

Китайська література, як і література інших народів, починається з народної творчості – фольклору. У давній фольклорній китайській літературі сформувалися такі жанри літературної творчості як міф, прислів'я, казка, пісня. Велике значення в китайській літературі має міфологія. Не можна зрозуміти характер древньої китайської поезії та прози, не ознайомившись з міфологією. Саме в китайських міфах закріплені перші художні образи китайської літератури, прослідковується розвиток художнього мислення, формування поетичних образів. Міфи – це перші паростки художньої прози.

Ранній період літературної думки Китаю характеризується розвитком пісенної поезії та філософських творів. Це – література *гувень* – словесність древнього стилю, класична безсюжетна проза [2, с.14]. У цій прозі нараховується тринадцять жанрових груп. Ряд жанрів виконують обрядові функції, деякі пов'язані з перепискою чиновників, з офіційними документами. Інша категорія жанрів розглядає проблеми філософії та етики: судження, промови, роздуми. Значною є категорія жанрів літературного характеру: записки, життєписи, передмови, поеми. Помітний розвиток китайської прози починається в період Весни-Осені та Воюючих держав. Однак це була в основному історична та філософська проза. Серед найперших представників – "Шуцзін" ("Книга історії"), книги філософів Менцзи, Чжуанцзи, Сюньцзи, в яких зібрано чимало легенд, казок народно-го походження. Образи, вислови древньої прозової літератури стали крилатими, збагатили китайську мову. Таким чином, безсюжетна проза *гувень* не однорідна і охоплює такий великий пласт літератури, що виділити в ньому літературу в сучасному значенні, яка відрізняється від історичних та філософських творів, інколи дуже важко. В епоху Хань з'являється ціла плеяда видатних прозаїків: Сима Цянь, Бань Гу, Лю Сян, Лін Сюань. Найважливішим літературним твором цього періоду були "Історичні записки" Сима Цяня, особливо цікавим є розділ, який містить біографії, написаний ритмічною прозою. Кожна така біографія є закінченим літературним твором, своєрідною історичною новелою. Твори інших авторів також є своєрідними історичними повістями, але їх можна розглядати як перехідні форми від історичної прози до художньої [8, с. 88].

В III-VI ст. поновлюється система традиційних прозових жанрів. Це пов'язане з посиленням ліричності літератури. Поглиблювалася диференціація жанрів, змінювалося їх співвідношення. Стилістична тенденція цього періоду була виражена в прозі "паралельного стилю", якій був властивий встановлений, близький до віршованого, ритм. Історіографія ставала більш науковою і це призводило до поступового розподілу історії та літератури. Важливе місце у творчості займала філософська проза, розвитку якої сприяла духовна атмосфера того часу. Цей період є особливо важливим в історії китайської прози. Перш за все, він – перехідний: від історичних та фольклорних тем і мотивів література зробила крок до художньої прози та індивідуальної творчості. Скажімо так, що в III-VI ст. відбувся поворот від історіографії та фольклора до власне літератури [5, с.339]. З'являються оповідання з історичними, фантастичними, пригодницькими сюжетами, які ознаменують початок прози малих форм. В радянській синології оповідання III-Vст. про духів, чортів, померлих, інших персонажів народних вірувань називають міфологічними [6, с.23]. Проза цього періоду представлена творами, які не можна повністю вважати індивідуальною творчістю, тому що значна частина текстів не є авторським висловом. Автор виступав лише укладачем збірок те-

матичного характеру, він записував усні розповіді, доповнював, інтерпретував. Сюжета в них ще не було, був факт, випадок чи легенда, записувати намагалися лише незвичайне. Відомі збірки авторів Гань Бао "Записки про пошуки духів", Чжан Хуа "Оповідання про незвичайне", Лю Цін "Записки про темне і світле". Ці оповідання знаходяться на межі художньої літератури і фактологічного запису. Цей вид літератури в китайській філології називали "liuchao xiaoshuo" – "проза шести династій" [1, с.3]. У назві підкреслюється час створення оповідань і те, що новий жанр – проза, а не "історія" чи "висока словесність". І оскільки значну частину прози III-VI ст. становлять оповідання, засновані на фольклорних традиціях, то традиційна філологія в XIX ст. надала їм тематичну назву – "qiguai xiaoshuo" – "оповідання про незвичайне, якою користуються і сьогодні для позначення міфологічного оповідання" [1, с.5].

На основі цих коротких оповідань з досить нечіткою сюжетною лінією в епоху Тан формується і розвивається новий жанр – новели "chuanqi", закінчений літературний твір, який відрізнявся вдосконаленою сюжетною композицією [1, с.10]. Новели були невід'ємною частиною розваг освіченого суспільства і часто створювалися під час застольних розмов на прийомах. Необхідною умовою, щоб називатися світською людиною в танському Китаї, було вміння складати вірші чи розповідати незвичайні історії. Новели писалися на веньяні освіченими людьми. Серед авторів танських новел зустрічаються міністри імператорського двору – Ню Сенжу та Юань Чжень. За своїм змістом танські новели в основному поділялися на фантастичні, побутові, історичні. У цілому ці твори реалістично відображали життя Китаю певного історичного періоду. Вперше в історії китайської прози з'явився герой, наділений почуттями і душевними переживаннями. У новелах затверджувалося нове ставлення до життя, за фантастичним сюжетом була прихована критика пануючої верхівки, захист людської гідності і зацікавленість особистим життям людини. На високу прозу танської епохи вплинула боротьба між рухом за відродження древнього стилю "гувень" і стилем "пяньвень", який відрізнявся встановленим ритмом і паралелізмом [3, с.335]. Більшість новел написані давнім стилем, якому властива свобода викладу матеріалу, стилість та лаконічність. Виникнення новел було викликано зміною мети творчості. Якщо раніше важливо було записати факт, щось чудесне і незвичайне, то тепер новелісти намагалися розважити читача, привернути його увагу цікавим сюжетом. Відомі автори – Ван Ду, Шень Цзіцзі, Юань Чжень, Чень Сюанью, Цзян Фан та інші.

В епоху Сун (X-XI ст.) досягла найвищої розквіту "проза древнього стилю", яка заявила про себе ще в період Тан. Зразки цієї прози об'єднували вільна манера викладу, поєднання ліричності з філософськими роздумами. Відмінною особливістю розмовної прози були зміни соціальних і художніх аспектів літератури під впливом розповіді і нової ідеологічної атмосфери, яка склалася на той час. До літератури увійшли нові сюжетні колізії, конфлікти нового героя з різноманітними етичними та психологічними характеристиками. З періода Сун паралельно з жанром новели "chuanqi" розвивається народна (міська) повість *хуабень* [4]. З цієї літературою з'являється художня проза, написана розмовною мовою, яку і зараз можна зрозуміти. Міська повість – *хуабень* – зберегла особливість китайської новели: все, про що розповідалося, вважали подіями, які дійсно відбувалися, але при цьому автор вносив свої видумані сюжети. Літературі в Китаї завжди приділяли велику увагу, відношення до літератури було настільки серйозним, що записувати

вимисел вважалось святотатством. Такі ідеї, звичайно ж, затруднювали розвиток художньої літератури, і тому в кожному оповіданні обов'язково було посилання на ім'я та походження героїв, часто вказувалося реальне місце і час подій або ж детально повідомлялося хто, де і коли розповідав цю історію. І хоча для середньовічної творчості термін "реалізм" не можна приміняти як науковий критерій, китайська література X-XIII ст. прагнула наближення до життя, відрізнялася інтересом до індивідуальної долі героя. Повісті *хуабень* принесли в літературу нову атмосферу міського життя, тому що призначалися для населення сунського міста: ремісників, купців, солдатів і челяді. Вони віддзеркалювали звичаї свого часу. Ряд століть повість *хуабень* займала провідне місце в китайській художній прозі. Вона підготувала основу для розквіту класичного роману і стала джерелом сюжетів для китайського театру.

У китайській літературі X-XIII ст. сформувалася літературна двомовність: поряд з літературою на веньяні з'явилася література, написана мовою *байхуа*, на якій створювалися і нові письмові жанри: міська повість – *хуабень*, народна книга *лінхуа*, яка включала всі історичні розповіді і всю народну літературу, роман. Проза X-XIII ст. вперше за історію китайської літератури звернулася до сучасника, і саме звідси походить її публіцистичний тон. Деяким творам властиві риси політичного памфлету. Авторські роздуми і повчання свідчать про ті моральні пошуки, якими було охоплене суспільство. Хоча коло питань не виходить за межі конфуціанської етики, вони показують активізацію суспільної свідомості, демократичні і гуманістичні тенденції, характерні для літератури цього періоду. Як правило, питання всенародного і державного значення обговорювалися в жанрах високих. У X-XIII ст. ці теми переходять у розповідну прозу, де обговорюється і засуджується все, що може зашкодити державі і простому народу. Саме з цієї пори китайська література поділяється на два потоки: літературу книжну – для знавців – і літературу, розраховану на міського читача, не так досвіченого у складних літературних текстах.

У XIII ст. Китай захопили монголи, які встановили свою династію Юань. Монгольське іго тривало 90 років і спричинило значні зміни в китайській літературі. Монголи підтримували розповсюдження різних релігій та вчень, що сприяло демократизації літератури. Саме в цей період значного розквіту набуває драматургія, витіснивши на задній план інші жанри. Драматургічна китайська література є синтезом поезії та прози, оскільки її ліричну частину становлять вірші, а розповідну – проза [7, с.3]. Поеднання жанрів поезії та прози завжди було характерним для класичної китайської драматургії. Драма як самостійний літературний жанр з'явилася в Китаї в XII ст. Перші п'єси були порівняно невеликими, вільними за формою і мали назву *сівень* – театральні тексти. У XIV ст. жанр *сівень* був замінений на нову форму драми *цзацзюй* – короткі лірико-драматичні п'єси, які створювалися письменниками, які увійшли в історію китайської літератури як основоположники цього жанру – Гуань Ханьцін, Ма Чжюань, Ван Шифу, Бо Пу та інші. Юаньську драму перш за все характеризує реалістичність, ясність і простота композиції, поділ на чотири акти, визначене розташування арій, наявність рими. Вокальні партії виконувалися одним актором, а прозаїчний діалог – партнерами. Сюжет драми був побудований на прихованому, внутрішньому психологічному і соціально-історичному конфлікті, кількість персонажів не дуже велика, як правило, у межах десяти дійових осіб, кожна з яких несе максимально можливе сюжетне драматичне навантаження. Одна з найсильніших сторін юаньської

драми – це жива, образна мова і яскрава лексика. У кінці XIV ст. на зміну *цзацзюй* приходять більш вільна драматургічна форма *чуаньці*. Ці п'єси мали більшу кількість актів. У XVII-XVIII ст. процес розвитку і збагачення жанрів драми і театру продовжується. На початку XX ст. популярним стає театр *лінхуацзюй*, який пізніше отримав назву *цзінцзюй* – пекинська опера.

Після встановлення династії Мін починається новий етап в історії китайської літератури, одним з найбільших досягнень якої стає проза. У цей час виникає проза великих форм – епопея і роман [5, с.375]. Початковий етап створення – XIV ст., а розквіт і пік популярності – XVII-XX ст. Роман увібрав у себе характерні риси всіх жанрів. Ця форма спочатку була органічним сплавом народної та авторської творчості. Творчий вклад полягав у літературній обробці і об'єднанні матеріалу: народних оповідань та переказів. Таким був процес створення перших епопей – "Трицарство" Ло Гуанчжуна та "Річкові заплави" Ши Найяня. Поступово роль автора у прозі зростає. У романі У Ченьена "Подорож на Захід" набагато вище роль особистого, а роман "Цзін, Пін, Мей" побудований вже всеціло на авторській творчості. В класичному романі кожен епізод, розділ, як правило, починається і закінчується віршованими рядками повчального змісту. Від пісенно-розповідних жанрів роман успадкував структуру розділів: розмір розділу розрахований на те, щоб його можна було переказати за короткий проміжок часу. Китайський роман як жанр з'явився не так рано, як древньогрецький, індійський чи японський, але досить рано – в XIV ст. Він виник поряд з великою поезією, новелою та драматургією і пов'язаний з найдемократичнішою частиною національної культури. Китайський роман широко відображав суспільне життя різних соціальних прошарків суспільства. У романі органічно поєднується реалістичний, глибоко народний зміст з доступною художньою формою.

В епоху Цін в Китаї була введена цензура, багато книг було знищено та заборонено. Влада навмисне намагалася відводити китайських письменників від питань сучасності до древності, відроджувала в літературі і мистецтві архаїку, підтримувала наслідування древніх стилів. Так виникла в цінський період численна, але нежива ортодоксальна література. Усе така влада не могла повністю взяти під свій контроль народну літературу. Досягає своєї кульмінації розвиток драми, в художній прозі з'являється ряд великих літературних пам'яток: новели та оповідання Пу Сунліна, романи У Цзінци "Неофіційна історія конфуціанців" та Цао Сюеціня "Сон у червоному теремі". Роман У Цзінци тісно пов'язаний з літературною традицією, він був підготований всією історією розвитку китайської літератури, узагальнив її досягнення і певною мірою підвів підсумок розвитку художньої прози за попередні століття. За цим твором можна прослідкувати вплив китайської прози, починаючи від "Історичних записок" Сима Цяня і до "Річкових заплав" Ши Найяня. "Неофіційна історія конфуціанців" та "Сон у червоному теремі" – романи соціальні, під їх впливом були створені кращі зразки китайської художньої прози XIX-XX ст.

У кін. XIX-поч. XX ст. з'являються численні популярні романи, написані мовою *байхуа*, зокрема це знамениті сатиричні романи "За двадцять років" У Вояо, "Наше чиновництво" Лі Баоцзя. Літературні процеси на початку XX ст. відобразили всю складність суспільно-політичного життя країни. Сінхайська революція 1911 року, "Рух 4-го травня" 1919 року – усі ці події сприяли розвитку нової прогресивної літератури.

1. Гольгіна К.И. Китайская проза на пороге средневековья (мифологический рассказ III-VI вв. и проблема генезиса сюжетного повествования). – М., 1983; 2. Гольгіна К.И. Теория изящной словесности в Китае XIX-нач.XX века. – М., 1971; 3. Гуляка и волшебник. Танские новеллы VII-IX вв. – М., 1970; 4. Желуховцев А.Н. Хуабэнь – городская повесть средневекового Китая. Некоторые проблемы происхождения и жанра. –

М., 1969; 5. Литература Востока в средние века / Под ред. Н.М. Сазановой. – М., 1996; 6. Рифтин Б.Л. Китайская проза // Классическая проза Дальнего Востока. – М., 1975; 7. Семанов В.И. Эволюция китайского романа. – М., 1970; 8. Федоренко Н.Т. Китайская литература. – М., 1956.

Надійшла до редколегії 12.06.08

Ю. Лебедєв, канд. філол. наук

СТЕП І МОРЕ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ (ДО ВИВЧЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ КОНТАКТІВ)

Розглядається формування концептів "степ" і "море" на основі фольклорних творів з позицій сучасного українського сходознавства.

In this article, the forming concepts of 'step' and 'sea' on the base of folklore are displayed from the point of view of the modern Ukrainian orientalistics.

З накопиченням досвіду у вивченні етнокультурних контактів гостро постало питання методології їх досліду. Цю проблему порушив український історик Ярослав Дашкевич у полемічній статті "Україна на межі між Сходом і Заходом (XIV-XVIII)". Автору імпує ідея комплексного дослідження історії кордону, межі між Заходом і Сходом (йдеться про кордон передусім як про історико-культурне поняття): вивчення кордону ясно говорить про необхідність по новому аналізувати етнокультурні умови і взаємовідносини в зоні, що прилягає безпосередньо до самого кордону. "Для середньовічної України прикордонна територія – це степи Право- і Лівобережжя; гіртерланд – західноукраїнські землі, до деякої міри – Литва і Польща, як репрезентанти Заходу. Для того боку кордону гіртерланд – це, відповідно Крим, Причорномор'я, а далі Мала Азія, як "носії культури і цивілізації Сходу" [7, с.30]. Я.Дашкевич відзначив і дві полярні тенденції у вивченні етнокультурних контактів (йдеться або ж про перебільшення ролі таких контактів, або ж про повний ізоляціонізм, що заперечує будь-які позитивні моменти контакту культур Заходу і Сходу). В українській науковій літературі про українсько-тюркську несумісність висловлювалися М.Грушевський (у статті "Степ і море в історії України") та О.Терлецький ("Україна заборолом культури й цивілізації перед степовиками"), а також Ю.Липа ("Призначення України"). Іншу (протилежну) тенденцію репрезентує т.зв. євразійська школа, що розглядає культурну історію Східної Європи з позицій впливу Сходу (починаючи від скіфського впливу і завершуючи тюркським). Не примиреність поглядів, на думку Я.Дашкевича, великою мірою зумовлена недостатністю вивчення фактичного матеріалу. Частково заповнити цю прогалину – мета цієї розвідки про степ і море в українських народних думах, що є фрагментом узагальнюючого дослідження "художня типологія українського фольклору в орієнталогічному аспекті (проблема генези та еволюції)".

XVI-XVII ст., (а саме в цей час відбувалося активне формування українських народних дум) – час "великого культурного перелому", пов'язаний з "масовою християнізацією" [6, с.312]. "Вікова боротьба з степом, що була нервом народного життя протягом століть відбилась в переказах (сагах) і в казках тільки в неясних, символічних образах змієборства. Кирило Кожем'яка – казковий варіант літописної саги про молодого кожем'яку, що переміг печеніжину або таких півміфічних фігурах, як "шолудивий Буняка" – половецький хан епохи Мономаха, що став паралельним образом змія, Коцця і подібних фантастичних істот" [6, с.324].

Отже, М.Грушевський в "Історії української літератури" вказав на східне походження багатьох образів українського фольклору, окремо виділивши тему "боротьби

із степом". Про орієнтальні ознаки українських дум я вже писав у спеціальній розвідці (див.: Ю.Лебедєв. Орієнтальні ознаки українських народних дум). Про тюркський вплив на українську народну мелодику писав у 1920-х рр. Климент Квітка [8, с.374-375]. На орієнтальні ознаки мислення в українських народних думах (в порівнянні з азербайджанським, турецьким, середньоазійським макоматом) звернула увагу сучасна дослідниця, етномузиколог Софія Грица [3, с.158].

Методологічне значення для нашої розвідки має й стаття сучасного етнологіста Василя Балушка "Роль Степу в етнокультурній та етнічній історії українців". У ній йдеться про Степ, як про культурно-історичне поняття, що протягом тривалого часу вважався "ворожим українському етносу" [1, с.23]. В.Балушок про засвоєння українцями культурних надбань народів-степовиків, без чого неможливою була адаптація до умов Степу: "Саме засвоєння культурного спадку субстратного, переважно іраномовного, населення, яке акумулювало тисячолітні культурні надбання попереднього населення, дало можливість слов'янам-вихідцям з лісової зони – адаптуватися до умов Лісостепу. У результаті взаємодії слов'янського субстрату і названого субстрату й виник український етнос..." [1, с.23].

Вказав дослідник і на етнокультурні запозичення, що виявилися й у фольклорі (ряд мотивів, пов'язаних з образом коня, "амазонські" мотиви, семантика килима, як мосту у весільних піснях та інше). В.Балушок робить висновок, який є важливим для дослідників українського народного епосу: "В результаті етнокультурної взаємодії українців (передовим загоном яких виступало козацтво) зі степовиками, їхня етнічна культура набула чіткої степової спеціалізації" [1, с.25]. Це те, що стосується Степу. А як бути з Морем? Річ у тім, що протягом тривалого часу південний кордон української етнологічної ніші проводили узбережжям Чорного і Азовського морів. Отже, Степ і Море є тими поняттями, що їх можна назвати ключовими для осмислення українських народних дум.

Відома дослідниця українських дум Катерина Грушевська, укладаючи перший том корпусу "Українські народні думи" (1927), розподілила їх за такими рубриками: "Думи про море", "Думи про степ". До першої віднесла "Кішку Самійла", "Олексія Поповича", "Бурю на морі", "Розмову Дніпра з Дунаєм". До другої – "Утечу трьох братів з Азова", "Трьох братів Самарських", "Смерть козака на долині Кодимі" та "Плач Зозулі". Щодо такого розподілу, К.Грушевській довелося давати пояснення опонентам (зокрема, В.М.Перетцу), оскільки ті вважали за доцільніше подавати думи "за репертуаром одного співачка". Ідею виділення "Дум про Степ" в окрему групу В.Перетц відкидає зовсім. З цього приводу наведемо пояснення самої К.Грушевської, яка, очевидно,