

UDC 821.581

**MYTHOLOGICAL PRINCIPLES OF THE BOZZI GENRE
IN THE YUAN MEY COLLECTION “NEW [RECORDS] QI SE
(XIN QI SE), OR WHAT CONFUCIUS DID NOT SAY ABOUT (JI BU YUI)”**

I. Tsiupiak

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor
Dnipro University of Technology
19, Dmytra Yavornytskoho avenue, Dnipro, 49005, Ukraine
Irynatsiupiak64@gmail.com

This paper is devoted to research of the mythological principles and principles of Bozzi's own genre, which are embodied in the collections of one of the most famous writers of Chinese literature, obtained by Qing-Yuan Mei, information entitled “What Confucius did not talk about”, and there are other [New] records] Qi Xie (Xin Qi Xie), or What Confucius (Ji Bu Yu) did not talk about. This reaserch paper analyzes the concept of “myth” in world literature and its characterological features in Chinese literature. There are notable features of myth in Chinese literature. In addition, the mythological basis of Yuan Mei's work is analyzed.

The research paper contains a division and grouping of elements of folk beliefs, superstitions, author's imagination, fantastic and fairy-tale components, available in the short prose of writers who have a mythological basis and tone and know in their collection. The connection between the short stories and the notes of the collection “What Confucius Didn't Talk About” by Yuan Mei and Chinese mythology is studied. The structure and composition of the mythological work are determined. In this research paper the attention is drawn to the discovery of a kind of gallery of supernatural beings and clarification of their role in the “New [records] of Qi Xie (Xin Qi Xie), or What Confucius did not talk about (Ji Bu Yu)”. Traditional mythological oppositions are analyzed, in particular: real-supernatural, living-dead, earth-sky, man-spirit, war-peace, male-female, parents-children, sacred-profane, west-east, right-left, protection-hunting, corruption –morality, good-evil, fear-courage, religion-politics. The purpose of the corpus of rituals and totems is clarified and the classifiers of “concrete” and “abstract” in Yuan Mei's stories are revealed. The ethnographic concept of “phratry” is introduced for the analysis of some short stories of the collection. In this paper the attention is paid to the symbolism of color, shape and sound of mythological short stories.

The artistic features of the creation of the author's image system, motifs, plot line, artistic detail and tropo-system, built on mythological principles are clarified. Yuan Mei's mythological worldview is compared with the creative methods of eighteenth-century Chinese writers (Pu Sunlin and Ji Yun). The individual stylistic features of the author's short prose are distinguished. The connection with the world folk laughter culture of the Middle Ages is determined. The functional purpose and role of the myth in the creation of the collection “What Confucius was silent about” by Yuan Mei is studied.

Key words: myth, mythological principles, short story, collection, supernatural, belief, deities, spirits, hero, life-death opposition.

**МІФОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЖАНРУ БОЦЗИ В ЗБІРЦІ ЮАНЬ МЕЯ
«НОВІ [ЗАПИСИ] ЦИ СЕ (СИНЬ ЦИ СЕ),
АБО ПРО ЩО НЕ ГОВОРИВ КОНФУЦІЙ (ЦЗИ БУ ЮЙ)»**

І. К. Цюп'як

У статті розглядаються міфологічні засади і принципи своєрідного жанру боцзи, який знайшов своє втілення у збірці-колекції одного з найвідоміших письменників китайської літератури доби Цин – Юань Мея, відомої під назвою «Про що не говорив Конфуцій», яка має також ще й іншу назву «Нові[записи] Ци Се (Синь Ци Се), або Про що не говорив Конфуцій (Цзи бу юй)». Визначається поняття «міф» у світовій літературі та з'ясовуються його характерологічні ознаки у китайській літературі. Виявляються прикметні риси міфу у китайській літературі. Аналізується міфологічне підґрунтя творчості Юань Мея. Здійснюється поділ та групування елементів народних вірувань, забобонів, авторської фантазії, фантастичних та казкових складників, наявних в малій прозі письменника, які мають міфологічну основу і тональність та є знаковими у його колекції. Досліджується зв'язок новел та нотаток збірки «Про що не говорив Конфуцій» Юань Мея з китайською міфологією.

Визначається структура та композиція міфологічного твору. Звертається увага на виявленні своєрідної галереї надприродних істот та з'ясовується їх роль у «Нових [записах] Ци Се (Синь Ци Се), або Про що не говорив Конфуцій(Цзи бу юй)». Аналізуються традиційні міфологічні опозиції: реальне-надприродне, живий-мертвий, земля-небо, людина-дух, війна-мир, чоловіче-жіноче, батьки-діти, сакральне-профанне, захід-схід, праве-ліве, охорона-полювання, розбещеність-моральність, добро-зло, страх-сміливість, релігія-політика. З'ясовується призначення корпусу ритуалів і тотемів та виявляються класифікатори «конкретного» і «абстрактного» у оповідках Юань Мея. Вводиться етнографічне поняття «фратрія» для аналізу деяких новел збірки-колекції. Звертається увага на символіку кольору, форми та звуку у міфологічних новелах.

З'ясовуються художні особливості творення авторської образної системи, мотивів, сюжетної лінії, художньої деталі та тропотворчої системи, вибудованих на міфологічних засадах. Проводиться зіставлення міфологічного світобачення Юань Мея з творчими методами китайських письменників XVIII століття (Пу Сунлін і Цзи Юнь). Виділяються індивідуальні стильові ознаки малої прози автора. Визначається зв'язок зі світовою народною сміховою культурою середньовіччя. Досліджується функціональне призначення і роль міфу у створенні збірки «Про що мовчав Конфуцій» Юань Мея.

Ключові слова: міф, міфологічні засади, новела, збірка, надприродне, вірування, божества, духи, герой, опозиція життя-смерть.

Однією з найвизначніших постатей китайської літератури XVIII століття беззаперечно є Юань Мей – військовослужбовець, письменник, поет, теоретик літератури, гастроном. На жаль, на сьогодні його творчість все ще залишається малодослідженою, що й зумовлює актуальність та новизну дослідження. Відомі праці О. Фішман, Де Грота, Л. Вігера, В. Еберхарда, Утіди Сенноске, Кураїсі Такесіро, А. Уейлі, О. Митькіної, К. Голигіної, В. Семанова, М. Юрченко не вичерпують усього розмаїття літературознавчих, мовознавчих, філософських, концептуальних аспектів його творчості. На нашу думку, важливим є виділення саме міфологічної складової у його збірці-колекції «Про що не говорив Конфуцій»(інша назва «Нові [записи] Ци Се (Синь Ци Се), або Про що не говорив Конфуцій (Цзи бу юй)».

Функціональне призначення давніх міфів для всієї китайської літератури важко переоцінити, з давніх-давен вони виникли як спосіб тлумачення та осягнення навколишнього світу. «Міфи створені на зорі історії людського суспільства. По міфам ми можемо судити, які були уявлення і судження у трудових людей давнини: як вони уявляли світобудову, як оспівували народних героїв, яким чином прагнули покращити своє життя, як прославляли працю і боротьбу і т.д.» [Ке Юань 1987, 26]. Власне, міф являє собою « розповідь про богів, духів, героїв, надприродні сили та ін., які брали участь у створенні світу. Міф – витвір наївної віри, який складає філософсько-естетичний комплекс ранньої епохи, яка ґрунтується на вмінні об'єктивності сприймання суб'єктивним апіорним переконанням» [Гром'як, Ковалів 1997, 463].

На жаль, у Китаї, на відміну від Давньої Греції, Риму, Індії, Єгипту, міфи не склалися в цілісну систему, а являють собою лише певні фрагменти. Також свій вплив на збереження архаїчних міфів і становлення єдиної цілісної системи вчення Конфуція, згідно з яким вивчались лише етика, настанови про родинне життя та управління державою, а також власкавлення Піднебесної, а давнім міфам про надприродне не надавалося значення. З часом вони трансформувалися і стали сприйматися як частина історії. Таким чином конфуціанство досягло своєї мети в прагненні надати усім міфічним персонажам антропоморфних рис та надати міфам і легендам раціональне пояснення. Відомий дослідник міфів Юань Ке зазначає, що існує ще одна причина розпорошення і фрагментації міфів: « Третя причина в тому, що добрі і злі духи у давніх чітко не розмежовувались. Хоча вони і виділяли небесних богів, духів землі і душі померлих, але в їхніх уявленнях душі померлих могли перетворюватися в небесних і земних духів» [Ке Юань 1987, 13]. Отже, можна зробити висновок, що дуже своєрідна та яскрава китайська міфологія була історизована та переосмислена і підпорядкована інтересам панівних класів, які перетворили героїв міфів в своїх предків, наприклад, це стосується образів чотириликого Хунді та одногого Куя.

Однак навіть фрагментарні міфи стали невід'ємною основою творчості для багатьох поетів і письменників. Слід нагадати про існування даоських трактатів «Хуайнань-цзи», «Ле-цзи» та про «Книгу гір і морів» невідомого автора, де найбільш повно представлено багатющий матеріал з китайської міфології, і який є доволі складним для тлумачення, отже, потребує відповідних коментарів науковців.

З огляду на те, що міфологія є категорією засадничою для багатьох творців малих прозових форм слова, нам видається доречним проаналізувати збірку у жанрі боцзи. Юань Мея « Про що не говорив Конфуцій». Літературна традиція пов'язує жанр боцзи з укладанням певної збірки, у якій будуть представлені групи різних жанрів малих форм. Задля досягнення **наукової мети** – проаналізувати міфологічні засади збірки-колекції «Про що не говорив Конфуцій» ставимо перед собою **завдання**:

- з'ясувати сутність, структуру та композиційну побудову новел та оповідок збірки «Про що не говорив Конфуцій»;
- розглянути художні особливості та поетику творення новел та оповідок колекції Юань Мея;
- визначити функціональне призначення та роль міфологічних засад у творі автора.

Юань Мей (інше ім'я Цзицай, прізвиська Цзяньци, Цуньчжай, Суйюань) був одним з тих китайських літераторів XVIII століття, який втілював вільнодумство і скепсис до усталених традицій, прагнення до індивідуального самовираження. Таке ставлення митця до життя і творчості викликало, та й сьогодні викликає або критику його творчості, або замовчування: «Про прозу Юань Мея в сучасних роботах з історії китайської літератури майже не згадується, в тих же рідкісних випадках, коли в перерахуванні збірників цинської прози потрапляє книга «Про що не говорив Конфуцій», то про неї говориться декілька слів в доволі знищувальному тоні» [Фішман 1980, 218].

Доводиться констатувати, що творчість самотнього поета, прозаїка та теоретика поезії і гастронома на сьогодні залишається маловідомою європейському читачеві, досі не зроблено переклад українською мовою і не перевидано його твори. Тим не менше, як зазначали Де Гроот і Л.Віпер вони є цінним джерелом для ознайомлення з сучасним китайським фольклором.

В основі творів колекції Юань Мея «Про що не говорив Конфуцій» лежать міфологічні засади, міф стає тлом, на якому розгортаються невеличкі сюжети. У передмові до збірки «Про що не говорив Конфуцій» Ольга Фішман даючи детальну характеристику збірці проводить паралелі з попередніми його роботами, які потім започаткували вищезазначену збірку, а саме: «Випадкові нотатки» (де було вміщено розповіді про дивовижних людей, тварин і рослин; нотатки про гадання, геомантию, фізіогномістику; роздуми про ненадійність передбачень та снів), а також «Життепис кухаря», «Життепис карлика» та «Життепис відлюдника із Чженьчжоу» (в яких містилися розповіді про незвичайних людей).

Дослідниця вказує, що саме про чудеса і надприродні істоти, про які уникав говорити Конфуцій, і розповідає у своїй збірці Юань Мей [Фішман 1977, 43]. Сама назва – «Про що не говорив Конфуцій» свідчить про світоглядне протистояння з офіційною філософією, з її доктриною – викоринювати чуттєвість, віру в ірраціональне, містичне, фантастичне. Авторка передмови підкреслює, «Юань Мей використовує надприродну тематику і персонажів з розважальною метою, він сам бавиться, розповідаючи про всілякі чудеса, пригоди, які неможливо пояснити, зустрічі з бісами і трупами та епатуючи серйозного читача, який шукав в цих оповіданнях прихований зміст, викриття чи повчання» [Фішман 1977, 43].

На нашу думку, можна говорити не стільки про «забавляння» чи «розваги» Юань Мея, а, швидше за все, про особливу іронічну тональність, замилювання давніми міфами і філігранне вишукане володіння поетикою створення малої прози з використанням стихії духів, які уподібнюються яскравим карнавальним маскам. Тому ми не погоджуємось із думкою О. Юрченко, яка повторює слова відомого науковця і перекладача текстів Юань Мея: «Юань Мей в основному використовував надприродну тематику і персонажів в розважальних цілях...» [Юрченко 2018, 132]. У наступному твердженні О. Фішман висловлює слушну думку: «Але цікаво, що даючи волю своїй фантазії, Юань Мей, ніби стримує її рамками реальних народних вірувань його доби, ніби учений-етнограф у ньому брав верх над письменником-оповідачем дивних історій» [Фішман 1977, 44].

Отже, не може бути й мови про просту «забавлянку», виступаючи як науковець, теоретик літератури, Юань Мей використовував у багатьох своїх

оповідках та нотатках залишки китайських архаїчних міфів не з дидактичною метою, а з гносеологічною і поетичною, з легкістю конструюючи сюжети та образи, не відриваючись від міфологічної основи.

З впевненістю можна говорити, що з тисячі двадцяти трьох оповідок, вміщених Юань Меєм у збірку «Про що не говори Конфуцій» дев'ятсот тридцять сім пов'язані з темою надприродного, тобто мають міфологічне підґрунтя. Особливого значення набуває культ предків і ритуальна поведінка, пов'язані з першим етапом, який пройшла китайська культура, та і культури інших народів в цілому. У передмові до книги «Міфи Давнього Китаю» І. Родін окреслив характерні риси становлення міфологічного мислення у давніх китайців: тотемізм (віра в тотема – спільного предка, часто якусь тварину) та табу на полювання священного звіра чи статеві зносини між членами одного тотема; наявність декількох світів («світ підземний», «наземний», «небесний»); ідея гармонії між світами; наявність у кожному зі світів своїх божеств; віра в те, що людське життя протікає одночасно в кожному зі світів і людина може мандрувати ними (у сні, за допомогою спеціальних технік чи наркотиків); жерці (шамани) здійснюють зв'язок між світами [Родін 2004, 6].

Звісно, така специфікація характерна і оповідкам Юань Мея, а також багатьом китайським письменникам, які залучали міфологію у свою творчість. Умовно можна розподілити оповідки на короткі новели, новели з обрамленням та нотатки.

Серед тем, які підіймає Юань Мей можна виокремити ті, де головним героєм виступає покійник. Наприклад, у оповідці (3.), (9.), (116.) покійники переслідують живих людей, точніше активності набувають їх тіла вже після смерті. Таким чином вони набувають негативного значення, уподібнюються розповідям про зомбі, а в українській демонології до образу вурдалака – оживлого мерця, який замучує живих людей до смерті. У збірці Юань Мея є багато концептів «існування» мертвих серед живих і розповідей про їхні вчинки: у новелах (234.), (351.), (22.). Мертві, так як і живі, досить соціально активні: вони помщаються винуватцям своєї смерті, як показано у новелах (22.), (310.) вимагають від влади покарання для злочинців (17.), (317.).

Вірування давніх китайців наділяли мертвих такою руховою та соціальною активністю, тобто різниці між світом живих і мертвих фактично немає, однак життя в наземному світі набагато краще. Так утверджується ідея про збереження і продовження в часі життя людей. Аж до даоської ідеї безсмертя людини. А допомогти у цьому можуть певні обряди та ритуали, пов'язані зі світом мертвих – оберігання живих від мертвих, власкавлення мертвих. Яскраво виявлялося це у культі предків, який був найпотужніший у китайській культурі. На нашу думку, задля того, щоб домогтися беззаперечної поваги від нащадків, забезпечити виконання поховальних обрядів використовується найефективніша зброя – страх. Дивовижні історії про надприродне, де людину очікує неминучий біль, жах, смерть виконували ряд функцій: пізнавальну, дидактичну, концептуальну, світоглядну та інші. А виявлялося це у конкретній опозиції живий – мертвий. Причому мертві (гуї) можуть вести себе цілком раціонально. У новелах (82.), (115.), (257.) вони стежать за життям своїх близьких, допомагають їм. А у новелах (42.) і (105.) вони виявляють свою прихильність, або, навпаки, свою незгоду чи негативні емоції.

Мертвий може вживлюватися в тіло іншої живої людини, як у новелі (6.). Він може відродитися до життя до життя у своєму попередньому вигляді (13.), (74.) або в тілі новонародженого (68.), (288.). Окремо постає тема про самогубців. Автор вміщує багато розповідей про тих, хто покінчивши з життям прагне відродитися знову, знайшовши собі заміну, схиливши до самогубства інших людей. Найчастіше мертві завдають шкоди живим, вони їх переслідують, прагнуть довести їх до смерті. Показовими в цьому плані є новели (3.), (8.), (9.), (116.), (118.).

Насамперед наголошуємо, що досить складними є опозиційні зв'язки між живими і мертвими. У новелі (3.) «Учений із Наньчана» Юань Мей зображує поступову трансформацію поведінкової моделі покійника. Автор починає розповідь з цілком реального факту, називає конкретні географічні локації (повіт Наньчан, що в провінції Цзянси) і одразу вводить в експозицію двох головних героїв – двох учених, які працювали у храмі Бейланси. Далі вибудовується сюжет – старший помирає, тобто, за законами біології, втрачає усі життєві функції. Однак поява надприродного розпочинається з того, що молодший, нічого не знаючи про раптову смерть свого старшого колеги, приходять до храму, продовжує працювати і засинає.

Мотив сну використовується як відповідний сюжетний ланцюжок, який пов'язує світ живих і мертвих, як літературна передумова – пояснення: яким чином міг з'явитися померлий учений молодшому науковцю. Далі увага письменника стає значно глибшою, далі привертається увага до розгортання психології героїв. Мертвий учений з'являється не тому, що хоче зашкодити: «»Якщо б я хотів завдати вам шкоди, невже б я наважився так прямо з'явитися? Вам нічого боятися. Я прийшов сюди для того, щоб доручити вам справи, які залишилися після моєї смерті» [Мей 1977, 112]. Цікаво, що число три, яке є казковим елементом (пригадаймо казки слов'янських народів, у яких розповідається про трьох синів, три бажання чи три зустрічі тощо) вжито і тут у вигляді трьох прохань, які потрібно виконати і які є невідкладними: прогодувати стару матір і дружину видати рукопис, заплатити борг. Тобто, справи, заради яких з'явився дух – справи, які належать до сфери моральності (подібна тема також зустрічається в українських та індійських казках, де герой виплачує борг померлого, а він потім матеріалізується у вигляді помічника).

Юань Мей вміло вибудовує градацію емоцій живого і мертвого: у живого – подив, страх, повага, співчуття, жаль за померлим, гнів, жах; у мертвого – дружні почуття, відповідальність, благородство, жаль за втраченим життям, небажання повертатися в царство мертвих, прагнення селитися в живого товариша, ненависть, коли це не вдається. Така різка трансформація образу «благородного» мертвого пояснюється відповідною сентенцією автора: «- Хунь в людині добра, а по- зла, хунь – мудра, а по- дурна. Коли він щойно прийшов, духовне начало у ньому ще не загинуло, але незабаром по почало витісняти хунь. Коли він вичерпав свої сокровенні турботи, хунь випарувалася, а по згустилася. Доки в ньому була хунь, він був тією самою людиною, що й раніше, зі зникненням хунь уже не тією людиною. Труп, що вільно рухається, ходить, а також блукаючі тіні – все це творіння по, приборкати ж по може лише людина, котрій відкрито Шлях Істини – дао» [Мей 1977, 113].

Так і формується протиставлення двох полярних опозицій. У своїй роботі «Людина та сакральне» Роже Каюа вказує: «Абсолютно все у Всесвіті здатне

творити подвійне протиставлення й символізувати різні парні й антагоністичні вияви чистого й нечистого» [Каюа 2003, 62]. Тому опозиційні пари, які наявні у збірці «Про що не говорив Конфуцій»: реальне- надприродне, живий-мертвий, земля – небо, людина – дух, війна – мир, чоловіче – жіноче, сакральне – профанне, захід – схід, охорона – полювання, розбещеність, моральність, добро – зло, страх – сміливість, релігія – політика визначаються світоглядним міфологічним прагненням китайців до знаходження світової гармонії, де опозиції виступають двома краями рівноваги, а в центрі осі перебуває вчинок людини. Звідси прагнення даосизму і конфуціанства правильно виховати особистість. Власне кажучи, усі опозиції підпорядковані головній – життя протиставляється смерті. Величезне бажання увічнитися, здобути безсмертя у давніх китайців призводило до постійного протиставлення у міфологічних формах різних сфер людської життєдіяльності, смислу буття і творчої енергії. Всі вони фіксуються і у творах жанру боцзи Юань Мея. На основі архетипу життя та смерті і вибудовується модель, згідно з якою уявляється життя як відчуття, радість, кохання, праця, творчість, родина, мрії, досягнення, насолоди, прагнення верху, а смерть несе з собою забуття, втрату родини, кохання, самотність, відсутність земних втіх, перебування внизу буттєвісної площини, животіння зовнішнього тіла. Живим притаманне поняття чистоти, тоді, як мертві його не мають, тому і їхні назви – нечисть, нечистий дух, перевертень.

Класифікатором у цьому сенсі виступає провина людини. Наприклад, у новелі (5.) «Цзюйжень Чжун» вина головного героя лежить у сфері надприродного, коли у сні він побачив свою зустріч з якимось духом, який вимагав його зізнатись у своїй провині. Головний герой пригадує три свої провини, які він має в реальному житті: неповага до старших(неналежне місце для поховання своїх батьків, статеві стосунки зі служницею, інколи говорив не те, що слід). Однак дух наголошує, що це дрібні провини і змушує героя вмити обличчя. Завдяки ритуалу омивання тіла , у цьому випадку вода виконує роль джерела пам'яті (у давніх греків, навпаки – рідина - символ забуття (ріка Стікс і Лета, напої чарівниці Кірки) герой дістає знання про своє попереднє народження і пригадує, що колись він був людиною на прізвище Ян, на ім'я Чан, і у попередньому житті, спокусившись матеріальними благами, він зіштовхнув свого друга у річку, де той і втонув. І втретє вода виступає як антагоніст до життя – у продовженні свого сну головний герой бачить себе пливучим на зеленому листку в образі мухи. Образ мухи – образ знижувальний, він немає великої цінності, а передає нікчемне захоплення тимчасовим, матеріальним, дріб'язковим і викликає до себе відразу (можна здійснити порівняння з відомими творами європейської літератури, де використовуються образи комах, наприклад, у комедіях Аристофана).

Ключем до розуміння сутності твору є висловлювання представника надприродних сил: «Ти все ще не пройшов перетворення! – люто вигукнув дух і стукнув рукою по столу» [Мей 1977, 115]. Віра у певну кількість перетворень характерна для багатьох релігій і вірувань, але у новелі «Цзюйжень Чжун» до того ж подається і осмислення причинно-наслідкового зв'язку у процесі перетворення. Зауваження учня про те, що снам не можна довіряти, бо вони – недостовірні, в конструюванні сюжету відіграє не заперечну, а підсилювальну функцію, оскільки наступна фраза лише утворює висновки головного героя

про швидку смерть, і проводить паралелі зі снами як явищем пророчим, достовірним: «Через три дні він помер» [Мей 1977, 116].

Форма сну дає можливість митцю вільно, хоча й алегорично, виступати проти звичаїв свого часу (наприклад, новела (236.), або загальноприйнятої моралі та конфуціанства (665.), (59.).

Юань Мей, вільний у своїй фантазії, створює і кілька новел, де йдеться про перемогу над духами і бісами, і зокрема, над самою смертю. Наприклад, у новелі (12.) «На духа померлого одягають кангу» розповідається, що після смерті свого чоловіка, «якогось Лі із Хуайань» [Мей 1977, 125] дружина не змирилася, а згідно з народними віруваннями, що через сім днів після смерті людини з'являється її дух, стала очікувати його появи. З'являється демон і виявляє суто людську негативну рису – ненажерливість (у християнській релігії ненажерство належить до смертних гріхів) і скориставшись тим, що демон усівся їсти і відклав залізну острогу, жінка змогла врятувати свого чоловіка. Разом вони прожили ще двадцять років, а потім жінка побачила двох лучників, які тягли злочинця, на шиї якого був кангу. Оповідка закінчується смертю жінки, але ж сам мотив відстрочки наперед заданої долі викликає подивування. Образ жінки, якій навіть не надано ім'я, є певною мірою теж опозиційним. У новелістиці Юань Мея на жінок звертається менше уваги щодо поетики зображення їхніх портретних характеристик. Хоча в реальному житті письменник славився тим, що віддавав жінкам належну шану.

Новела (12.) «На духа померлого одягають кангу» споріднена за своєю міфологічною основою з міфом Давньої Греції про Геракла в Адмета, коли легендарний герой виборював в Танатоса повернення до життя дружини царя Алкести, що добровільно погодилась зійти в Царство мертвих замість свого чоловіка. У грецькому міфі Гераклові це вдалося [Козовик, Пономарів 1989, 22]. Мотив порятунку від смерті виявляється і у (13.) «Чжан Ши-гуй» Юань Мея, де головний герой постає як вперта та смілива особистість. Незважаючи на повідомлення, що в обраному ним домі водиться нечисть Чжан Ши-гуй вступає в боротьбу з невідомим духом. Після поцілання в духа, тому не стається нічого, більше того, він лише насміхається з головного героя, а ось у сміливця помирають дружина та син. Автор зображує розпач героя скупими лаконічними дієслівними засобами – плакав, розкаювався. Лаконізм переважає і у зображенні і дивовижної події – повернення до життя. Оживлення рідних сприймається і оповідачем і героєм як вірогідна реальна подія. Автор привертає увагу читачів до пояснення стану персонажів новели, яким здавалося, що вони перебувають у якомусь сні, ніби чорні руки їх вхопили і вштовхнули в стіну.

Згідно з усталеною традиційною структурою новели-обрамлення Юань Мей резюмує надприродне явище висновком, у цій новелі це робить Чжана Ши-гуя: «Тоді він зрозумів, що і в смерті у людей є своя доля. Навіть якщо злий біс буде несправедливо ображений [людиною], він зможе лише насміхатися над ним, але вбити не зможе» [Мей 1977, 126–127]. Відомий філософ Хорхе Анхель Ліврага визначав смисл людських пошуків: «Усі ми йдемо назустріч власній долі. Чим далі ми просуваємося шляхом, тим більше відкриваємо, що кожна доля має своє метафізичне значення. Далеко за межами нашого фізичного тіла і фізичного світу існує загадкове «щось», і воно весь час закликає нас, спрямовуючи усі наші кроки, ніби батько, що веде дорогою свого улюбленого сина» [Ліврага 2018, 13].

Хоча ми і говорили, що людина перебуває в центрі макрокосму китайських вірувань, але не вона є самоціллю індивідуалізації особистості. Тому людське тіло швидше схоже на вмістилище духа, і з тілом слід поводитись так, як з крихким посудом. Напевно тому, на рівних правах існує численна кількість богів, божеств, духів, бісів, які пов'язані з навколишньою природою: «У давньокитайській свідомості існувало чимало богів, які вимагали вшанування й мислилися незмірно більш значущими, ніж людина» [Абрамович, Чікарькова 2004, 60]. Висновок, зроблений головним героєм, подібний до релігійного осяяння, прориву з усталених міфологізованих кліше про духів і долю.

У новелах Юань Мея опозиція надприродне – реальне присутня у всіх розповідях про дивовижні пригоди. Яскравим виявом опозиції, яка є предфактом розгортання сюжету є втілення її на рівні опозицій: матеріальне – духовне, добро – зло, розбещеність – моральність, всі ці опозиції підпорядковані одній меті – встановленню справедливості. Вона може визначатися як юридичною сферою, провладними структурами, осудом людей чи божим судом. Звернімо увагу на таку групу новел (17.) «Доброчесна вдова Тянь», (21.) «Ван-ер із Шаньсі», (22.) «Великого щастя не уникнути», (24.) «Чан-Ге скаржить на несправедливу образу» або (27.) «Ханський Гао-цзу убив І-ді», у яких увага привертається до основного – встановлення справедливості та відкриття правди навіть після смерті людини. Невідплачені образи призводять до вторгнення надприродних сутностей у Царство живих з вимогами відкрити істину і покарати вбивць. Цей мотив також дуже популярний у світовій літературі, наприклад, образ духу короля-батька у трагедії В.Шекспіра вимагає від Гамлета відомщення за свою передчасну смерть.

Часто у оповідках Юань Мея духи самі помщаються за себе. У новелі (8.) «Помста черепа» розповідається як один з героїв на ймення Сунь Цзюнь-шу здійснив блюзнірство – акт випорожнення на череп, що лежав на покинутій могилі. Свого часу видатний науковець Михайло Бахтін, аналізуючи народну сміхову культуру середньовіччя та Ренесансу крізь призму творчості Франсуа Рабле, відзначив, що випорожнення відігравали велику роль в ритуалі свята дурнів [Бахтін 1990, 163-164]. Під час богослужінь обраного блазенського єпископа кадили замість ладана фекаліями. Після таких богослужінь клір сідав на візки, навантажені випорожненнями, клірики їздили по місту і кидали у всіх відходами людського шлунку. Закидання калом входило і до ритуалу шарівірі (XIV). Випорожнення як предмет метання відомі ще в античні часи. Зокрема зустрічаються у творах Есхіла «Збирач кісток», Софокла «Бенкет ахейців», Помпонія «Ти, Діомеде, облив мене сечею». Такі акти свідчать про знижувальну роль. В основі цього жесту лежить долучення до сфери низу, це його знищення. «Адже тілесний низ, зона репродуктивних органів, - запліднюючий і народжуючий низ. Тому в образах сечі й калу зберігається суттєвий зв'язок з народженням, оновленням, благополуччям» [Бахтін 1990, 164]. У новелі Юань Мея годування черепа випорожненнями сприймається як наруга, страшне блюзнірство, порушення традицій – знеславлення культу предків. Водночас спостерігається і застосування письменником естетичної категорії комічного, яке виявилось у гротеску і гіперболі. Глузливе запитання героя до черепа: «Їж, невже не смачно?» [Мей 1977, 121] перетворюється на жадливе кривляння надприродної сили, яка повторюючи цю саму фразу, вимовлену вже

самим героєм крає його аналогічно – сам герой починає їсти свої випороження і вивергати їх і знову їсти. Так причинно-наслідкове коло замикається в значенні: не роби іншому того, чого не бажаєш собі.

Якщо говорити про стиль Юань Мея, то слід констатувати певну витонченість, легкість, насичення міфологічними сюжетами, образами, деталями своїх текстів, а ще вміння ввести комічні елементи, інколи навіть сатиричні. В оповідці (7.) «Керівник повіту Фенду» герой Лю Ган і його секретар спускаються в підземне царство духів, щоб допомогти людям не робити даремних витрат у вигляді спалювання грошей для мертвих як певного податку. Лю Ган представлений як сміливий та чесний керівник і в душі цілком римських чеснот виголошує піднесений лозунг: «Для того щоб зберегти життя народу, не шкода й загинути!» [Мей 1977, 118]. Автор характеризує своїх героїв як видатних, хоробрих, безкорисливих людей. Потрапивши в інший світ вони спостерігають, що там відбувається. У зображення іншого світу відчутні казкові елементи, притаманні українським казкам про потрапляння до підземного царства і про повернення на землю за допомогою чарівного птаха. Підземний світ представлено як відображення наземного, але зі своїми особливостями: «Коли вони спустилися на глибину більше п'яти чжанів, стало набагато світліше, все блищало, як при світлі дня. Перед їхнім поглядом відкрилися міські стіни і споруди., які один-в-один були схожі на ті, що і в світі живих» [Мей 1977, 119]. Далі Юань Мей торкається відмінних рис жителів підземного міста. Прикметно, що викривальну промову виголошує Бао Яньло, надприродний дух, у якій гостро і дошкульно вказуються основні причини знедолення і збідніння живих людей: «В світі є підлі буддійські монахи і негідні даоси, котрі вказуючи на духів, змушують людей поститися, здійснювати моління з возливаннями і так розоряють людей, що не уступають цілому сонму бісів і духів» [Мей 1977, 119].

Однак Юань Мей не піднімається до сатиричного розвінчання усієї системи феодального суспільства. Гірка правда полягала в тому, що завжди людина залишалася сам на сам зі своїми проблемами, і прагнення осмислити цей світ і адаптувати його, щоб вижити часто набувало чудернацьких форм. «Герої давньокитайських міфів нерідко поєднують у собі реальні, земні риси з фантастичними» [Федоренко 1986, 31]. У новелі (31.) « Дива з метеликом» герой Е, щоб врятуватися від страшного демона змолюється до Гуань-шеня з вигуком: «- Великий державцю, звергаючий бісів, де ти?» і бог, почувши його заклик, спускається з величезним мечем на порятунок. Знову можна простежити прямі асоціації з Гергієм Змієборцем.

Також вчасно виконані прохання духів можуть бути винагороджені. Юань Мей розповідає про буддійського монаха на прізвище Да ле Шан-жень (20.) «Да ле Шан-жень», який позичав бідному сусіду гроші не вимагаючи повернення, а той після смерті перетворився на віслюка і віддячив йому роботою та оплатою покупця, В іншій новелі «Кумирня Гуань-ін» розповідається про Чжао, який виконав прохання духу старенької, і викупив дім, який віддав кумирні. А за це його було винагороджено народженням сина, появу якого у сні провістив дух старенької і чоловіку і дружині одночасно. У 33 новелі Цзюань другої розповідається, як дух хвороби робить багатою людину, яка йому прислужилася.

К. Леві-Строс підкреслював: «Якщо в спекулятивному міфологічне мислення аналогічне бриколажу в плані практичному, і якщо художня творчість перебуває посередині між цими двома формами діяльності і наукою, то такого ж типу відношення можна простежити між грою та ритуалом» [Леві-Строс 2000, 46].

Ритуал як неодмінна частина міфологічного мислення досить детально описується у збірці Юань Мея «Про що не говорив Конфуцій». Ритуал необхідний для відновлення балансу між світом живих і мертвих, між зовнішнім і внутрішнім, сприймається як цілком мотивована магічна дія, необхідна для розірвання чи встановлення певних зв'язків. Вона постулюється асиметрією між сакральним і профаним, і в цій опозиції перевага одного чи іншого цілком випадкова. У новелі (18.) «Бісівка, одягнувши сукню, потрапляє в сіті» описується ритуал з паперовими сукнями і чашкою зі святою водою: «Бісівка метнулася на схід, але чашка вдарилася її зі сходу; бісівка – на захід, і чашка туди ж» [Мей 1977, 129].

Даосець спіймавши її в глек (чим не прообраз джина з арабських казок?) дає настанови, як врятуватися від духа, чоловіка бісівки. Елементарні ритуали представлені у збірці дуже часто – у вигляді «відпоювання імбирним відваром», як, наприклад у новелі «А-лун», головного героя відволодують відваром, а вже, коли не допомагало зверталися до даосців.

Творів, у яких конкретно визначено табу на споживання певної їжі, полювання, чи дії статевого характеру немає, проте є новели, у яких діє фратрія – неможливість статевого зносин в межах одного тотема. Найяскравішим прикладом слугує новела (17.) «Доброчесна вдова Тянь», яка відмовляється від одруження з братом чоловіка і обирає самогубство, або прозорі натяки у новелі (30.) «Дружина Чжан Юаня», яка, як і герой новели «Помста черепа» вирішила «помочитися» неподалік старої могили, здійнявши свою червону спідницю. І все це в присутності молодшого брата чоловіка. Звісно. духи покарали її, а разом з нею і її чоловіка, здійнявши їм голови – так виникає прозора метафора про втрату голови в переносному значенні.

Юань Мей – письменник талановитий, з тонким відчуттям поетики тексту. Навіть усталені традиційні форми, кліше, образи набувають у нього самобутнього художнього забарвлення. На перший погляд незначна функція кольору за рахунок її мінімізації в тексті є особливо значущою. Виділяються такі кольори, пов'язані з надприродними явищами:

– Чорний («з-під землі вилізли дві чорних людини» [Мей 1977, 111], «дух в головному уборі з чорної тканини» [Мей 1977, 115], «коротке, чорне, товсте» [Мей 1977, 126], «ми побачили дві величезні чорні руки» [Мей 1977, 126], «люди ці чорного кольору» [Мей 1977, 128], «чорна пов'язка закривала її голову» [Мей 1977, 129], «чиновник в чорному головному уборі» [Мей 1977, 144]);

– червоний («червоні черевики» [Мей 1977, 124], «тіло червоне, все в крові» [Мей 1977, 141], «червоний шнур» [Мей 1977, 131], «дух в червоному халаті» [Мей 1977, 128], «жінка, горло якої було перев'язано червоною хусткою» [Мей 1977, 111] «жінка побачила біса з червоним волоссям» [Мей 1977, 125]);

– жовтий, золотий («залишились лише два золотих ока на стіні, величиною з бронзові тази» [Мей 1977, 123], «дух в золотому панцирі» [Мей 1977, 129], «небо було жовтим» [Мей 1977, 139], «золота вивіска» [Мей 1977, 145], «покрите жовтою глазур'ю» [Мей 1977, 145], «жовтий бруд» [Мей 1977, 131], «жовті піски» [Мей 1977, 115]);

– білий («людина в білому» [Мей 1977, 131], «вівці – білі» [Мей 1977, 139], «білі трави» [Мей 1977, 115], «висока істота в білому одязі» [Мей 1977, 123]);
– блакитний («полум'я свічок стало блакитнуватим» [Мей 1977, 123]);
– зелений («полум'я світильника стало зеленуватим» [Мей 1977, 125]).

Так можна порівняти функціональне призначення колоронімів та їх сутнісну роль. Зрештою, очевидно, що колір використовується для передачі додаткової емоційної інформації про світ надприродного, який увиразнює образну систему.

Можемо говорити про те, що те саме призначення виконує і розмір, який трансформується в процесі розповіді – починаючи від появи в світі живих надприродні сутності змінюються в розмірах самі або деформуються частини їхнього тіла. Юань Мей, слідуючи міфологічним традиціям звертає увагу на непропорційні гіперболізовані образи жахливих створінь: високий або навпаки дуже маленький зріст, обвислий величезний живіт, величезні страшні очі, як наприклад у новелі (10.) «Генерал Чжао пронизує товстошкіре чудовисько», або у новелі (41.) «Е Лао-то» Юань Мей змальовує образ бісівки, яка стала такою внаслідок повішення : «Язык довжиною в декілька чі, очі висіли на щокках» [Мей 1977, 145]. Але вихід людина завжди може знайти сама . І знову слова- висновок Юань Мей передає своєму персонажу – демону: «Нам тому вдається ловити людей, що серця їх наповнюються страхом і душа вискакує на поверхню. А ця людина, напевно, учений, який осягнув дао, в серці його немає страху, і душа його не відділилась від тіла» [Мей 1977,146].

Людина – сміливець може контролювати ситуацію. Показовою є оповідка (35.) «Неваляшка», у якій головний герой – студент Цзян виявляє сміливість і протистоїть натовпу маленьких, з горошину, чоловічків. Можна провести типологічне зіставлення з твором Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера», де головний герой також протистоїть навалі малесеньких чоловічків. Юань Мей близький до Свіфта в описі окремих епізодів: «Ті стали з усіх сил тягнути Цзяна за туфлі і панчохи, але не могли зрушити його з місця» [Мей 1977, 144].

Цікава літературознавча новела (6.) «Упертюх з гори Наньшань», де постає образ «витонченого» біса, який розмірковує про секрети поезії з Сюцаєм Ченем, і лише вчасне розуміння задуму біса допомогло героєві вирватися з його тенет. Юань Мей майстерно використовує найпромовистіший арсенал тропейної системи , наприклад, порівняння: животи порівнюються з гарбузами, гілки дерева з кігтями, сніжинки з черепицею, очі - то з тазом, то з зірками, то з колесами, як-от: «величезні очі, як колеса у воза» [Мей 1977, 111]. Також характерні епітети, фігури мовлення, застосовуються фонічні образи; барабаний дріб, крик, питання, шум, наприклад: «шум під столом, ніби в бамбукове відро ллється вода» [Мей 1977, 144].

Юань Мей обережно послуговується художніми деталями. Така дозованість привертає до них більше уваги, ніж їх перенасичення. Завдяки їх введенню досягається достовірність часу, подій, побуту. Деталь слугує для виділення однієї точки в тексті оповіді. Наприклад. Новелі (7.) « Керівник повіту Фенду» такою структуротворчою деталлю є «яшмова печатка» [Мей 1977, 121].

Якщо порівнювати творчість трьох новелістів XVII–XVIII століття – Пу Сунліна, Цзи Юня і Юань Мея, то можна визначити, що вони мають спільні риси у підборі тем, сюжетів, мотивів, однак мають і суттєві відмінності. О. Фішман зазначає, що збірки Пу Сунліна, Цзи Юня та Юань Мея багато

в чому відрізняються одна від одної. Ці відмінності походять від різних творчих індивідуальностей письменників, неоднаковості їхніх цілей і творчих установок, різного бачення дійсності і ставлення до неї. Науковець вказує, що вони також виявляються і в пропорції, з котрою співвідносяться між собою сюжетні твори і нотатки всередині одного збірника, і в тій ролі, котру відіграє дидактика, і в різній частці авторського «втручання» в оповідь, і в способі зображення людини, а також в стилі і мовленні, у використанні діалога і тропів, функціях і манері цитації, в ступені уважності до описів (зовнішності, персонажів, їхнього одягу, пейзажу і т. д. [Фишман 1980, 347-348].

На нашу думку, Юань Мей залишається традиціоналістом в рамках жанру боцзи, але надає йому ледь вловимого авторського флеру. Дослідження його творчості за майбутніми науковцями.

Звісно, що такий детальний аналіз потребує кропіткої роботи і витрати часу, але і дасть змогу насолодитися тєстами з міфологічними засадами та індивідуальним авторським забарвленням.

Збірка «Про що не говорив Конфуцій» і сьогодні є актуальною. Бо емотивний заряд у ній має потужну силу, і допоки людство будуть цікавити оригінальні форми осмислення буття у всіх його проявах, міфологічне бачення, високі моральні категорії і страх смерті, доти і творчість Юань Мея залишатиметься неперебутньою. Як стверджував О. Лосєв: «Міф є слово. Це значить, що він повинен висловити, в чому саме полягає його відстороненість; відстороненість повинна бути виражена і виявлена, висловлена» [Лосєв 1991, 135].

ЛІТЕРАТУРА

Юань Кэ. Мифы древнего Китая. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987..327 с.

Гром'як Р., Ковалів Ю. та ін. Літературознавчий словник-довідник. Київ: ВЦ № Академія», 1997. 752 с.

Фишман О.Л. Три китайских новеллиста XVII- XVIII вв. Пу Сунлин, Ци Юнь, Юань Мэй. Москва: Главная редакция восточной литературы «Наука», 1980. 430 с.

Фишман О.Л. Предисловие. Мэй Юань. Новые [записи] Ци Се (Синь Ци Се), или О чем не говорил Конфуций (Цзы бу юй). Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. 106 с.

Юрченко О.М. Художній світ Юань Мея. Збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Україна – Китай: діалог культур» та Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні тенденції сходознавства» (19 квітня 2018 р., м. Полтава - Старобільськ) / за заг. ред. Н.В. Федічевої. Вип. 1. Старобільськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2018. 337 с.

Родин И.О. Предисловие. Мифы древнего Китая/ Ежов В.В. Москва: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2004. 496 с.

Мей Юань. Новые [записи] Ци Се (Цинь Ци Се), или О чем не говорил Конфуций (Цзы бу юй). Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. С. 107-403.

Каюа Р. Людина та сакральне. Київ: «Ваклер», 2003. 256 с.

Словник античної міфології/Уклад. Козовик І.Я., Пономарів О.Д. Київ: Наукова думка, 1989. 240 с.

Ліврага Х.А. Плисти проти течії. Філософські роздуми. Т.2. Київ: Новий Акрополь, 2018. 360 с.

Абрамович С.Д., Чікарькова М.Ю. Світова та українська культура. Львів: Світ, 2004. 344 с.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.

Федоренко Н.Т. Цюй Юань: истоки и проблемы творчества. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986. 156 с.

Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ : Український Центр духовної культури, 2000. 324 с.

Лосев А.В. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 525 с.

REFERENCES

Yuan' Ke. *Mify drevnego Kitaya*. Moskva: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatel'stva «Nauka», 1987. 327 s. (In Russian).

Hromiak R., Kovaliv Yu. ta in. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk*. Kyiv: VTs №Akademii», 1997. 752 s. (In Ukrainian).

Fishman O.L. *Tri kitajskih novellista XVII- XVIII vv. Pu Sunlin, Czi YUn', YUan' Mej*. Moskva: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury «Nauka», 1980. 430s. (In Russian).

Fishman O.L. *Predislovie. Mej YUan'. Novye [zapisi] Ci Se (Sin' Ci Se), ili O chem ne govoril Konfucij (Czy bu yuj)*. Moskva: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatel'stva «Nauka», 1977. 106 s. (In Russian).

Yurchenko O.M. *Khudozhnii svit Yuan Meia*. Zbirnyk materialiv VIII Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Ukraina – Kytai: dialoh kultur» ta Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Suchasni tendentsii skhodoznavstva» (19 kvitnia 2018 r., m. Poltava - Starobilsk) / za zah.red. N.V. Fedichevoi. Vyp.1. Starobilsk: Vyd-vo DZ «LNU imeni Tarasa Shevchenka, 2018. 337 s. (In Ukrainian).

Rodin I.O. *Predislovie. Mify drevnego Kitaya / Ezhov V.V.* Moskva: ООО «Izdatel'stvo Astrel'», ООО «Izdatel'stvo AST», 2004. 496 s. (In Russian).

Mej Yuan'. *Novye [zapisi] Ci Se (Cin' Ci Se), ili O chem ne govoril Konfucij (Czy bu yuj)*. Moskva: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatel'stva «Nauka», 1977. S.107-403. (In Russian).

Kaiua R. *Liudyna ta sakralne*. Kyiv: «Vakler», 2003. 256 s. (In Ukrainian).

Slovnyk antychnoyi mifologiyi/Uklad. Kozovyk I.Ya., Ponomariv O.D. Kyiv: Naukova dumka, 1989. 240s. (In Ukrainian).

Ліврага Х.А. Плисты проты techiyi. Filososfs`ki rozдумы. T.2. Kyiv: Novy Akropol, 2018. 360 s. (In Ukrainian).

Abramovych S.D., Chikarkova M.Yu. *Svitova ta ukrayinska kultura*. Lviv: Svit, 2004. 344 s. (In Ukrainian).

Bahtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1990. 543 s. (In Russian).

Fedorenko N.T. *Cyuj Yuan': istoki i problemy tvorchestva*. Moskva: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatel'stva «Nauka», 1986. 156 s. (In Russian).

Levi-Stros K. *Pervisne myslennya*. Kyiv: Ukrayinskyj Centr duxovnoyi kultury, 2000. 324 s. (In Ukrainian).

Losev A.V. *Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura*. Moskva: Politizdat, 1991. 525 s. (In Russian).

Стаття надійшла до редакції 29.04.2021