

(пер.) Мурасаки Сикибу, Повесть о Гэндзи. В 4-х книгах. Кн.1./М., Наука, 1991; 4. *Altour A.*, Гэндзи моногатири но хякунэн си (столетняя история английских переводов Повести о Гэндзи) // Гэндзи моногатири но танко (Расследование Повести о Гэндзи). Книга 6. /Токио, Япония, издательство "Кадзама сётэн", С. 141–161, 1981; 5. *Андзай Тэцуо* (пер.) *Seidensticker, Edward*, Ватаси но ниппон ники (Мой дневник в Японии) /Токио, Япония, издательство "Коданся", 1982; 6. *Ёсано Акико* (пер.) *Мурасаки Сикибу*, Синъяку Гэндзи моногатири (Новый перевод "Повести о Гэндзи") // Тэкан Акико дзэнсю (Полное собрание сочинений Тэкан и Акико) том 8/Токио, Япония, издательство "Синдзюку", 2002; 7. *Исидзюка Дзюньитиро*, Канао Бунъэндо о мегуру хитобито (люди вокруг издательства Канао Бунъэндо) / Токио, Япония, издательство "Синдзюку", 2005; 8. *Кавадзю Фусаз*, Гэндайгояку то киндай бунгаку – Ёсано Акико то Танидзюки Дзюньитиро но баай (Переводы на современный японский язык и литература нового времени. В случаях Ёсано Акико и Танидзюки Дзюньитиро) //Кодза Гэндзи моногатири кэнкю (Курсы исследования Повести о Гэндзи) том 12. Гэндзи моногатири но гэндайгояку то хонъяку (Современные японские переводы и иностранные переводы Повести о Гэндзи) /Токио, Япония, издательство "Оофу", С. 200–226, 2008; 9. *Кин, Дональд*, *Сэйкай но котэн то ситэ но Гэндзи моногатири* (Повесть о Гэндзи как мировая классика) //Сэйкай но Гэндзи моногатири (Повесть о Гэндзи в мире) / Токио, Япония, издательство "Рандамухаусу Коданся", С.10–12, 2008; 10. *Маруама Масао* (пер.) *Конрад, Николас*, *Нихон то ватасу* (Япония и я) // вечерний выпуск Газеты Асахи от 11-го апреля 1969 года/Токио, Япония; 11. *Масамунэ Хакучё*, *Масамунэ Хакучё дзэнсю* (Полное собрание сочинений Масамунэ Хакучё) том 23/Токио, Япония, издательство "Фукутакэ сётэн", 1984; 12. *Мидорикава Матико*, *Royall Tyler* яку Гэндзи моногатири (Перевод Повести о Гэндзи Royall Tyler) // Нихон но бигаку (Японская эстетика) №33/Токио, Япония, издательство "Периканся", С. 155–158, 2002; 13. *Миямото Сёдзабуро*, Гэндзи моногатири ни мисэрарэта отоко – Arthur Waley дэн – (мужчина, очарованный Повестью о Гэндзи – биография Arthur Waley –) /Токио, Япония, издательство "Синтёся", 1993; 14. *Нисино Ацуси*, Хай о ёсэацумэру – Ямада Такао то Танидзюки Дзюньитиро яку Гэндзи моногатири (Собирать пеллы – Ямада Такао и перевод "Повести о Гэндзи" Танидзюки Дзюньитиро) // Кодза Гэндзи моногатири кэнкю (Курсы исследования Повести о Гэндзи) том 6. Киндай бунгаку ни окэру Гэндзи моногатири (Повесть о Гэндзи в литературе нового времени) /Токио, Япония, издательство "Оофу", С. 113–161, 2007; 15. *Ооути Хидэюри*, Суэмацу Кэнчё но айяку (Английский перевод Суэмацу Кэнчё) // Кодза Гэндзи моногатири кэнкю (Курсы исследования Повести о Гэндзи) том 12. Гэндзи моногатири но гэндайгояку то хонъяку (Современные японские переводы и иностранные переводы Повести о Гэндзи) /Токио, Япония, издательство "Оофу", С. 9–24, 2008; 16. *Seidensticker, Edward*, Сэйё но Гэндзи нихон но Гэндзи (Гэндзи на Западе, Гэндзи в Японии) /Токио, Япония, издательство "Касамас Сёин", 1984; 17. *Sieffert, René*, Фурансу дзин кара мита Гэндзи моногатири (Повесть о Гэндзи глазами француза) // Хихё сёсюэй Гэндзи моногатири (Сборник критики Повести о Гэндзи) том 4. Киндай но сокан (Оригинальные взгляды нового времени) / Токио, Япония, издательство "Юмани сёбо", С. 443–456, 1999; 18. *Сэки Рэйко*, Итиё

иго но дзёсэй хэгэн. Бунтай, мэдиа, дзэндар. (Женское выражение после Итиё. Стиль, СМИ, gender) / Токио, Япония, издательство "Канрин сёбо", 2003; 19. *Танидзюки Дзюньитиро*, *Танидзюки Дзюньитиро дзэнсю* (Полное собрание сочинений Танидзюки Дзюньитиро) том 21/Токио, Япония, издательство "Тюо коронся", 1963а; 20. *Танидзюки Дзюньитиро*, *Танидзюки Дзюньитиро дзэнсю* (Полное собрание сочинений Танидзюки Дзюньитиро) том 23/Токио, Япония, издательство "Тюо коронся", 1963б; 21. *Фукунага Такэхико*, *Нихон котэн но гэндайгояку* (Переводы японской классики на современный японский язык) /Фукунага Такэхико дзэнсю (Полное собрание сочинений Фукунага Такэхико) том 17/Токио, Япония, издательство "Синтёся", С. 283–285, 1987 (первое издание 1964); 22. *Хината Масакадзу*, *Гэндзи моногатири но дзюнкё то вакай* (Основание и тип сюжета Повести о Гэндзи) /Токио, Япония, издательство "Сибундо", 1999; 23. *Хиракава Сукэхиро*, *Arthur Waley*. *Гэндзи моногатири но хонъякуся* (Arthur Waley. Переводчик "Повести о Гэндзи") /Токио, Япония, издательство "Хакусэйся", 2008; 24. *Хоки Аяко* (пер.) *Соколова-Делюссина, Т. Л.*, *Татьяна но Гэндзи ники* – *Мурасаки Сикибу то сугосита сайгэцу* (Татьянин дневник Гэндзи – дни и месяцы с Мурасаки Сикибу) /Токио, Япония, издательство "TBS Britannica", 1996; 25. *Тогава Цуэю*, *Хара Тэрююки* (пер.) Громковская, Лидия, Росия ни окэру нихон кэнкю – дзидай то хитобито – (Японоведение в России – времена и люди –) // Кодза сурабу но сэйкай (Курсы славянского мира) том 8. Сурабу то нихон (Славяне и Япония) /Токио, Япония, издательство "Кобундо", С. 331–350, 1995; 26. *Энми Фумико* (пер.) *Мурасаки Сикибу*, Гэндзи моногатири. том 1. Токио, Япония, издательство "Синтёся", 1972; 27. *Aston, William George*, *A History of Japanese literature* /Bristol, Tokyo, Genesha Publishing Ltd and Oxford University Press Japan, 1997 (first published 1899); 28. *Chamberlain, Basil Hall*, *Things Japanese*. Sixth Edition Revised/ London and Kobe, Japan, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. and J.L. Thompson & Co.(Retail), Ltd., 1939; 29. *Chamberlain, Basil Hall*, *Things Japanese* / Tokyo, Japan, Yushodo Co., Ltd., 2001 (first published in 1890); 30. *Mortimer, Raymond*, *A New Planet* /The Nation and the Athenaeum/London, The Nation limited, June 20th 1925, p. 371; 31. *Suematsu, Kencho* (trans.) *Murasaki Shikibu*, *The Tale of Genji* /Boston, Rutland, Vermont, Tokyo, Tuttle Publishing, 2001; 32. *Ruxton, Ian*, *Suematsu Kenchō (1855–1920): Multi-talented Statesman, Bureaucrat, Diplomat, Journalist, Poet and Scholar of the Meiji era* //Кюсю корё дайгаку кэнкю хококу. Дзинбун сёкай караку (Бюллетень Кюсю технического университета. Гуманитарные и социальные науки) №51/г. Китаюсю, Япония, С. 1–14, 2003; 33. *Waley, Arthur* (trans.), *Lady Murasaki*, *The Tale of Genji* / London, George Allen & Unwin LTD. Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1927 (First published in 1925); 34. *Waley, Arthur*, *Review of Ivan Morris's The World of the Shining Prince: Court life in Ancient Japan* //Madly Singing in the Mountains: Appreciation and Anthology of Arthur Waley/Berkeley, Creative Arts Book Company, pp. 375–378, 1981; 35. *Weedom, William S.*, *The Broom Tree Revisited* /A National Journal of Literature & Discussion. Vol.53, №. 2/Charlottesville, University of Virginia, pp. 363–365, 1977; 36. *Traduction du japonais par Sieffert, Renai*, *Murasaki Shikibu*, *Le Dit du Genji*. Magnificence. Vol. 1/Paris, Publications orientalistes de France, 1988.

Надійшла до редколегії 28.08.09

Я. Шекера, канд. філол. наук, асист.

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ СУНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ В ЖАНРІ ЦИ: ДО ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ

Розглянуто низку найяскравіших образів сунської поезії в жанрі "ци"; через розкриття внутрішніх форм їх ідеограм (мовно-культурологічний аналіз) виявлено інваріанти їхніх парадигм, що дозволило простежити символічне навантаження даних образів у поезії.

Some of the most bright images of Song poetry in genre "ci" have been discussed; by exposing the inner forms of their ideograms (linguistic and culturological analysis) the invariants of their paradigms have been revealed. All these gave us the opportunity to see the symbolic meaning of these images.

Методологічною основою дослідження пісенно-поетичних жанрів давнього Китаю є наше ставлення до них як до засобів відображення багатьох елементів культури народів цієї країни, адже, як відомо, саме культурні явища відтворюються в ідеях, сюжетах, тематичі тощо творів будь-яких жанрів, будь-якої доби, будь-якого народу. Одним із головних способів розкриття змісту ідеї, сюжету, теми того чи іншого жанру китайського художнього твору є його ієрогліфічний текст як сукупність лексем, ідеограмами якого кодуються елементи традиційної культури Китаю. Відомо, що намагання розкривати ці коди лише за допомогою існуючих традиційних словників не забезпечує адекватного розуміння окремих ідеограм тексту і, відповідно, його адекватного перекладу. Отже, в такому випадку, на нашу думку, ієрогліфічний текст не виконуватиме функцій культурно-інформаційного джерела в дослідженнях китайознавчої чи японознавчої проблематики. Розв'язання цієї проблеми в дослідженнях жанрів китайської поезії здійснюється нами через застосування етимологічного (мовно-культурологічного) аналізу ідеограм-носіїв ключових понять. Таким чином, ми наближаємося до адекватного розуміння ідейної

основи жанрів, що окреслюється, з одного боку, специфікою побутування в народі досліджуваного жанру, його тематикою та формальними особливостями вірша (пісні), а з іншого – що видається набагато важливішим – концептом, тобто смисловим наповненням терміна на позначення даного жанру, який частково визначає головну ідею, сюжет, тему тощо конкретних художніх творів. Так, наприклад, питання адекватності розуміння та інтерпретації назви "сунської ци" (宋词) як жанру, що зародився у ранньосередньовічному Китаї (IX ст.) й існує практично донині, – має розв'язуватися насамперед через аналіз світоглядних уявлень давніх китайців, що етимологічно закладені в ієрогліфі 詞 (як назві жанру), а вже потім – із урахуванням середовища побутування, характеристик авторів та персонажів, історичних умов написання твору тощо.

Отже, основне завдання цієї розвідки полягає у тому, аби шляхом мовно-культурологічного (етимологічного) аналізу виявити смислове наповнення ідеограм, якими позначаються ключові художні образи поезії жанру ци, наблизитися через такий аналіз до адекватного розуміння цих

ідеограм, а результати аналізу спрямувати на розв'язання проблеми адекватного перекладу самих текстів досліджуваного жанру. Мовно-культурологічний аналіз ідеограм здійснюватимемо, послуговуючись даними першого етимологічного словника ієрогліфів "Шовень цзецзи" ("说文解字"), укладеного Сюй Шенем на поч. II ст.; звертатимемося також до авторитетного китайсько-російського словника І. Ошаніна (М., 1983). Застосовуватимемо і концепцію В. Резаненка¹ при тлумаченні ідеограм у термінах семантико-графічної структури даоського кола (див. мал. 1).

До етимологічного аналізу ідеограми 詞 ми вже зверталися в попередніх розвідках; було виявлено, що акцент при змалюванні дійсності у поезії цього жанру робиться на розкритті (詞) прихованого, неявного, яке омовлюється за допомогою слова (言). У жанрі 詞 (詞) акцентується на конфуціанському баченні Неба як джерела ідей, ідеального зразка для наслідування, а також на гармонії небесної та земної іпостасей, яка реалізується через посередництво людини. Ідея передачі мовними засобами волі Неба (через володаря-посередника) простому люду, яка закладена в ідеограмі 詞², підкреслює глибинну сутність поезії цього жанру: так, приховані образи її набагато глибші й завуальованіші, ніж, скажімо, в танській поезії 詩 (詩), що їй передувала.

Проілюструємо можливість етимологічного аналізу на кількох ключових ідеограмах на позначення основних художніх образів у творах жанру 詞, показавши відображення в них даосько-конфуціанських ідей і світоглядних принципів; спробуємо також виявити зв'язок цих етимологізованих ідеограм із символічним навантаженням розглядуваних реалій. Зазначимо, що обрані для аналізу ідеограми, якими рясніють сунські 詞, на нашу думку, якнайкраще передають колорит поезії доби Сун.

雨 дощ. У поезії дощ найчастіше асоціюється зі станом суму ліричного героя. Словник "Шовень цзе цзи" пояснює цю ідеограму як "вода, що падає з хмари"³: горизонтальною ризкою (一) позначається небо, елементом 冫 – хмара, з якої падає дощ (чотири крапки). Елемент 下 – символ напрямку вниз (下) вказує на напрямок руху крапель дощу. У давнину він слугував символом фалоса⁴, що відображає в даному ієрогліфі ідею запліднення Небом-ян (一) Землі-інь. Отже, ідеограма передає ідею кругообігу води в природі, взаємодії Неба й Землі. Як бачимо, всі складові елементи ієрогліфа "дощ", а саме: вертикальна риска 丨 (духовно-енергетична розгортка *інь-ян* речей – зв'язок по осі Небо-Земля), риска 一 (межі простору розвитку маси *ян*-речей) та чотири крапки (краплі дощу) – передають ідею гармонійного зв'язку між Небом та Землею, що проявляється через благодатний небесний дощ. Зазначмо, що ієрогліф "дощ" (雨) означає ще й *йти, падати з неба, спадати, лити; та зрештувати, скроплювати, поливати* (арх.)⁵. І хоч друге значення з наведених, за словником Ошаніна, вживалось у текстах не пізніше від III ст. н. е., та рудименти його збереглися й у сучасній мові: 雨泣 обливатися слізьми, 雨泪 лити слізьми, слізьми струмком. У сунських поетів дощ зазвичай асоціюється зі слізьми – йдеться про духовне очищення (надання тілу й душі вищого стану гармонії) через печаль і ридання.

花 квітка. Квіти – один із найулюбленіших об'єктів зображення в сунській поезії, особливо у творчості поетеси Лі Цін-чжао. У даньокитайській мові цей ієрогліф зображувався з "розірваним" ключем "трава" (ідеограма 艹, яка має відповідник 艸 *паростки рослини*⁶). Ідеограма 化 виражає ідею: 教行也 *сприяти, підштовхувати до руху (розвитку)*⁷. Елемент 匕 – зображення людини в перевернутому положенні (антонім ідеограми 人 ~ 亻 – "людина, що стоїть"); передає ідею суттєвих змін (变也⁸). Ідея ідеограми 化 в даоських *інь-ян* категоріях така: перехід речей зі стану *інь* (匕) у стан *ян* (亻) – символ кардинальних змін у

стані речей. Отже, ідеограма 花 є символом суттєвих змін (перетворень), передає ідею буйного розквіту флори, і все це разом асоціюється з квіткою як символом розквіту, розкриття суті речей і, відповідно, як символом краси, смислу якої шукать саме в суті речей (пор. функцію й смисл елемента 八 ідеограми 美: цифрою "вісім" (八) передається ідея джерела походження всього суцього). У словнику Ошаніна одне зі значень ієрогліфа 花 – *красива жінка, краса-суня*⁹, що суголосне з ідеєю народження квітки з пуп'янка (подібно до того, як мати дає життя дитині). Отже, ідеографічне зображення передає дві основні сутнісні характеристики квітки: 1) змінність із плином часу (суттєві перетворення (化) рослини (艸) під час цвітіння), та 2) гармонійне поєднання видимого (цвітіння) й незримого (закладений у пуп'янку потенціал) життя. Похідна образна конотація – символ весни (花魂 *душа квітів, чари весни*¹⁰), а також жінки чи дівчини. Ці особливості окреслюють функціонування образу квітки в поезії 詞.

舟 човен. Образ човна часто зустрічається в поезії 詞 на позначення "човника людської долі", що можна розглядати як ремінісценцію на "порожній човен" Чжуан-цзи (虚船) – символ ідеальної людини (даос.), відкритої до всіх зовнішніх впливів, яка нічого не бере близько до серця, не руйнуючи тим самим власну сутність. Етимологічно даний ієрогліф походить від піктографічного зображення човна, видовбаного (空 *порожнеча*) в стовбурі дерева (木 – дерево як символ гармонії *інь-ян* взаємин при породженні речей)¹¹. З цього випливає і символічний образ Чжуан-цзи. Цінський коментатор "Шовеня" Дуань Юй-цай додає такі пояснення: 世本云。Говорять [про човен, що це –] *продовження кореня дерева. 舟楫之利. Користь від човна – у [його] веслі. 以济不通. Переплисти річку там, де швидко течія* (це речення належить до оригінального тексту Сюй Шеня). 致远以利天下。Дістатися далекого заради користі для Піднебесної¹². Отже, маємо човен як витвір, що упадував (世) ознаки дерева (木); основна від нього користь (利) – у веслі (楫), позначуваному на ідеограмі 舟 горизонтальною ризкою (символ усього суцього). У термінах семантико-графічної структури ДК (див. мал.1) ідеограма 舟 може передавати ідею нескінченного й послідовного процесу (丶丶) породження (丿) й формування (冫) речей (一), що корелює з ідеєю "Шовеня", а саме: із безформного матеріалу (деревини 木) створюється човен, що має певну форму. Цей одиничний процес передає даоську ідею породження чогось (有) із нічого (无), форми (形) із не-форми (无形). Образ човна як уособлення всього суцього міститься також в ідеї ієрогліфа 喻 *метафора, порівняння, алегорія*: все суще (亼), уособлене (口) човном (月~舟), вирізаним (丨) із суцільного дерева, або ж: човен як таке, що уособлює все суще. Як бачимо, надання сунськими поетами човну універсального образу (після Чжуан-цзи та багатьох попередників) не випадкове.

莲, 荷 лотос. Як відомо, квіти лотоса в китайській культурі – символ чистоти, що виростає з багнюки, а отже, вони є символом збереження людських чеснот і прагнення до вищих ідеалів усупереч несприятливим обставинам. Таке символічне навантаження можна пояснити природними умовами існування рослини. Наведені ієрогліфи – дві найпоширеніші в сунській поезії назви на позначення квітів лотоса. Однак у давній мові ідеограма 莲 означала лотосові зерна, а 荷 – листя рослини (для самих квітів існувало слово 芙蓉)¹³. Сюй Хао (доба Цін) у "Часткових коментарях до "Шовеня"" ("说文段注") так пояснює ієрогліф 莲: "Елемент 连 *з'єднувати* тут використовується тому, що середина лотоса, де міститься насіння, схожа на сполучені між собою бджолині стільники"¹⁴. Зі складових ідеограм 莲 випливає її смислове значення, а саме, рослина (十~艸), яка символізує нескінченний (车~車) шлях са-

мовдосконалення речей (止 ~ 行 + 止). Ідея нескінченного передається елементом 車 колесо; ідея шляху – елементом 止 ~ 行 + 止: послідовний і поступовий рух із зупинками¹⁵. Ідеограма 車 (車) у термінах семантико-графічної структури ДК (див. мал. 1) може передавати ідею необмеженого / поза-межного (二) розвитку (一) всього суцього (日) або ж необмежені рівні розвитку (二) речей (日) на шляху духовного самовдосконалення (一). Саме таким чином лотосові зерна (蓮) як основний "набуток" і серцевина цієї рослини передають ідею шляху духовного вдосконалення благородного мужа (君子 цзюньцзи) в суспільстві з даосько-конфуціанськими устоями.

Ієрогліф 荷 лотос у сунській поезії вживається на позначення квітів лотоса: 荷花. Інше значення ідеограми 荷, яке з'явилося пізніше, – нести [на плечах]¹⁶, що дорівнює первісному значенню її складової 何¹⁷. Розширені значення – нести (відповідальність), виконувати (обов'язки), взяти на себе (справи), а також переповнюватися почуттями, бути вдячним¹⁸, які асоціюються з поведінкою благородного мужа, якого символізував лотос. Елемент 可 початково означав погоджуватися (бути здатним)¹⁹, що суголосне з попередніми лексемами: людина (人) згодна / здатна (可) щось нести (何). Однак залишається загадкою, чому саме цей ієрогліф узятий на позначення листя / квітів лотоса: можливо, листя цієї рослини після збору квітів зрізали й виносили. Ще один варіант пояснення: лист лотоса утримується (何) стеблом над поверхнею води. У термінах семантико-графічної структури ДК (див. мал.1) ідеограма 何 передає ідею обмежених можливостей (可) людини (人), або її максимальних можливих потенцій, обмежених Небом (一) – тобто людині, яка орієнтується на Небо і перебуває з ним у гармонії. Отже, мовно-культурологічний аналіз двох основних ієрогліфів на позначення в поезії лотоса (蓮 та 荷) показав: обидві ідеограми акцентують на чистих помислах та високоморальній поведінці благородного мужа, що цілком суголосне з символічним навантаженням цієї рослини.

柳 верба. Це дерево змальовувалось у поезії цілком часто. Образ плакучої верби тісно пов'язаний із почуттями, адже, за давнім звичаєм, саме вербові гілки дарували закохані один одному при розлуці. Словник "Шовень" подає такі етимології елемента 卯 ідеограми 柳: 1) 二月, 万物冒地而出 другий місяць за місячним календарем, коли все суще пробивається із землі; 2) 象开门之形 зображення розкритих ступок воріт; 3) 故二月为天门 саме тому другий місяць за місячним календарем є часом відкриття "небесних воріт" (як пояснює дослідник ХХ ст., 天门 – це 自然之门 ворота природи)²⁰; 3) 盖阳气至是始出地 енергія ян прагне вийти за межі інь-землі²¹ (тобто за межі функціонального простору інь – другий квадрант ДК, див. мал. 1).

Отже, наведені етимології ідеограми 卯 передають ідею максимально активного прояву родючих сил природи при повній гармонії інь-ян взаємин. Дана ідеограма відповідає 22 березня за сонячним календарем – часу весняного рівнодення, тобто також повній гармонії інь-ян взаємин. У переносному смислі – це повна взаємна поступливість сторін, з чого й випливають такі похідні значення (асоціативні деривати) ідеограми 卯, як "гнучкість", "гармонія взаємозв'язків", "паритет у взаєминах" тощо. Загальний зміст цих понять відповідає уявленню про злагоду циклічних рухів лівої (ян) та правої (інь) ступок дверей, зображення яких передається піктографічною формою ідеограми 卯. До речі, на ДК стан паритету інь та ян позначається також ідеограмою 木 дерево як першоелементом природи – символом гармонії й паритету іпостасей інь та ян (人).

Таким чином, мотивованість парадигми значень ідеограми 柳 через етимологію елемента 卯 не викликає сумнівів. Основним значенням ідеограми 柳 є верба як дерево (木) з гнучким (卯) гіллям. Проте не важко зрозуміти похо-

дження й таких значень ідеограми 柳, що їх наводить словник Ошаніна: гнучкий, граціозний, вишуканий, а також значень слів-носіїв даної ідеограми, наприклад, 柳子戏 жанр музичної драми, 柳字 каліграфія, 柳絮才 талант і ерудиція (жінки), 柳意 поетична думка, художня уява²².

愁 печаль. Семантика цієї ідеограми дещо не вписується в матеріал даної розвідки, в якій аналізуємо основні предметні образи сунської поезії ці. Про цей стан поетової душі звичайно не згадують безпосередньо – сумний настрій читачеві передається з-поміж рядків. Розглянемо етимологію елементів ідеограми 愁, ідея якої в "Шовені" передається такими значеннями, як сум, туга тощо. В елементі 禾 закладена така ідея: 天降嘉谷 зерно як небесна благодать²³. Ідея даної ідеограми у термінах семантико-графічної структури ДК (див. мал.1) може бути такою: колос злаку на корені як символ прояву (一) гармонії речей (木). Дерево (木) – один із п'яти першоелементів природи – символ весни, пробудження природи тощо. Елемент 火 передає такі ідеї: 南方之行, 炎而上 напрямом на південь; полум'я, що підіймається догори²⁴. Ідею даної ідеограми у даоських інь-ян категоріях можна означити так: символ прагнення речей (人) до вищого (абсолютного) стану (八). Отже, три складових ідеограми 愁 передають ідею прагнення (人) повної / абсолютної (八) внутрішньої (心) гармонії (禾), тобто прагнення речей повертатись до свого істинного внутрішнього (心) "я". Це можна назвати, наприклад, медитативним станом речей. Отже, якщо це й "печаль", то за цим поняттям стоїть не безпросвітна темрява з тугою, скорботою, жалем тощо (в уявленні людини, не причетної до традицій далекосхідної культури), а поринання індивіда у свій внутрішній світ з його невичерпним потенціалом (阴气), що проявляється через духовне піднесення (阳气). Отже, ідеограмі 愁 (у поетичному контексті) скоріше відповідають такі значення, як, наприклад, надії, роздуми, мрії тощо – вони вводять людину в стан, що передує оновленню її буття.

Як бачимо, результати етимологічного аналізу, застосованого до ідеограми 愁, свідчать про нерозкритість змісту приписуваного їй значення печаль, а це у свою чергу зумовлює нерозкритість змісту конотацій, що приписуються словником Ошаніна аналізованій ідеограмі: важкий, сірий, безпросвітний (пор.: 愁雾 густий туман, 愁霖 понурий, затяжний дощ, 愁云 свинцеві хмари)²⁵. На нашу думку, адекватне розуміння цих слів-носіїв ідеограми 愁 є можливим лише в певному контексті й з урахуванням висщенаведених її етимологій.

Таким чином, у кожній з розглянутих вище ідеограм на позначення основних (проте далеко не всіх) художніх образів сунської поезії постає мовно-культурологічна панорама древньої конфуціансько-даоської картини світу, так чи інакше віддзеркаленої в поетичній творчості доби Сун. Етимологічний аналіз цих ідеограм допоміг установити тісний зв'язок між відображенням у них реалій довкілля та їхнім символічним навантаженням. Використання поетами аналізованих ідеограм частіше, ніж інших, зумовлює панування в сунських віршах низки ідей, а саме: духовне очищення дощем (雨), що символізує ідею гармонізації "стосунків" Неба й Землі; змінність природи (уособлюваної квіткою 花) з плином часу та гармонійне поєднання у квітці видимого й незримого життя; човен (舟) як уособлення всього суцього; чисті помисли та високоморальна поведінка благородного мужа (蓮, 荷 лотос); тонкий дівочий стан (зовнішня краса), а також духовний ідеал вірності закоханих у розлуці (柳 верба), приховане почуття "смутку", викликане реаліями довкілля (愁), як життєво необхідною для людини нагодою подивитись на зовнішній (хаотичний) світ з позиції свого внутрішнього "я" (心).

Як можна бачити, застосування етимологічного (мовно-культурологічного) аналізу дозволяє через розкриття внутрішніх форм досліджуваних ідеограм виявляти інваріанти (основні смислові значення) їхніх парадигм і, відповідно, наблизитись до їх адекватного розуміння як носіїв назв основних художніх образів поетичного жанру *ци*. А це, у свою чергу, наводить на думку про доцільність адекватного розуміння ідейного змісту китайських поетичних творів згаданого жанру передусім, а можливо й виключно, через розкриття смислового наповнення ключових ідеограм поетичних текстів.



Мал.1. Даоське коло (ДК)

1. Резаненко В. Ф. До проблеми семантики циклічних знаків даоського кола // Матер. I Всеукр. наук.-практ. сходознавчої конф. – К., 1998. – С. 93–97.
2. 许慎 (文白对照) 说文解字 / 李翰文 译注. – 北京, 2006. – С. 730.
3. Там само. – С. 936.
4. Резаненко В. Ф. Элементы семантико-графической системы иероглифической письменности: Учеб. пособие. – К., 1988. – С. 144.
5. Большой китайско-русский словарь / Под ред. И. М. Ошанина. – М., 1983. – Т. 3. – С. 314.
6. Там само. – Т. 1. – С. 395; 许慎. Знач. пр. – С. 35.
7. 许慎. Знач. пр. – С. 665.
8. Там само. – С. 664.
9. Большой... – Т. 4. – С. 297.
10. Там само. – Т. 4. – С. 297.
11. 许慎. Знач. пр. – С. 693.
12. 说文解字注: <http://www.gg-art.com/imgbook/index.php?bookid=53>.
13. 许慎. Знач. пр. – С. 59. Давній словник "Ер'я" ("尔雅"), однак, подає лексеми 荷 та 芙蕖 як синоніми.
14. Там само.
15. Резаненко В. Ф. Элементы семантико... – С. 176.
16. 古代汉语词典 / "古代汉语词典" 编写组编 / 陈夏华 主编. – 北京, 1998. – С. 567.
17. 许慎. Знач. пр. – С. 644.
18. Большой... – Т. 2. – С. 1063.
19. 许慎. Знач. пр. – С. 399.
20. Там само. – С. 1210.
21. 说文解字注... 22. Большой... – Т. 2. – С. 767.
23. 说文解字注... 24. 许慎. Знач. пр. – С. 804.
25. Большой... – Т. 4. – С. 888.

Надійшла до редколегії 12.06.2009

К. Шпорт, асп.

ТВОРИ КІПРСЬКИХ АШУГІВ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНЕ

У статті досліджено кіпрсько-турецькі дастанти, зокрема розглянуто окремі тематичні аспекти їх написання. Окрім цього, надаються основні відомості про їхніх авторів – народних співців-ашугів.

The article is devoted to the investigation of Cyprus-Turkish epic narrations called "destans". In particular it considers separate thematic aspects of the writing of destans. There is also given the general information about national singers known as "ashiks" who are the narrators.

У літературній спадщині кожного етносу є шедеври, які попри їхню старовічну історію виникнення, продовжують вражати сучасного читача не тільки своїми масштабами, а й зацікавлюють історією та самобутністю народу, психологією його творчості. До таких творів у турецькому письменстві, як і в усіх інших тюркських та східних літературах, належать дастанти. Дослідження історично та культурно багатого фольклорного матеріалу кіпрського народу, який у повній мірі представлений саме у дастанах, дозволяє краще зрозуміти ментальність, світобачення турецького народу, особливості його побуту та багатство культури. Надзвичайний інтерес сучасних науковців до турецьких дастанів як жанру уснопоетичної творчості пояснюється величезним значенням цих творів у духовному житті турків, історії та культурі народу.

У класичному розумінні дастанти – це епічні твори у фольклорі та літературах Близького, Середнього Сходу та Південно-Східної Азії, оповідні вірші або великі за обсягом поеми героїчного характеру [5; 530].

У Давній Греції структурно схожі на дастанти твори, що виконувались під музичний супровід, мали назву *eros* (у пер. з гр. – "слово", "оповідання"), на Заході вони отримали назву "епопея" (*epope*). У тюркській культурі, зокрема в усній народній творчості, вірші, схожі на дастанти, також називають *кочаклама* [2; 36]. У літературно-критичних студіях турецьких науковців дастан визначають як оповідання (*hikâye*), пригону (*sergüzeşt*) чи казку (*masal*) написані віршованою мовою, або ж просто як оповідання (*hikâye*) [2; 1]. Вивчаючи слово "dastan" з точки зору етимології, можна зробити висновок, що воно перського походження, і хоча достеменно не відомо, хто вперше ввів його в літературний словник, є думка, що до загальнонародної мови воно потрапило з мови літератури Дівану, яка у IX–XI ст. перебувала під впливом перської літератури. Не може не зацікавити й той факт, що другим ім'ям одного з головних героїв відомого перського дастану Фірдоусі "Шахнаме" Зала, батька Рустема, було *Dâsitan* [3; 1]. Загалом, у тюркських лі-

тературах зустрічаються такі назви дастану: в азербайджанській "dastan", казахській "dastan", киргизській "dastan", узбекській "dâstân", татарській "dastan", туркменській "dessân", турецькій "destan" та уйгурській "dastan" [4; 1].

Дастанти пишуться переважно віршованою мовою. У Туреччині вони виконуються озанами та ашугами під акомпанімент саза. У інших тюркських народів виконавців дастанів ще називають бакші, або дастані, курди називають народних співців денгбежами; серед музичних інструментів, під супровід яких виконуються дастанти, також відомі такі, як дутар, домбра та кобуз. Етимологічно українське слово *кобза* походить від цього самого тюркського терміну *kobuz*, й до української мови воно потрапило у XI столітті, коли на території України поселились кочівники кумани, більше відомі як половці [6; 80].

З творчістю ашугів та озанів пов'язані давні епічні сказання, пісні про дружбу, боротьбу народу за незалежність, творення власної держави. Не дивлячись на те, що сучасні критики на ряду з терміном "ашуг" використовують давнє "озан", між цими двома поняттями існує принципова різниця. Тюркським словом "озан" ("ozan") народних співців називали ще в давні часи. Це були поети, твори яких передавались з покоління у покоління, та часто людська пам'ять вже не зберегла їхні імена. Озани окрім того, що розповідали дастанти, займались ще й магією. Пізніше, з прийняттям ісламу, потреби у чаклунстві озанів майже не залишилось, а заняття такого роду навіть принижувало самих співців. Загалом, іслам – релігія, яка забороняє будь-яке чаклунство, магію, звернення до потойбічних сил. Таким чином, з часом співці-озани зникають в тюркському культурному середовищі, а пізніше, приблизно з XIV–XV століть, їхнє місце займають ашуги ("aşıklar"). У давнину ашуги поодиночі чи з іншими музикантами подорожували країною, зупинялись у містах та селищах, розповідали свої власні дастанти, а також популярні серед народу твори інших співців. При цьому, для розповіді дастану у незнайомому селищі ашуги мали отримати дозвіл місцевих