Interpretation" (October 13-15, 2011). – Kyiv-Seoul, 2011. – P. 230-239;
7. 古代汉语词典 / "古代汉语词典" 编写组编 / 陈夏华 主编. – 北京, 1998. – 2087 页;
8. 说文解字注: <http://www.gg-art.com/imgbook/index.php?bookid=53>.

Надійшла до редколегії 17.10.11

Я. Шекера, канд. філол. наук, доц., О. Бедненко, студ.

ЛЮБОВНА ЛІРИКА КИТАЙСЬКОГО ПОЕТА ДОБИ ТАН ЛІ ШАН-ІНЯ (813–858): НЕОДНОЗНАЧНІСТЬ ТА АЛЮЗІЙНІСТЬ

Стаття присвячена аналізу специфіки творчості поета династії Тан Лі Шан-іня (813–858). Характерні риси алюзійності й алегоричності танської поезії простежені на прикладі поетичного доробку митця. Висвітлено конотації низки образів його поезії, простежено їх генезу та функціонування, виокремлено ті алюзії, до вживання яких вдається поет, виявлено особливості світоглядної позиції автора.

Статья посвящена анализу специфики творчества поэта династии Тан Ли Шан-иня (813–858). Характерные черты алюзийности и аллегоричности прослежены на примере поэтического наследия художника. Освещаются коннотации ряда образов его поэзии, прослеживается их генезис и функционирование, выделены те аллюзии, к употреблению которых прибегает поэт, показана система мировоззрения автора.

The article is devoted to the analysis of peculiarities of the Tang dynasty poet Li Shangyin (813–858). Particular features of allusion and allegory are shown using the example of his poetical heritage. The article demonstrates the connotation of the number of artistic images, retraces their genesis and functioning, shows those allusions, used by the author as well as the system of poet's world perception.

Однією з яскравих особливостей поезії Лі Шан-іня є її двозначність, яка зачаровувала і водночас розчаровувала покоління критиків та вчених, що призвело до великої кількості різноманітних її інтерпретацій.

У монографії Дж. Лю "Поезія Лі Шан-іня: поета періоду бароко IX ст." мовиться: "Лі Шан-іня одночасно возвеличували та засуджували за алегоричний характер більшої частини його поезії" [4, с. 246]. Лише невелика кількість дослідників китайської поезії зважились би кинути виклик цьому твердженню. Справді, алюзійна фігура займає чільне місце не лише в його творчості; прийом алюзії широко застосовується і на сучасному етапі китайської літератури.

Лі Шан-ін, постійно шукаючи, сказати б сучасною мовою, нового слова у власній творчості, "досліджує дивний і захопливий світ пристрасті й фантазії, що його не вивчав жоден із поетів" [4 с. 250]. Крім канонічних творів, на які посилалися більшість його попередників і сучасників, Лі Шан-ін звертався до напівзабутих казок, історичних анекдотів, міфологічних та легендарних оповідок.

Алюзія (引喻, від лат. allusio – жарт, натяк) – художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу (літературна

ремінісценція), або ж історичної події (історична ремінісценція) з розрахунку на ерудицію читача, покликаною розгадати закодований зміст оригінального твору. Подеколи алюзія вживається як особливий різновид алегорії, пов'язаної з фактами дійсності. Лі Шан-ін вирізняється з-поміж інших поетів доби Тан частим вживанням саме алюзії, а також загадки як особливого поетичного прийому. У його творчості ці два прийоми здаються нероздільними: загадка, за визначенням, переплітається з алюзією, яка, у свою чергу, є невід'ємною частиною загадковості. Ці два складові елементи поезії Лі Шан-іня відіграють фундаментальну роль у його поетичній двозначності.

Для сучасних китайських дослідників поезія Лі Шан-іня часто асоціюється з такими означеннями, як: 隱僻 усамітнений, щільно закритий; 深僻 загадковий; 晦涩 малозрозумілий [5, с. 115]. Ці лексеми можуть бути в тій чи іншій формі пов'язані з невизначеністю, а це поняття є основоположним у процесі розуміння поезії будь-якого автора, адже все те, чому немає ані початку як такого, ані кінця (логічного завершення) – усе це можна спробувати осягнути розумом, а найкраще – серцем і душею. Саме тут загадковість і малозрозумілість схо-

дяться до однієї точки. Це є психологічний стан автора, ота темна величезна кімната, повна загадок та незрозуміlostей, чіткого і повного обґрунтування яким просто не існує. Невичерпність непередбачена; вона створена для того, щоб читачі черпали з неї свої ідеї, робили висновки або просто споглядали, але не намагалися "вичерпати" її, звести до логічного кінця, що неможливо, як неможливо вбити безсмертне, зламати непокірне, обмежити природно вільне.

Хоча багато критиків з різних причин засуджують неоднозначний характер поезії Лі Шан-їня, та позитивне ставлення до неї було помічене в низці критичних відгуків аж після династії Сун (960–1279). Розгляньмо деякі з них.

Є Се (叶燮, 1627–1703), наприклад, суть чотиривіршів поета означував таким чином: "Семислівні чотиривірші Лі Шан-їня наділені глибоким значенням і мають здебільшого непряму форму вираження. Їм немає рівних; вони можуть по праву існувати протягом століть" [4 с. 137]. Зауваження Лян Ці-чао (梁启超, 1873–1929) слугують прикладом сприйняття поезії Лі Шан-їня сучасним читачем: такі вірші, як "Дорогоцінна цитра" ("锦瑟"), пише письменник, "є тим, що я не в змозі точно визначити. Я навіть не можу пояснити буквально значення (рядок за рядком). Але відчуваю, що вони красиві, і коли читаю їх – вони дають мені, здається, якесь нове задоволення. Ми повинні розуміти, що краса багатогранна, вона має таємничий характер. Якщо ми, як і раніше, визнаємо значення краси, то не зможемо просто відкинути цей вид літератури" [6 с. 50]. Йдеться тут про літературу, яка описує красу з усіма її неоднозначностями та багатогранністю.

Неоднозначність як основна характерна риса поезії Лі Шан-їня найяскравіше проявляється у творах, написаних у формі "правильних віршів" (律诗). Правильний вірш остаточно сформувався за доби Тан (618–907); він мав дуже строгі правила і водночас надавав поетові можливість уживати компактні й складні словесні конструкції, а також створювати тонкі й загадкові поетичні ефекти. Для прикладу наведемо оригінал та підрядковий переклад вірша "Дорогоцінна цитра", у якому висвітлюються особливості внутрішнього світу поета і його складні почуття:

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。

庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。

沧海月明珠有玉虎泪，蓝田日暖玉生烟。

此情可待成追忆，只是当时已惘然。

На дорогоцінній цитрі – нескінченні п'ятдесят струн,

І кожна з них – неначе щорічно прожите життя.

Уві сні Чжуан-цзи зрозуміти не міг, чи був він метеликом;

А сум Ванді все живе в зозулиному плачі.

Над синім морем сяє місячне світло, розливаються сльози;

Під промінням над горою Ланьтянь здійснюється яшмовий дим.

Ці почуття залишають мені тільки згадки,

Та зостаюся я зі смутком наодинці.

Загалом вірш передає складні почуття поета з великою пристрасстю, але, разом з тим, дуже неоднозначно. Складність інтерпретації поеми полягає в системі її алюзій і зіставленні зображень, які є високометафоричними, метонімічними і контрастними. Вірш розпочинається зі змалювання музичного інструменту, цитри (瑟), який виступає тут водночас і реальним, і легендарним. Цитра насамперед виконує функцію конкретного предмета, а отже, відразу ж викликає у читача певні почуття і образи.

Перші рядки вірша зображають ліричного героя у скорботному настрої. Подібно до того, як на цитрі є п'ятдесят струн, які, граючи, перебирають одна за одною, так і останні роки життя нагадують один крок за

іншим; цитра може, таким чином, бути сприйнята тут як метафора життя людини.

Наступний двовірш також може слугувати прикладом неоднозначності. Перший рядок відсилає нас до відомого історичного анекдоту з трактату "Чжуан-цзи" ("庄子", IV ст. до н.е.). За цією історією, легендарному даоському майстрові Чжуан Чжоу колись наснилося, що він – метелик, і мудрець не міг зрозуміти, чи то він справді був метеликом, а йому наснилося, що він Чжуан-цзи, чи то Чжуан-цзи побачив уві сні, що був метеликом. При посиленні на цю відому історію відразу постає питання: що ж реальне, а що – ні?

Другий рядок натякає на міф про імператора Ванді (望帝) на ім'я Ду Юй (杜宇), правителя країни Шу (蜀, 221–263). Про нього є кілька різних оповідок, і одна з них така: імператор Ванді послав одного чиновника давати лад повеням, а після того, як той пішов із дому, спокусив його дружину. Та володареві стало соромно за свої дії, до того ж, він був переконаний, що його посланець – морально краща людина, тому згодом імператор передав йому своє царство. Коли Ванді покидав місце свого правління, чулися крики зозулі. Згідно з легендою, володар пропав безвісти або ж помер від сорому і перетворився на зозулю; ця згадка викликає у читача вірша "Дорогоцінна цитра" асоціації з трагічним коханням. Таким чином, у наведених рядках автор, найімовірніше, посилається на свій минулий досвід, а також згадує почуття, які він не в змозі зрозуміти, – так і Чжуан-цзи був здивований, коли прокинувся зі сну, а імператор Ванді перевтілювався у зозулю, розгублено намагаючись усвідомити, що ж насправді сталося.

Ще загадковішим є третій двовірш. Він змальовує поетичний світ – вишуканий і ніжний, величезний і величний. Хоча цей двовірш дуже алегоричний і виступає органічною частиною загальної поетичної картини, все ж знання наявних тут ремінісценцій допомагає вловити головну думку автора.

Перші рядки, наприклад, неможливо повністю зрозуміти, не знаючи історії та легенди, з яких Лі Шан-їнь запозичив образи та ідеї. Проте навіть той, хто не зрозумів ці натяки, як зазначає Франсуа Ченг, "зміг уловити метонімічні зв'язки, які об'єднують зображені реалії"; адже все взаємопов'язане, бо "між морем і місяцем, між місяцем і перлинами, між перлинами і сльозами є взаємодія, вони переливаються, поєднуються з морем" [1, с. 88]. Перелічені образи викликають відчуття самотності й смутку. Певна річ, поетичний ефект цих рядків підсилений за допомогою натяків. Одним із джерел алюзії може слугувати легенда про русалок, яка починається так: "За Південним морем живуть русалки. Вони живуть у воді, як риби, але часом лежать на землі, як жінки, і коли плачуть, то з їхніх очей можуть вилитися перлини" [2, с. 169]. Якщо спостерігати за кольором і формою цих перлин із відстані, то здається, що ллються сльози. Алюзія на оповідку про цих дивовижних істот говорить про те, що з очей русалок спершу випадали перлини. Отже, сльози початково були перлинами, а перлини здаються сльозами – це два меланхолічні образи, які з'єднуються і протиставляються залитому промінням морю. Такі персоніфіковані печальні перлини, дорогоцінні й прекрасні, можуть бути пов'язані із зображенням непоміченої перлини, що залишилася в безкрайньому морі, оскільки у цьому рядку (沧海月明珠有玉虎泪) автор, вочевидь, посилається на вираз 沧海遗珠 залишена перлина у величезному морі, маючи на увазі того, чий талант не оцінили.

Вправне використання поетом літературних та історичних ремінісценцій додає поетичним рядкам ще більше смутку, туги та відчаю. У другому рядку третього двовірша поетична картина переноситься до гір Ланьтянь (藍田山, також відомі як Юйшань, 玉山). Ці гори

були розташовані на південь від Чан-аню (长安) і відомі своїми прекрасними нефритами. Коментатори розглянули кілька текстів як можливі джерела цієї алюзії. Перший – це "Історія фіолетового нефриту" ("紫玉传"), яку подав Чен Мен-сін (程梦星, 1678–1747). Відповідно до цієї історії, Пурпурна Яшма, дочка короля У (吴, 222–280), померла від розриву серця, втративши чоловіка, якого любила. Коли її мати намагалась обійняти привида дівчини, він зник, мов дим [5, с. 108]. Згідно з цією історією, дорогий нефрит існує тільки на відстані: щойно хтось хоче доторкнутися до нього, як він зникає.

Зазначимо, що подібні рядки є в одному з творів танського поета Дай Шу-луня (戴叔伦, 732–789): "Пейзаж змальований поетом так, ніби це дим від прекрасного нефриту: коли сонце тепле на горі Ланьтянь, цей нефрит можна побачити на відстані, але не зблизька" [3, с. 170]. Однак особливість нефриту, яку описав Дай Шу-лунь, відображається у вищенаведеній оповідці, і це підсилює думку, що виникла в результаті алюзії: мерехтіння нефриту можна побачити тільки на відстані, а доторкнутися до нього неможливо. Крім того, Лі Шан-інь і Дай Шу-лунь використовують подібні слова, що свідчить: джерело, з якого обидва поети черпали свої алюзії, могло бути невідомим або втраченим. Недосяжний нефрит на зігрітій сонцем горі Ланьтянь може бути символом життя, яке здається гарним, та все ж залишається таємничим і недосяжним. Поет, бачиться, аж заціпенів, коли розмірковує над своїм минулим, а також про колишній досвід нещасливої любові або ж власні поетичні здобутки.

Короткі фрагментарні образи і загадкові, суперечливі алюзії у третьому двовірші не тільки гармонують із жалісним настроєм і складними почуттями у попередніх двох рядках, але й свідчать про емоційне та інтелектуальне осмислення поетом життя в останньому двовірші. З нього видно, що весь минулий досвід і почуття могли б стати спогадами, які потрібно берегти, навіть якщо у момент, коли все стається, людина дуже дивується і вагається, чи воно є справжнім. Тут почуття, зокрема любов, стає для поета "приголомшливим почуттям" (罔情), що вказує на чітке усвідомлення Лі Шан-інем плину життя: воно іде, минає, як і кохання; навіть коли людина закохується, все постає неясним та заплутаним. Таким чином, поет акцентує на тому, що життя нереальне і міфічне. Структурно цей двовірш "підсилює спів, що вводиться у першому двовірші", адже вірш про цитру "був перероблений у пісню, і ця пісня є нічим іншим, як власне віршем" [2, с. 90].

Специфіка розглядуваної поезії полягає, головним чином, у її невизначеності, яка в процесі детального аналізу зумовлює появу багатьох можливих інтерпретацій. Тому починаючи з династії Сун існували різноманітні, часто такі, що взаємно виключають одна одну, інтерпретації. Дослідники також припускають, що вірш був написаний Лі Шан-інем як згадка про його покійну дружину, а також те, що вірш був своєрідним оплакуванням його негараздів у житті.

Такі вірші, як "Дорогоцінна цитра", з'явилися у творчості поета не випадково. Традиційно критики пов'язують двозначність і подібні особливості поетичної композиції Лі Шан-іня з тогочасною суспільно-політичною ситуацією та особистим досвідом поета. Зрештою, протягом усього життя Лі Шан-інь потерпав від суперечок між своїми ж покровителями, і йому не судилося досягнути високого офіційного рангу. Шень Де-цян (沈德潜, 1693–1769), наприклад, дотримувався цієї думки, коли акцентував на метафоричних особливостях творчості поета: "Вірші Лі Шан-іня неоднозначні, з великою кількістю нашарувань, вони відзначаються інакомовленнями та недомовками. У них метафора часто застосовується для вираження почуттів, адже поет зіткнувся з важкими часами, і йому доводилося бути загадковим" [7, с. 217].

Широковідома любовна лірика Лі Шан-іня – цикл віршів без назви ("无题诗"), що хвилюють глибиною почуттів, драматизмом, поетичної образністю та витонченістю стилю. У ліриці поета-мандрівника часто звучить тема самотності, печалі, розлуки з коханою, як, наприклад, у такому вірші:

飒飒东风细雨来, 塘外有轻雷芙蓉。

金蟾啮锁烧香入, 玉虎牵丝汲井回。

贾氏窥帘韩掾少, 宓妃留枕魏王才。

春心莫共花争发, 一寸相思一寸灰。

Східний вітер свище і сиплеться дрібний дощ,

За ставком із лотосами ледве чується грім.

Повз золоту жабу на дверях заходить дим від ладану,

Із глибини колодязя яшмовий тигр витягує воду,

Через фіранку дочка Цзя Гуна усе підглядала за його підлеглим.

А Фуфей лишила подушку для Вей-вана на знак захоплення його талантом.

Пристрасть серця не має розквітати так швидко, як квіти,

Один цунь взаємних спогадів і один цунь попелу.

Вірша написано від імені жінки на самоті, яка у своїй домівці марно чекає на коханця. Перший рядок вказує на прихід весни і розквіт любові та хіті. Східний вітер (东风) у китайській поезії є традиційним символом настання весни, бо схід як сторона світу, а також схід сонця асоціюються з приходом весни, з молодістю. У другому рядку шелест, який доливає від ставка з лотосами, лірична героїня помилково приймає за віддалений гуркіт грому.

У наступному двовірші мовиться про те, що кохання здатне до подолання труднощів: перешкода у вигляді чарівної золотої жаби (прикраса на замках та курильнях) не заважає проникати до кімнати диму від ладану. До того ж, автор вживає словосполучення *牵丝 тягнути за шовкову нитку*, яке також є алюзією. Так, згідно з переказами, танський генерал Го Юань-чжень (郭元振, 656–713) витягнув червону нитку із мішечка (своєрідне випробування) і тим самим обрав собі найкращу дружину. Після цього згаданий вираз набув образного значення "вдало оженилися, обрати гідну дружину". Ймовірно, що ці рядки вказують на відчайдушність ліричної героїні вірша, якій усе ж не судилося зустрітися з коханцем.

Наступні два рядки належать до двох історій, що ілюструють силу кохання жінки. Тут знову спостерігаємо прийом ремінісценції. Обидві оповідки говорять про гріховні вчинки, пов'язані з небезпечним зловживанням довірою до людей: і чужих, і навіть рідних. Згідно з першою оповідкою, дочка державного міністра Цзя Гуна закохалась у збіднілого молодого службовця, який працював на її батька. Між ними виникла любовна інтрига. Дочка Цзя Гуна дала коханцеві рідкісні парфуми, подаровані її батькові самим імператором. І коли запах парфумів викрив їх та їхні стосунки, підлеглому довелося взяти її за дружину. Незважаючи на те, що все нібито скінчилося щасливо, та ця okazія свідчила про доччину зраду батькові.

У другій історії йдеться про двох братів, Цао Чжи (曹植, 192–232) та Цао Пі (曹丕, 187–226), які були синами великого полководця Цао Цао (曹操, 155–220), що також писав вірші і трактати з військової майстерності, був першим міністром династії Хань і фактичним володарем імперії Хань на початку III ст. Після занепаду Хань Цао Пі незаконно захопив трон царства Вей (魏, 220–266). Цао Чжи, великий поет царства Вей, закохався у леді Чжень і попросив її руки. Проте леді Чжень віддали заміж за його старшого брата, імператора Цао Пі. Невдовзі після весілля леді Чжень померла через наклепницькі заяви щодо її стосунків з Цао Чжи. Цао Пі, знаючи про колишню прихильність брата до своєї покійної дружини, подарував Цао Чжи її вишиті подушки

на згадку про неї, розчуливши його до сліз. По дорозі додому зі столиці Цао Чжи мріяв про те, що він побачить леді Чжень на річці Ло. Він заснув, і уві сні леді сказала Цао Чжи, що її серце належить йому, а подушки – доказ її любові. Зворушений, Цао Чжи написав вірша, який потім потрапив до рук його брата, імператора. Цао Пі змінив назву вірша так, ніби у ньому йшлося про легендарну принцесу Фуфей (宓妃), яка потонула в річці Ло і стала таким чином річковою богинею. Цао Чжи став дуже відомим після написання оди "Богиня річки Ло" ("洛神賦"). Оспівування кохання, що виникло між чоловіком та безсмертною богинею, стало вираженням свободи почуттів. Проте це возвеличення кохання несе підтекст зради Цао Чжи рідного брата.

Отже, на основі вжитих автором алюзій бачимо, що останній двовірш наведеної поезії нагадує нам про марність любові – лірична героїня даремно чекає на свого коханця. Незважаючи на те, що у вірші описана весняна пора, коли оживають і природа, і почуття, – для поета це марні сподівання. Один *цунь* (33 см) любові у серці може тільки спалити людину в попіл.

Отже, розглянувши та детально проаналізувавши окремі зразки поетичного доробку Лі Шан-їня, можна виокремити алюзії (літературні та історичні ремінісценції) на:

- легенди про бога Тайді;
- оповідки із трактату "Чжуан-цзи";

- міф про імператора Ванді, володаря царства Шу;
- історію Пурпурної Яшми, дочки короля У;
- оповідку про дочку Цзя Гуна та історію її кохання;
- історію про двох братів Цао Чжи та Цао Пі, синів великого полководця Цао Цао.

Виділимо також низку найхарактерніших образів: недосяжний нефрит, дорогий цитра, золота жаба, глибокий колодязь, східний вітер, шовкова нитка, мотузка, лотос, свічка, квіти.

Таким чином, детальний аналіз двох віршів Лі Шан-їня засвідчив своєрідність його поезії, яка малює глибокі картини зовнішнього та внутрішнього світу поета, його неосяжні почуття зокрема засобами алюзії, а цей художній прийом, у свою чергу, допомагає повніше усвідомити неоднозначність, невичерпність та загадковість творчості танського митця.

1. Желуховцев А.Н., Лисевич И.С., Рифтин Б.Л., Соколова И.И., Фишман О.Л. Из изречений Ли Шан-иня. – М., 1956. 2. Cheng Francois. Chinese poetic writing / Tr. by Donald A. Riggs and Jerome P. Seaton. – Indiana, 1982. – 288 p. 3. Graham A.C. Poems of the Late T'ang. – Harmondsworth, 1965. – 260 p. 4. Liu J. The Poetry of Li Shang-yin: Ninth-Century Baroque Chinese Poet. – Chicago, 1969. – 284 p. 5. 李商隐 / 玉溪生诗集笺注. – 上海, 1979. 6. 李义山诗集(李义山诗集辑评). – 四川, 1957. 7. 中国文学史. – 北京, 1959.

Надійшла до редколегії 03.10.11

Я. Шекера, канд. філол. наук, доц., Є. Чижевська, студ.

АНАЛІЗ БАЖАНЬ ТА ПЕЧАЛЕЙ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ У ТВОРІ ТАО ЮАНЬМІНА (365-427) "ЗАБОРОНА КОХАННЯ" ("闲情赋")

Розглянуто оригінальність оди Тао Юаньміна "Заборона кохання", проаналізовано бажання ліричного героя, якими керують його почуття до героїні. Висвітлено традиційну і авторську символіку твору. Її наявність зумовлена негативним ставленням панівного конфуціанства до прямого вираження почуттів та емоцій.

В статті розглянуто своєобразие оди "Запрет на любовь", проаналізовані бажання ліричного героя, якими управляють його почуття до героїні. Розкрито традиційну і авторську символіку твору. Її наявність в произведении обусловлено негативным отношением господствующего конфуцианства к прямому выражению чувств и эмоций.

The peculiarity of Tao Yuan-ming's ode "Quieting the Passions", the main character's tender feelings for the female character are represented. The traditional and author's symbolism has been revealed. Its presence in the ode is caused by unfavorable treatment of the ruling Confucianism for direct expression of one's feelings and emotions.

Творчість Тао Юаньміна – це рідкісний приклад нероздільного поєднання традиції та новаторства. Цілком традиційні за формою чотири- і п'ятислівні його вірші часто насичені ніби традиційним змістом, але водночас уводять читача в новий світ ясності і безкомпромісності думок та відчуттів. Винятковим серед його творів є ода "Заборона кохання" ("闲情赋") – єдиний твір поета, який поєднує у собі кілька тем: кохання і пристрасть, стриманість почуттів та бажань, змалювання природи та швидкоплинності життя. Ода відрізняється від усіх інших творів Тао не лише за стилем написання, а й за своїм змістом; вона ніби доповнює творчість поета, зображаючи його внутрішнє багатство [4].

Тао Юаньмін виховувався на конфуціанських засадах. У конфуціанстві ж почуття та емоції людини, хоч і вважалися вторинними стосовно початкової природи людини, засуджувалися і мали придушуватися. Любовну лірику конфуціанці критикували в тому випадку, якщо змальовуване кохання було непідконтрольне розуму і, отже, згубне для знатної особи. Поет не порушує конфуціанських норм, розуміючи, що разом із коханою йому однаково не бути, тому в оді "Заборона кохання" він пише про це.

Існує два погляди щодо основної змістової концепції "Заборони кохання", зумовлених трактуванням назви оди. Перше бачення випливає з того, що ієрогліф 闲 можна перекласти як "позбавлення волі", а 闲情 – як "заперечні роздуми про почуття кохання" (防闲情思) або ж словосполученням "утримувати розпусні почуття"

(检束放荡的感情). Інше тлумачення цього ж ієрогліфа – поєднання моральності (道德) та норм поведінки (法度), "почуття, які слугують прикладом" (终归闲正). З погляду аналізу змісту оди, друге пояснення є точнішим [3, с. 1]. Однак і донині точно не відомо, що ж усе-таки підштовхнуло письменника до написання оди "Заборона кохання"; мали місце, проте, спроби розтлумачити її алегоричний зміст як: 1) спогади минулого – про колишнє служіння при дворі; 2) туга та нестача друзів, які б могли зрозуміти автора; 3) оплакування неспокійних часів; 4) сум за померлою дружиною; 5) розчарування у державних службовцях [2, с. 61].

В оді описані почуття чоловіка і жінки, що в ті часи було доволі рідкісним явищем. Автор подає живий та детальний опис почуттів, що справило значний вплив на творчість китайських літераторів наступних епох. Мова ж твору специфічна – за стилем написання ода дещо відрізняється від інших творів автора. Відомо, що Тао Юаньмін використовував просту мову: змальовуючи сільські краєвиди чи життя простолюду, він вживав слова та вирази з усної мови селян. Стиль написання оди "Заборона кохання" зворушує своєю настроєвістю, вираженою через змалювання природних явищ; тут зустрічаємо багато описів краси та чарівності жінки. Твір специфічний тим, що поет прагне бути разом із красунею, подумки постійно наближаючись до неї, але водночас сам собі стає на заваді [5].

Оду Тао Юаньміна "Заборона кохання" можна умовно поділити на три частини: в першій автор змальовує герої-

ню, її зовнішність і гру на се (瑟, струнний музичний інструмент, мав 25 струн), моральні якості та душевні переживання; у другій частині, яка складає майже третину оди, поет описує свої фантазії у "десяти бажаннях" (十愿); у третій частині (її художнє спрямування можна означити як "самоочищення") поет змальовує власні почуття через зміни у природі. Зазначена особлива структура твору свідчить про унікальність оди, адже в раніших творах Тао Юаньміна подібних явищ не було.

Ода "Заборона кохання" поєднує досить багато тем, однією з яких є бажання та фантазії щодо перебування оповідача поряд з красунею. Ліричного героя, яким, найімовірніше, є сам поет, охоплюють сильні душевні переживання, він через силу намагається заспокоїти себе, але нові фантазії виникають одна за одною, і це описується у "десяти бажаннях". Кожне бажання можна умовно поділити на дві частини: спершу описується саме бажання, а згодом – його нездійсненність (або ж смуток ліричного героя з приводу неможливості його втілення в життя), таким чином з'являється "десять бажань" і "десять печалей" (十悲).

У "десяти бажаннях" автор хоче перетворитися на десять предметів, аби перебувати ближче до красуні: комірець її одягу (领), пасок сукні (带), фарбу для волосся (泽), фарбу для брів (黛), циновку (席), черевички (履), тінь (影), свічку (烛), віяло (扇) та дерево *утун* (梧桐, або ж катальпа – південне дерево родини бігонієвих, що має велике листя серцеподібної форми, запашні квітки й круглі грубі стручки). Шість із наведених предметів мають інтимний характер, тобто контактують з тілом жінки, тому їх можна поділити на три групи залежно від того, якої частини тіла вони торкаються: фарба для брів та волосся (голова), комірець та пасок (корпус), циновка та черевички (нижня частина тіла та ноги). Останні ж чотири предмети не мають прямих контактів із тілом красуні, однак між нею та цими речами виникає духовний зв'язок: *стати тінню* означає не покидати жінку, виражає незмінну відданість їй; *свічка* освітлює її гарне обличчя і символізує чистоту без жодного дефекту; *віяло*, яке спрямовує у її лице потік прохолодного повітря, свідчить про турботливість та уважність ліричного героя; дерево *утун* є основним матеріалом для вироблення се, на якому грає жінка, а се, у свою чергу, виступає тут символом внутрішнього світу красуні. Дерево *утун* – це останній предмет, у який автор бажає перетворитися, це його кінцева мрія. Із міфології відомо, що на дереві *утун* жив фенікс, який символізував безсмертя. Отже, бачимо глибину символу – поет на традиційні конотації надбудовує власні, індивідуально-авторські, чим створює багату картину, в якій образні значення лексем ніби чіпляються одне за одне.

"Десять печалей" ліричного героя зумовлені його бажаннями і складаються з десяти настроїв: нескінченні осінні ночі (秋夜未央), зміни теплої погоди на холодну (温凉异气), часте миття красуні (佳人屡沐), свіжість рум'ян та пудри (脂粉尚鲜), зміна очеретяної ковдри тигровою шкурою (文茵代御), прихід години відпочинку (行止有节), високе дерево, що кидає велику тінь (高树多荫), проміння з-поза дерева *фусан* (扶桑舒光), поява білої роси на світанку (白露晨零), горе, яке прийде у часи радості (乐极哀来). Красуня "відмовляє" оповідачеві у близькості під час миття голови, години відпочинку та години радості. Інші ж сім настроїв пов'язані з роллю зовнішніх факторів. Ці сім почуттів мають символічний характер, наприклад: "осінні ночі" (秋夜) символізують темне тогочасне суспільство; "зміни" (异气) – це зміни у громадській думці; "рум'яна та пудра", "тигорова шкура" та "високе дерево" – приналежність до аристократичної знаті.

Розгляньмо десять бажань ліричного героя оди. Спочатку поет пише про те, як би він хотів супроводжувати красуню у повсякденному житті, будучи комірцем її

сукні: 愿在衣而为领, 承华首之余芳; 悲罗襟之宵离, 怨秋夜之未央! *Хочу стати комірцем твоєї сукні, щоб насолоджуватися ароматом, яким віє від твоєї прекрасної голівки. На жаль, комір розлучається з тобою на всю ніч, які ж нескінченні осінні ночі!* У цих рядках присутня сумна нотка, що можна аргументувати не лише змістом (коли поет говорить про розлучення з героїнею на всю ніч), але й тим, що одним зі значень ієрогліфа 秋 є "печальний". У другому бажанні Тао продовжує говорити про одяг, але тут він вже бажає стати паском жінки – аби підперезувати її струнку талію. Однак природа сповнена змін, і тут героїня ніяк не обійдеться без зміни одягу відповідно до сезону.

У третьому і четвертому бажаннях поет говорить, що хоче стати фарбою, щоб фарбувати коси та брови красуні: 愿在发而为泽, 刷玄鬓于额肩. *Хочу бути фарбою для твоїх кіс, щоб омивати чорні скроні, [з яких спадає волосся] на голі плечі; 愿在眉而为黛, 随瞻视以闲扬. *Хочу стати фарбою для брів, [а брови ті] за кутіками очей вільно підніматимуться.* Автор має на меті ще більше прикрасити об'єкт свого замилювання. Саме така манера висловлення невідповідна: у словах про парність фарб і тих частин тіла, для яких вони призначені, криється аналогія зі світом людей і природного парування чоловіка й жінки. Однак розлучення ліричних героїв, слід гадати, неминуче: фарба неодмінно має бути змитою чистою і гарячою водою. У четвертому бажанні фарбу затьмарюють пудра та рум'яна, які є яскравішими та різнобарвнішими порівняно з монотонністю чорної фарби. Також відомо, що *вода* (水) є, за давньою китайською космогонією, однією з п'яти стихій, і її символічними конотаціями є, зокрема, вічність і мудрість. Очевидячки, Тао говорить про те, що наймудрішим рішенням у цих обставинах буде не наближатися одне до одного, не бути разом, як сильно цього не хотілося б; цими протиставленнями (бажання бути разом, але водночас його заперечення) і сповнений твір. Пудра та рум'яна були предметами розкоші в ті часи, і саме тому можна стверджувати: жінка належала до високого соціального прошарку, що, напевно, й слугувало причиною неможливості ліричних героїв бути разом.*

П'яте бажання – це прагнення автора якимось прислужитися красуні, стати очеретяною циновкою, яка оберігала б її тіло від втоми, давала сили та енергію: 愿在莞而为席, 安弱体于三秋. *Хочу в очеретах бути твоєю циновкою, заспокоїти слабе тіло осінньої пори.* Відомо, що очерет – символ довголіття й вічності; автор, отже, висловлює намір вічно бути поряд, аби приглядати за жінкою. Тигрова шкура, згадана в оді далі, вказує на знатність героїні, її високий статус у суспільстві.

У шостому бажанні мовиться про перевтілення поета у шовкові черевички (丝履, це також були у ті часи досить дорогі речі, а тому доступні лише багатим людям) – він хотів бути скрізь, де ходила господиня черевичків, і огортати її тендітну білосніжну ніжку: 愿在丝而为履, 附素足以周旋; 悲行止之有节, 空委弃于床前! *Хочу стати шовковими черевичками твоїми, щоб огортати твою білу ніжку і ступати там, де вона ступає; на жаль, коли прийде час відпочинку, ти мене залишиш біля ліжка свого.* Словосполучення *丝履 шовкові черевички* створює в читача асоціацію з глибокими роздумами (思虑), побудовану на омонімії китайської мови (художній засіб 双关语 каламбур): ліричний герой, завуальовано висловлюючи власні досить-такі непристойні бажання, постійно стримує себе, керуючись здоровим глуздом і розумовим осмисленням того, що відбувається з ним.

Сьоме бажання ліричного героя оди полягає у прагненні перетворитися на тінь красуні, щоб постійно йти за нею, бути поряд, однак високі дерева, що можуть тут виступати символом перешкод, кидають велику тінь,

яка розділяє героїв, заважаючи їм бути разом: 愿在昼而为影, 常依形而西东; 悲高树之多荫, 慨有时而不同! Хочу вдень бути твоєю тінню, постійно за формою твоєю [рухатись] на схід і на захід; та сумую, що високі дерева мають багато тіней – зітхаю, що часто [ми] не будемо разом!

Восьме бажання розповідає читачам про намір поета перетворитися на свічку: 愿在夜而为烛, 照玉容于两楹. Бажаю уночі стати свічею, освітлюючи яшмовий лик серед двох колон. Тут вжитий ієрогліф 玉 (яшма), яка є символом краси – як Піднебесної, так і китайських красунь, тому вираз 玉容 означає "прекрасна зовнішність". Однак наступні рядки свідчать про те, що свічка красуні вже не потрібна: 悲扶桑之舒光, 奄灭景而藏明! Та сумую, що проміння розливається з-за фусану, воно геть знищує тінь і ховає світло! Фусан – на Сході символ священного дерева, з-за якого сходить сонце. Отже, маємо натяк на неймовірну красу жінки, яку поет завуальовано порівнює із сонцем.

У дев'ятому бажанні Тао Юаньмін хоче стати бамбуковим віялом, щоб овівати обличчя коханої прохолодним повітрям, поки вона триматиме віяло своєю тендітною ручкою: 愿在竹而为扇, 含凄飏于柔握. Хочу в бамбуках стати віялом, віяти прохолодним вихором на ніжне стискання в руці. Однак, коли холоднішає (випадає біла роса), красуня вже думає лише про довгі рукава та поділ, які будуть зігрівати її. Бамбукове віяло символізує мудрість та тривале життя, біла роса – це один із 24-х періодів року (8-9 вересня), коли у природі відбувається перехід з літа на осінь. Роса, до того ж, символізує швидкоплинність життя та часу. Автор, описуючи зміни у природі, висловлює власні переживання та почуття щодо красуні.

Десяте бажання – останнє, в ньому поет стверджує, що хоче стати деревом утун, щоб з нього зробили цін (琴, струнний музичний інструмент, у різні часи мав різну кількість струн). Красуня грає не на цін, а на се (瑟), що вказує на дотримання нею традицій, а також на збереження поетом народних звичаїв, бо відомо, що у період Східної Цзінь (东晋, 314-420) на се майже не грали [2, с. 48]. Однак саме гуслі (се) стали улюбленим інструментом вчених людей древнього Китаю, оскільки вони найбільше пасували для сольного виконання і слугували виражальним засобом [1, с. 440]. Отже, жінка, граючи, клала б цитру на свої коліна: 愿在木而为桐, 作膝上之鸣琴. Хочу з дерев

бути [у]тунном, [щоб] на колінах лежати співучою цитрою. Однак, коли прийдуть важкі часи, красуня відмовиться від гри на цитрі. Цін – це символ радощів, а також дружи, заснований на довірі.

У рядках про свої бажання та печалі Тао Юаньмін із найвищою майстерністю вільно описав почуття, застосувавши прийоми романтизму [6, с. 105]. Поет хоче перетворитися на комір, пасок та інші предмети, які наближені до красуні і постійно супроводжують її у повсякденному житті, однак його бажання так і не здійснилися. Перед читачем розкриваються десять образних картин, які вирують в уяві оповідача і сповнені його хвилюючим романтичним настроєм. Те, що Тао бажав перетворитися на речі, які могли б стати у нагоді героїні, піклуючись та схиляючись перед нею, – специфічна риса творчості поета; подібних творів украй мало в китайській літературі того часу. У західній літературі доби Середньовіччя аналогічне місце посідали вишукані легенди про лицарів та кохання: "...легендарні лицарі вірно служили дамі з вищого світу і поважали її, ризикували заради кохання, і тому їх шанували" [6, с. 105]. Автор оди воліє стати лицарем і щиро служити дамі серця, він ніби навмисне знижує своє соціальне становище, вважаючи за найбільше щастя схилити голову перед красунею [6, с. 105]. Однак бажання Тао Юаньміна так і не здійснилися – він добре розумів свій час і своє оточення, тому про подібну романтику міг тільки мріяти.

Любовна лірика Тао Юаньміна посідає визначне місце в літературі Китаю. Ода "Заборона кохання" – це виклик тогочасному суспільству і водночас потужне самовираження поета. Досліджуваний у цій невеликій розвідці твір любовної тематики є, по суті, єдиним у творчості Тао Юаньміна, він має важливе значення для розвитку літератури наступних століть і заслуговує на поглиблений аналіз із боку китаєзнавців.

1. Малявін В.В. Китайская цивилизация. – М., 2001. – 632 с. 2. Lawrence C.H. Between Self-Indulgence and Self-Restraint – Tao Qian's "Quieting the Passions" / 中國文哲研究集刊. – 2003/03. – No.22. – P. 35-64. 3. 高建新. 陶渊明闲情赋难归"闲正" // 集宁师专学报. – 2001/9. – 第23卷, 第3期. – 页1-4.; 5. 王丰. 陶渊明《闲情赋》相关资料 (附原文及翻译) : <http://pipazh.blog.163.com/blog/static/298310200733101821995/> 4. 闲情赋并序: <http://www.happypie.org/ClassicLearningCenter.asp?svItem=32;> 6. 许原雪. 华兹华斯与陶渊明爱情诗赋的比较 // 重庆职业技术学院学报. – 2007/3. – 第16卷, 第2期. – 页103-106.

Надійшла до редколегії 04.10.11

Я. Щербаков, асист.

ВПЛИВ ІНДО-БУДДІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ҐЕНЕЗУ ДРАМИ ЦЗАЦЗЮЙ ТА МОТИВІВ У ФАБУЛІ ДРАМИ

Статтю присвячено проблемі впливу індійської культури та буддизму на формування драматургії в Китаї, лаконічно розглянуто історію дослідження драматургії в Китаї, різні точки зору на формування драми Цзацзюй, розглянуто вплив індо-буддійської культури на формування драми як жанру та вплив буддійських мотивів на фабулу драми.

Стаття посвящена проблеме влияния индийской культуры и буддизма на формирование драматургии в Китае, лаконично рассмотрена история исследования драматургии в Китае, разные точки зрения на формирование драмы Цзацзюй, рассмотрено влияние индо-буддийской культуры на формирование драмы как жанра и влияние буддийских мотивов на фабулу драмы.

The article is about the problem of the indobuddhism culture influence to the Chinese Yuan drama, in article is laconically explored the problem of Chinese dramaturge study in China, different points of view about zaju genesis, explored Indobuddhism culture influence to Chinese Yuan drama and Buddhism motifs in Chinese drama plot.

Питання виникнення китайської драматургії та вплив на неї індійської культури на сьогодні питання не вирішене в синологічній науці. Якщо китайський театр, зокрема народний фарс, явно має давнє суто народне коріння, то процес генези китайської драми як літературного жанру в китайській культурі не достатньо досліджено.

Перше китайське літературознавче дослідження генези китайського театру – робота Ван Говея "Історія Сунської та Юанської драми". Робота Ван Говея [1], яку було опубліковано в 1913 році, на той час була абсолю-

тно новаторською, фактично першою літературознавчою та культурознавчою монографією в якій досліджувалася китайська драматургія. В даній праці було систематизовано всі відомості щодо театру та театральних дійств в Китаї з найдавніших часів до тринадцятого століття нашої ери. На думку Ван Говея [1] театр зародився в Китаї з культово – ритуальних дійств У (巫), які часто згадуються в давньокитайській історичній прозі (напр. 《楚语》 "Речі з Чу", "尚书" – книга історії, 《左传》 "літописі Цзо Чжуан"), згодом, згідно теорії Ван Говея, за доби Сун

© Щербаков Я., 2012

данні культові дійства та ритуальні танці почали виконуватися на сюжет китайської новели Сяо Шо, фактично заснувавши такий жанр як сказ.

Робота Ван Говей написана мовою Веньянь, носить досить компілятивний характер, та майже складається з цитат. Обсяг опрацьованого матеріалу в даній роботі дуже широкий, Ван Говей в хронологічному порядку цитує майже усі відомі на сьогоднішній день театральні дійства та п'єси давнього Китаю. Фактично, дана робота стала теоретичною основою для подальшого дослідження китайського театру та не втрачає актуальності і сьогодні.

Згодом, в 1929 році виходить книга У Мея "Китайська драма АВС", що носить науково – популярний та компілятивний характер, однак збуджує інтерес до китайської драматургії. З тридцятих до п'ятидесятих років двадцятого століття було опубліковано кілька десятків робіт з історії китайської драматургії. (Зокрема, 贺昌群《元曲概论》(1930), 蔡莹《元剧连套述例》(1933), 王玉章《元词斟律》(1936)等), 孙楷第《述也元旧藏古今杂剧》(1940), 王季烈《孤本元明杂剧提要》(1941), 《元曲家考略》(1953)). Фактично, автори вищенаведених робіт наслідують традицію, встановлену Ван Говеєм, виводячи китайську драму з давньокитайських театралізованих містерій.

Справжньою революцією в дослідженні китайської драматургії можна назвати роботу Чжан Чженьдо[13] "Історія китайської літератури". Робота підсумовує ланку вищенаведених досліджень та вносить абсолютно новий погляд – хоча китайський театр і розвивався автономно, літературна китайська драма запозичена з Індії. Чжан Чженьдо вносить певну ясність в питання виникнення драми саме як літературного жанру у китайській культурі, адже "Історія Сунської та Юанської драми" Ван Говей та вищенаведені праці мають такий недолік: не розрізняють історії драми як літературного жанру, та, взагалом, історію китайського театру.

На думку Чжан Чженьдо проявом драматургії як літературного жанру можна вважати жанр Наньсі – південної драми, що сформувалася під впливом санскритської драматургії.

Чжан Чженьдо [13] наводить ряд вагомих аргументів щодо індійських витоків китайської драматургії:

1. Паралелі в класичних амплуа:

А) Амплуа Мо (末) або Шен – чоловічий персонаж, одна з головних ролей драми, зазвичай в драмі Мо грає сановника, вченого, імператора, ченця, подвижника. Зазвичай амплуа Мо – це амплуа головного героя п'єси.

Амплуа Мо або Шен – на думку Чжан Чженьдо паралельне амплуа Науака в санскритській драмі. Інша паралель амплуа Мо – амплуа Цзін.

В драмі Цзацзюй існують наступні субамплуа Мо: ЧженМо: головний чоловічий персонаж, який може бути як молодого, так і літнього людиною, персонаж зазвичай позитивний (Проте, для Юанської драми абсолютно нехарактерний поділ характерів на білий та чорний, психологічні портрети персонажів складні, навіть – глибоко психологічні). В амплуа Мо арії співає лише персонаж підамплуа Чжен Мо, тому цей характер розкривається найглибше. Вай Мо: другорядний чоловічий персонаж, який не співає арій.

В) Амплуа Цзін (淨) – колоритний чоловічий персонаж. Амплуа Цзін є особливим. Цзін може бути як позитивним, так і негативним персонажем. Цзін – це амплуа імператора, судді, полководця.

С) Амплуа Дань (旦): жіноче амплуа, паралельне амплуа Науіка в санскритській драмі. Цікаво також зазначити те, що в драмі Цзацзюй глибоко розкриті жіночі характери, що в принципі теж більш характерно для давньої індійської літератури ніж для китайської. Чжендань: головний жіночий персонаж, зазвичай зображений досить драматично, страждаючи;Лаодань: амплуа літньої жінки, інколи – матері головного героя або геро-

їні; Чадань: напівкомічна жіноча роль, інколи роль прислужниці;Тедань і Вайдань: другорядні жіночі персонажі;Сяодань і Даньлай: амплуа дівчини;

Д). Амплуа Чоу (丑) – комік. Єдине амплуа, яке увійшло до драми доби Юань з народного театру, що почав розвиватися з часів доби Хань. Комік Чоу – шут, акробат, фокусник, мімік. З часів династії Хань в Китаї існував народний театр Цзацзюй, в якому амплуа коміка було основним. Отже, ми можемо сказати що дане амплуа є характерним суто для китайського театру, а отже не має індійських паралелей. Амплуа Чоу в драмі Цзацзюй зустрічається досить рідко. Ден Шаоцзі вважає, що в драмі Цзацзюй необхідно розглядати лише три перші вищенаведені амплуа.

Отже, три з вищенаведених амплуа мають паралелі в санскритській драмі, а одне – не має. Таким чином, існує певна паралельна спорідненість в амплуа китайської та санскритської драми.

2. Паралелі в структурі драми. І в китайській, і в санскритській драмах існують "вступні слова" перед початком п'єси та між актами, кожен персонаж виходячи на сцену співає арію, що характеризує його характер та діяльність. По закінченню п'єси автор використовує арію епілогу для підкреслення моральної направленості драми, тобто епілог фактично є певною квінтесенцією моралі п'єси.

3. Характер мови – прості люди в індійській драмі розмовляють на пракриті, люди ж знатного походження розмовляють на санскриті, таку саме паралель Чжан Чженьдо вбачає в китайській драматургії, адже люди знатного походження використовують "сакральну" лексику китайської мови, а персонажі, суспільне становище яких не так високо, використовують буденну лексику, їхні арії написані в буденному стилі.

Отже, враховуючи вищезазначені фактори ми можемо прийти до висновку, що на рівні паралелізму жанрів існував певний вплив індійської драматичної традиції на китайську. Наявність моралізуючого епілогу вказує не лише на паралель з індійською драматургією, а й на паралель у моралізуючих функціях драми в китайському та індійському суспільствах, що вказує на первинність морально – етичних мотивів у драмі. Якщо суттю драми є конфлікт, то конфлікт в даному разі розглядається скільки в ракурсі морально – етичних проблем, а не скільки в руслі конфлікту між характерами персонажів.

Враховуючи жанрову спорідненість Цзацзюй з індійською драмою, необхідно також розглянути питання жанру бьяньвень (变文). Бьяньвень – популярний жанр китайської буддійської літератури, фактично – театралізована пропаганда цінностей буддизму Махаяни, що виконувався на площах великих міст. На відміну від народного, фарсового театру, який швидше за все ближчий до цирку ніж до театру, бьяньвень мали чіткий сюжет та структуру, що спиралася на сюжети буддійських сутр, джатак, ітівритак, інших буддійських канонічних жанрів, але при тому включали в себе значну частину суто художнього літературного тексту (який не можна розглядати як фрагменти буддійського канону), яскравого моралізуючого сюжету та імпровізації. За визначенням Л.Н. Меншикова[5] "під бьяньвень слід розуміти розповідний жанр народної літератури, в якому проза та вірші органічно співіснують, прозаїчне оповідання перемежується з оповіданням у віршованій формі, при чому вірш повторює, уточнює, розвиває в різних аспектах зміст прози". На думку Л.Н. Меншикова дане визначення співпадає з думкою таких дослідників як Чжен Чженьдо і Лю Дацзе. Отже, сюжетність дії, чередування прози та поезії (структура Бьяньвень цита-та з канонічного тексту – проза – вірші), сценічність дії дозволяє нам припустити, що жанр Бьяньвень можна назвати одним з джерел драми Цзацзюй, що також можна розглядати як аргумент щодо впливу китаїзованого буддизму на генезу драми Цзацзюй.

Як літературний жанр б'яньвень був оформлений за часів династії Тан, коріння жанру б'яньвень значно глибше – воно уходить в період становлення буддиської думки на території КНР. Адже сам характер перекладу буддиських текстів на китайську мову, фактично процес підбору семантичних відповідників санскритським термінів лексикографічними засобами ієрогліфіки, значно спонукав до спрощення та популяризації буддизму Махаяни. (Зокрема, перекладацький стиль Кумараджі-ви, який переклав на китайську мову понад 300 текстів, зокрема текст лотосової сутри (秒法莲花经), за якою був створений "б'яньвень про гуаншинь", "Б'яньвень по лотосовій сутрі", численні інші).

Але метою створення б'яньвень було не тільки популяризація сутр, основною метою творів даного жанру було показати ілюзорний, витончений характер оточуючої реальності, також Б'яньвень можна розглядати як витончену художню літературну обробку буддиських сутр. Певним чином б'яньвень можна розглядати як один з перших кроків до Юаньської драми.

Суто гіпотетичним джерелом драми цзацзюй, тісно пов'язане з буддизмом Махаяни та драматургією можна назвати містерію Цам, що виконувалася в Гімалаях, які на той час також увійшли до Юаньської імперії. Гімалайський Цам – узагальнена назва містерій, що з кінця першого тисячоліття проводилася в буддиських спільнотах, метою якого було ілюструвати вигнання темних сил. Драму Цзацзюй ні в якому разі не можна вважати розвитком подібних містерій, але саме той факт що драма Цзацзюй виконувалася переважно на сценах при буддиських монастирях дозволяє провести певну паралель, пам'ятаючи про те що містерія Цам є народним ритуальним дійством, а драма Цзацзюй – суто авторська. два данні літературні жанри поєднує ритуалізована форма, в яких виконувалися обидва – виникла складна система костюмів та масок, спеціальних ритуалізованих рухів для позначення кожного дійства. Адже в інших жанрах китайського театру даного символізму не існувало. Отже ми можемо припустити вплив містерії Цам або подібних містерій на формування Юаньської драми. Сама ж містерія Цам явно зазнала значного впливу індійського театру. Окрім прямого впливу буддизму та на формування драми Цзацзюй, можна говорити і про вплив опосередкований – через такі елементи драми Цзацзюй як арії та, поезія що сформувалася під значним впливом Чань-буддизму.

Щодо світоглядного аспекту синтезу китайської та індійської культури в далекосхідній драматургії, то окремої уваги заслуговує сам характер фабули, часопростору та конфлікту Юаньської драми. Враховуючи суб'єктивність нарації художнього тексту, наведемо деякі авторські роздуми з данного приводу:

Основою драми є конфлікт – невід'ємна складова зовнішньої та внутрішньої сторони життя драматурга. Конфлікт – психологічний феномен загострення почуттів та зіткнення принципів в ситуації, яка не може бути самою собою розв'язана. Фактично, саме конфлікт є основою драматургії, як комедії, так і трагедії, адже лише на основі конфлікту може бути побудована фабула. Конфліктність та гармонія – ось дві основні характеристики фабули східної драми. Конфліктність – основа розвитку дії сюжету, а "гармонізація", подолання конфлікту – основа сюжетної розв'язки юаньської драми.

Саме такий принцип був закладений саме в філософії Махаяни (大乘) – великого шляху, який сформувалася на території сучасної Північної Індії, Пакистану, Східного Туркестану в I–IX ст. н. е. і в даний період проникла на територію сучасного КНР. (Фактично засновниками Махаяни можна назвати ряд мислителів Індії та центрального сходу – Нагаарджуну, Арьядеву, Асангу, Дхармакріті, Васубандху[11])

Якщо розглянути саме морально – етичний пласт пінзної Махаяни, то в першу чергу треба розглянути систему Парамітр (波罗密多) [11] – етичних цінностей та систему відносності цих самих моральних якостей в системі Махаяни. Якщо провести паралель Парамітр та класичної системи цінностей християнського світу, то можна зазначити ідентичність більшості моральних цінностей за винятком Пруджняпарамітри – буддиської мудрості та Дхьянапарамітри – буддиської медитації.

Пруджняпарамітра фактично є інтуїтивним емпіричним сприйняттям реальності, що знаходиться за межами реально досягнутих органами чуття буття, тобто абсолюту. Дхьянапарамітра – медитативний стан усвідомлення даної реальності, фактично метод пізнання. Вищою метою актора Юаньської драми є не лише рухами передати оточуючу реальність, але і ввести глядача в стан інтуїтивного сприйняття, передаючи "абсолютну" суть самого дійства. Фактично ж – вся система рухів китайської драми це витончена містерія, коріння якої глибоко врослають в символіку буддизму Махаяни.

Фабула Юаньської драми може паралельно розвиватися нібито в двох паралельних часопросторах – часопросторі "земному" де діють земні, реальні персонажі та часопросторі небесному (наприклад, на горі Меру або Пенлай), на якому діють будди та бодхисатви. Китайську драму побудовано так, що і "земний", і "небесний" часопростір активно взаємодіючи в процесі розвитку фабули драми, ніколи не перетинаються ні в рамках однієї сцени, ані в рамках одного акту.

Дуже часто герої "небесного" часопростору через певні обставини (найчастіше, через моральний занепад) потрапляють на землю. Отже, в когнітивній картині світу Юаньської драми існують як би два "світи" вищий та нижчий, що вертикально розташовані один над одним, дзеркально протилежні. Як приклад можна навести драми "Знак терпіння"[6], "Студент варить воду біля острова Шамень", "Подорож на захід". В усіх вищезазначених драмах часопростір дії налічує декілька нашарувань. Отже, конфлікт в Юаньській драмі може бути не тільки конфліктом принципів та почуттів окремих персонажів – це також може бути конфлікт і має бути конфлікт абсолютного з буденним. Шлях героя Юаньської драми – це завжди шлях "крізь терни до істини", шлях від "небесного" до "земного" і знов повернення у "небесне", абсолютне, вічне. Даний моральний шлях – не лише шлях прямої спокути гріхів, характерних для сюжету європейського роману – паломництва, а шлях до осмислення буття і виправлення через це осмислення, шлях до інтуїтивного осягнення істинної природи себе як людини, істини буття, шлях до подолання болючого розриву з вічним, що є кінцевою метою всіх філософсько – релігійних світоглядних систем як китайської так і індо – буддиської цивілізації.

Таким чином, можна вважати що на зокрема китайський національний та далекосхідний театр в цілому значний вплив мала індійська традиція, драму можна розглядати як літературний жанр, в якому тісно переплівся далекосхідна та індо – буддиська культура, що є широким полем для майбутніх компаративістичних та літературознавчих досліджень.

1. Ван Говей. Історія Сунської та Юаньської драми. – Пекін, 1913.
2. Васильев Л.С. Культ, религии, традиции в Китае. – М., 2001.
3. Малеин В.В. Китайская цивилизация. – М., 2001.
4. Ермакова Т.В., Островская Е.П. Классический буддизм. – СПб. 2009.
5. Масперо А. Религии Китая. – СПб., 2004.
6. Меншиков Л. Б'яньвень по лотосовій сутрі. – М., 1984.
7. Меншиков Л.Н. Китайская классическая драма. – СПб., 2003.
8. Несторовский П.П. Хрестоматия по теории драмы. – К., 1988.
9. Ринчендуб Бустон. История буддизма. – СПб., 1999.
10. Радхакришнан С. Индийская философия. – К., 2005.
11. Судзуки Д.Т. Антология дзэн-буддийских текстов. – СПб., 2005.
12. Торчинов Е.А. Избранные сутры китайского буддизма. – СПб., 2005.
13. 大藏经: 精华本. 北京 大藏经 大藏经 大藏经. – Пекін, 2007.
14. Чжан Чженьдо. История китайской литературы. – Пекін, 2008.
15. 黄榭华. 中国佛教史. 北京 2008 – 290ст. Історія китайського буддизму. – Пекін, 2008.

Наукове видання



ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
СХІДНІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Випуск 18

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та електронні носії не повертаються.



Формат 60x84^{1/8}. Ум. друк. арк. 10,0. Наклад 300. Зам. № 212-5978.
Вид. № ІфЗ Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний.
Підписано до друку 02.03.12

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43
☎ (38044) 239 3222; (38044) 239 3172; тел./факс (38044) 239 3128
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
<http://vpc.univ.kiev.ua>
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02