

# СУТНІСТЬ ТА ВИТОКИ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

*Ярослава Шекера*

Посилена увага до Китаю в наші дні, повага до його п'ятитисячолітньої історії та захоплення багатющою культурною спадщиною, яка збереглася чи не в найкращому вигляді порівняно з усіма іншими зниклими й існуючими древніми цивілізаціями, – усе це зумовлює скрупульозне дослідження насамперед древньої літератури Китаю, а саме витоки, генезу та функціонування численних художніх образів, що допоможе досягнути глибини естетичного світогляду і корені поетичного генію китайського народу.

Китайська поезія – це сукупність експліцитних та імпліцитних образів, часто незрозумілих сучасному читачеві, а іноземному – й поготів. Вона глибоко традиційна: в поетів різних епох нерідко подибуємо ті самі або дещо змінені чи ускладнені художні образи, витоки яких – у найдавніших пам'ятках китайської поезії. Тому важливо досягнути специфіку процесу образотворення, прослідкувати витоки образного мислення, а також визначити первинні, архетипові для китайської культури й зокрема літератури мегаобрази.

Чимало вчених-синологів досліджували як окремі образи китайської поезії, так і загальну образність, беручи до уваги будову вірша, особливості фоніки, лексико-граматичного складу китайської мови тощо. Проте недостатньо висвітленим залишається питання сутності художнього образу в китайській літературі й зокрема поезії. У цьому невеликому дослідженні спробуємо частково заповнити цю прогалину.

Поняття художнього образу в китайській літературі досить суперечливе. У “Словнику сучасної китайської мови” (Пекін, 2001) маємо: “Образ (形象) – у творах мистецтва жива й чуттєва конкретна життєва картина (ситуація), яка викликає [в людей] думки й почуття”. Отже, маємо найпростіше тлумачення образу як такого, що складається з конкретно-чуттєвого образу дійсності та думки (ідеї), породженої враженням від нього.

Структуру художнього образу (形象) можна розтлумачити за допомогою етимології, адже багато понять сучасної китайської мови етимологічно прозорі – вони набували довершеної словесної форми відповідно до уявлень китайців про навколишній світ. Найдавніші значення ієрогліфа 形 – “форма та будова, форма, рельєф, показувати, виявляти, порівнювати”. Як бачимо, всі вони мають відтінок зовнішньої видимості предмета чи явища. Саму природу форми можна пояснити таким чином. Художні образи (形象) творяться в мові й за допомогою мови. Мова (言), організована особливим чином і складена в певний орнамент – це 文 (давнє написання 纹 витончена словесність). Ці ієрогліфи, до речі, утворюють назву веньянь (文言), книжної мови, що побутувала в Китаї до 1919 р. Мовлені слова, як уявляли давні китайці, виникали в серці – резервуарі ці (气), світової енергії, що циркулює між небом і землею. Серце – посудина, що з'єднується через океан духовності із собі подібними [6, 48]. Зрештою, сам індивід – це посудина, яку наповнює Природа, визначає її розміри й переливає міру таланту особистості у витончене слово (文). Тому стан духа в момент творчості (він зумовлює, за Цао Пі (187-226), натхнення) не залежить від волі автора.

З іншого боку, вень є форми, в які перетворюється ці, – стверджує поет і вчений Су Че (1039-1112), посилаючись на Мен-цзи [10, 49]. А літературний критик Цао Пі вважав, що “господарем” у словесності вень є дух ці, його “служогою” – втілення ті (体 тіло, плоть, втілення) цього духа. Ті – це форма, аналогічно до зовнішньої форми образу (形). Так, наприклад, маємо куш слів сучасної китайської мови: 形体

форма · 诗体 віршова форма · 体裁 матеріал (твору) · 散体 прозова форма тощо. А ієрогліф “форма” (形) у філософа-матеріаліста Ван Чуна (27-97) часто вживається у значенні тілесних форм, і подібно до того, як згущення, кристалізація космічного ефіру творили людське тіло, ефір ці, що його випромінював у формі життєвої енергії літератор-творець, перетворювався у форми словесності – вірші й прозу. Інакше кажучи, будь-який літературний твір, з точки зору китайця, продовжував (у прямому значенні цього слова) життя свого творця. Ось чому важливим вважалося закарбувати свою волю (志) у літературній творчості, аби нащадки судили про людину саме за її волею. Людина ніби виявляла себе, своє справжнє “я” у своїх творах, що в свою чергу виступали “реальним перевтіленням матеріалізованої в них духовності, перенесенням у письмена своєї частки світового духа, тимчасово врятованої таким чином від фатального розсіяння” [6, 49]. Підтвердженням цьому є знамените послання історика Сима Цяня (145-86 до н.е.) чиновнику Жень Аню, де він говорить зокрема про попередників, які, не маючи змоги здійснити свої наміри в житті, брались за перо літератора: “[вони] мріяли явити в порожнечі [небесні] письмена, щоб виявити себе [перед світом]” [9, 2735]. Отже, література сприяла самореалізації давніх китайців, насамперед інтелігентів, у житті.

Ієрогліф 象 має ще більше розмаїття значень. Основні з них такі: “слон, явище (природи), спосіб, імітувати (копіювати, наслідувати), подібний, символ”. Всі вони підкреслюють внутрішню сторону предмета, його сутність, внутрішню подібність його природи до іншого предмета. Тобто художній образ у китайському розумінні має дві основні якості: зовнішню, видиму, зриму і внутрішню, приховану, але відчутну – тобто суть зображуваного предмета чи явища. Внутрішній бік “подібний” (象) до зовнішнього, адже вони, за великим рахунком, складають єдине ціле: за формою (形) заховане явище (象). У зв’язку з тим, що в давній китайській мові переважна більшість слів були односкладові, цільного поняття 形象 не існувало, проте не виключено, що зв’язок між цими словами все ж був.

Цікаво, що одним із значень слова 象 є “символ” (у сучасній мові це поняття звучить як 象征). У такому значенні слово використовувалось уже в I ст. до н.е., в чому, власне, й немає нічого дивного, адже постміфологічний період, коли речі перестали сприймати тотожно (вони перестали дорівнювати одна одній), а натомість чітко визначилася межа між ними й з’явилася потреба символізації, почався набагато раніше [3]. Ось приклад із розділу “Літопис синівської пошани” “Історичних записок” Сима Цяня («史记·孝文本纪»), де ієрогліф 象 вживається у значенні “символ, символізувати”: 皇帝作宝鼎三，象天地人也. Жовтий імператор зробив дорогоцінний триножник, і це символізувало небо, землю й людину. Отже, подібно до того, як небесні знамення у попередньому прикладі символізували земні явища та події, так і діяння людей (а надто імператора – Сина Неба!) були уособленням світобудови.

Художні образи тісно пов’язані з філософським підґрунтям китайської культури. Поширена думка про те, що “для адекватного розуміння класичної китайської поезії необхідне повне усвідомлення й виявлення її глибинної філософичності” [5, 140]. Тому вважаємо доцільним розглянути сутність художнього образу за допомогою вічних (філософських у своїй основі) образів китайської літератури.

Першим образом китайської літератури й культури було Дао, воно “ніби деякий незримий образ, покладений в основу світобудови; всі майбутні форми, яким ще тільки суджено було народитися, вже містилися в ньому” [6, 8]. Дао – це порожнеча, абсолютний нуль, що породжує Єдине, а те, в свою чергу, усе суще на світі. Сакральність цього образного “ніщо” пронизує китайську культуру – будь-яке явище традиційної культури сутнісно пов’язане з Дао. Скажімо, в малярстві

маємо такий факт: у живописній композиції чистий аркуш чи шовк значать більше, ніж власне зображення, бо зображення – часове дискретне за своєю природою, тоді як порожній простір – позачасова, нейтральна, нульова характеристика світу [2, 426]. Отже, природа китайського образу тісно пов'язана зі світоглядно-філософськими уявленнями; образ не обов'язково предметний – важливіше його духовне, змістове наповнення.

Незаперечний і тісний зв'язок Дао з літературою (文), про що пише чимало китаєзнавців, пояснює походження художніх образів китайської літератури та розкриває їхню сутність. Міфологічна форма дуалізму (інь-ян) широкої тричленної класифікації у давньому Китаї мала вигляд: Первісна сутність (Дао) – персоніфікована сутність (мудрець як референт виробництва первісної сутності) – текст (як результат цього виробництва) [4, 55], тобто Дао в кінцевому результаті породжує сакральні тексти, якими були саме поетичні твори. Дао як великий праобраз породжує усі літературно-художні образи, глибинне приховане значення яких – зв'язок дійсності або конкретного предмета з Абсолютним Началом, повернення до свого “вітця”. Ці образи творяться, за Лю Се (IV ст.), у момент поетичного натхнення, коли поет зливається з Дао, отримуючи надприродну силу пізнання і творчості. Поетові хочеться розповісти світові про істину Дао в природі, тому його творчість має саме таке спрямування. Дослідник поетичної творчості Чжу Гуанцян зазначає: “На межі концентрації уваги і спостереження в душі з'являється лише одна цільна окрема думка (ідея); без порівняння, аналізу, втручання часто буває так, що річ і я забуваємося і з'єднуємося, проникаємо одне в одне” [11, 43]. Суб'єкт і об'єкт зображення “пригадують” своє спільне буття за міфологічного періоду.

Отже, поняття Дао лежить в основі будь-якого образу китайської літератури. Про це свідчить також і те, що більшість образів походять із природи, а її в китайській культурі уособлювали “гори-води” (山水), що, як вважає Л.Бадилкін, “були символом Дао, і навіть більше, ніж символом, оскільки не просто побічно вказували на нього, а втілювали його в собі” [1, 102]. “Гори-води” уявлялись китайському поетові гранню земної краси, адже вони найбільше наближались до неземного і нескінченного. Наприклад, відомий поет доби Східна Цзінь Тао Юань-мін (365-427) знаходить істину в навколишньому пейзажі (вірш “Хатину звів собі межі людей”):

山气日夕佳，  
飞鸟相与还。  
此中有真意，  
欲辨已忘言。

У горах гарно, коли сонечко сіда,  
Птахів гурти додому вже вертають.  
Я бачу істину у краєвиді цім,  
Кортить її словами описати, та мову одібрало.

Такий буденний краєвид приховує для поета “справжнє значення” (真意) – на відміну від лицемірного й повного несправедливостей по відношенню до власного народу чиновницького життя, яке й покинув поет.

Природу китайського образу можна пояснити також на прикладі самої назви Дао: насправді ця реалія не має постійного найменування, саме таким словом її називають довільно й насильно. Ця назва – метафора за своєю структурою: найабстрактніше поняття своєї філософії давні китайці передавали за допомогою

конкретного поняття “дороги” (道) – як у просторі, так і в часі. У Дао поєднуються ці два напрямки, воно “є не що інше, як механізм і програма еволюції світу, його трансформації у просторово-часовому континуумі” [6, 9]. Тому художній образ, витоки якого лежать в сутності Дао, – це і названа конкретним словом абстрактна безіменна субстанція, і сакральний, віддалений від земного символічний смисл, що просвічує крізь оболонку реального предмета чи явища.

Одна з характерних рис китайської культури – числова сакралізація світу, яка бере початок зі споконвічних народних уявлень про світобудову (Дао, інь-ян тощо), що згодом стали засадничими у даоському та конфуціанському віровченнях. “У глибоку давнину не відрізняли чисел від тіл, тіло і число вважались тотожними... Але в даоській філософії, яка протиставила суть речей і річ, число й тіло розійшлися в значенні – число стало суттю речей. Число виступає як нескінченні іпостасі єдиної сутності” [2, 429]. Отже, і в літературі число є для читача основною сутнісною характеристикою зображуваного предмета чи явища, воно містить субстанцію предмета. Так, числа першої десятки (1, 3, 5, 7 9 – янські; 2, 4, 6, 8, 10 – інські) символічні: при поєднанні символічного значення зі значенням слів у контексті утворюється образ. У китайському мистецтві нічого не зображується “просто так”. Ось, наприклад, якою є сутність зображення наявного в багатьох народів символа дерева життя – улюбленої китайцями сливи мейхуа: квітконіжка є втіленням єдиного абсолютного начала, чашечка, що підтримує квітку, виражає єдину трійцю Неба, Землі й Людини і тому малюється трьома крапками; сама квітка своїми п’ятьма пелюстками уособлює п’ять першоелементів; гілки дерева на кінцях звичайно мають вісім розвилок – символ восьми триграм “Іцзіну” [2, 428].

У поезії числова сакралізація видається менш розвинутою і зустрічається рідше. Скажімо, великий поет танської доби Лі Бо (701-762) у вірші “Споглядаю п’ять вершин у горах Лу” вдало вплив у поетичну тканину дві географічні назви, що містять цифри “п’ять” і “дев’ять”:

庐山东南五老峰，  
青天削出金芙蓉。  
九江秀色可揽结，  
吾将此地巢云松。

Гори Лу височать, на південному сході –  
п’ять дідуганів-вершин  
В синє небо здіймаються стрімко – мов лотос злотий.  
Панорама Цзюцзяна чудова – рукою дістанеш;  
В цьому краї між сосен і хмар я живу сам-один.

Лі Бо не випадково використовує у вірші назву м. Цзюцзяна (九江 Дев’ять річок), що в північній частині провінції Цзянсі, адже “дев’ять” – найвища точка розвитку всього суцього. Ця цифра часто пов’язується саме з горами, наприклад, саме на свято Подвійної дев’ятки (Чун’ян, дев’ятого числа дев’ятого місяця) китайці долали гірські вершини, що було символом їхнього підймання на вершину Духа. У назві ж цього міста поєднані гори (їхня сутнісна характеристика) і води.

Від світотворчих начал, полярних сил інь (阴) та ян (阳), які складають всесвітову діаду й аналогічно до свого зв’язку моделюють найрізноманітніші структури в онтологічному, гносеологічному й естетичному плані [5, 151], походить образний зміст зображення тіні й світла у малярстві та літературі. Категорія тіні свідчить про темний, прихований бік суті предмета чи явища, його неявне значення. Пізніше, вже на

початку нашої ери, під впливом буддизму, який осмислював тінь як суть, істинний смисл учення, ця категорія стала усвідомлюватись насамперед як зустріч людини із власною тінню [2, 429], суттю своєї особистості і разом з тим як своє друге “я” (наприклад, у віршах Тао Юань-міна). Тому зображення в поезії затемненої ущелини, тинистого гаю чи просто опоетизування своєї власної тіні наповнене образним смислом [8, 47-48]. На відміну від європейської філософії та естетики китайська естетика розуміє тінь як добрий знак зв'язку феномена із сутністю світу, як еманацию Абсолюту [2, 430]. Про це свідчать уявлення китайців про цілісність світу, причетність кожної людини до світобудови, прояв Дао у всьому суцюзму. Натомість змалювання ясної погоди, сонця є образним втіленням явної, відкритої до людей сторони особистості поета. Знаменно, що такого зображення у поезії значно менше. Це свідчить про дискретність китайської натури, звернення погляду інтелігентів усередину, осмислення власної сутності й художню рефлексію в літературних творах.

Ось як вищенаведене твердження виявляється у вірші “Споглядаю священну гору” танського поета Ду Фу (712-770):

岱宗夫如何？  
齐鲁青未了。  
造化钟神秀，  
阴阳割昏晓。

О Тай-гора велично-грізна й нескінченна!  
Від царства Лу й до Ці у зелені буя вона.  
Природа тут зібралась найпрекрасніша,  
На схилі з півночі ще сутінки, а з півдня –  
сонячний світанок вирина.

Це лише перша половина цього уставного восьмивірша, в якому прославляється одна з п'яти священних гір Китаю – Тай-гора. Ін-ян (阴阳) у вірші – дві протилежні реалії, що позначають північний і південний схили гори відповідно. Їм відповідають тінь і світло (у добовому циклі – вечір і ранок). Переклавши ці віршові реалії на мову образів, маємо: титан людського духу (уособлюваний Тай-горою), якому притаманні найкращі людські якості (природа), має і прихований бік свого ества, і світлий, відкритий до людей. Причому темний (сутінковий) важливіший, бо стоїть на першому місці. Найімовірніше, поет писав про благородного мужа і водночас національного генія як феномен тогочасного суспільства.

До найдавніших образів китайської літератури можна також віднести саме поняття “література” (文) – початково це слово мало набагато більше змістове наповнення, ніж просто “твори красного письменства” [6, 23]. Первинне значення 文 (у давньокитайській мові 纹) – малюнок, орнамент на тілі людини, що виконувала ритуальний танець, – червоні (ян) та сині (ін) смужки. Пізніше так стали називати писані людиною знаки, що їх, за легендою, вигдав першопредок Фусі, звернувши погляд до Неба і зчитавши небесні письмена. Нарешті, вень стало однією з маніфестацій Дао – літературою, упорядкованим знаковим малюнком; а прихований зміст, який має це поняття, – проникнення від видимого орнаменту письмен та слів у сутність, яка їх породила. Ця сутність, природно, добре прихована від очей профана й букваліста, який сприймає лише прямі значення слів. Таким чином, образ наявний уже в самому понятті 文 – образ, зумовлений походженням цього слова.

Для того, щоб художній образ, виражений одним чи групою ієрогліфів, справив відповідне враження на реципієнта, необхідною умовою було прочитання вірша вголос,

адже лише звучання слів (із відповідною інтонацією) активізувало увагу слухача та викликало в нього відповідні асоціації. Графічні особливості китайської мови підсилюють зорове сприйняття поезії (асоціації, викликані в китайського читача поєднанням графічних елементів конкретних ієрогліфів, образ, створений нагромадженням ієрогліфів з однаковими елементами тощо) – на відміну від, скажімо, європейських мов. З іншого боку, при слуханні декламованої поезії китайці підсвідомо відтворюють в уяві зорові образи ієрогліфів, тому в результаті звук разом із уявним зображенням і творять художні образи. Навантаження, яке несе звук, зумовлене також тим, що він був знаком трансценденції при втіленні духовного субстрату при творенні словесності [7, 184-185, 188-189]. Отже, звук, за допомогою якого народжувались у пориві натхнення літературні твори давнини, відтворював їх же наступним поколінням.

Загальну образність зумовлювала й фонічна будова вірша, в якому, як було визначено наприкінці VI ст. поетом Шень Юе, музичність і своєрідна (то висхідна, то низхідна) мелодія були явним віддзеркаленням дуальності світобудови. Ще Цао Пі зауважував, що у витонченій словесності втілюється ці (енергія) – і прозора, і каламутна. Справді, адже “прозорий” – це ян, “каламутний” – інь, отже, взаємоподолання і чергування двох начал, що лежать в основі ритмів Усесвіту, віддзеркалюється у віршах, і слова Цао Пі можна розглядати як констатацію цього факту [6, 62]. Таким чином, ідея нерозривної єдності інь-ян втілюється у формі (形) словесності вень, і цю ідею ми розглядаємо як загальний мегаобраз китайської поезії.

Отже, специфіка художнього образу в китайській літературі зумовлена космологічними уявленнями давніх китайців, вирішенням проблеми світопорядкування, в якій важливу роль грає поетичний текст як результат виробництва “тьми речей” (万物) первісної сутності Піднебесної Дао. Матеріальне буття поезії (зокрема висхідну й низхідну інтонацію при її виконанні) зумовлюють світотворчі полярні сили інь та ян і енергія ці, яка циркулює між небом і землею.

### *Література*

1. Бадылкин Л.Е. О классической китайской пейзажной лирике // Народы Азии и Африки. – 1975. - № 5. – С. 96-105.
2. Завадская Е.В. Эстетический смысл числа и тени в теории китайской живописи // Историко-филологические исследования: Сб. ст. памяти акад. Н.И.Конрада. – М., 1974. – С. 425-430.
3. Зварич І.М. Міф, мистецтво слова і час // Ренесансні студії. – Вип. 7. – Запоріжжя, 2001. – С. 82-93.
4. Кіктенко В.О. Визначення категорії первісної сутності Піднебесної // Східний світ. – 1996. - № 2. – С. 45-58.
5. Кобзев А.И. О философско-символическом смысле образов природы в китайской поэзии // Проблема человека в традиционных китайских учениях: Сб. ст. – М., 1983. – С. 140-152.
6. Лисевич И.С. Литературная мысль Китая: На рубеже древности и средних веков. - М., 1979.
7. Цзи Юнь. Заметки из хижины “Великое в малом”. – М., 1974.
8. Шекера Я.В. Концепція простору в давній китайській поезії // Східний світ. – 2003. - № 2. – С. 45-48.
9. Ban Gu. Hanshu (Історія ранньої Хань). – Shanghai, 1962. – V. 9.
10. Luo Gen-ze. Zhongguo wenxue piping shi (Історія китайської літературної критики). – Shanghai, 1957. – V. 1.
11. Zhu Guangqian. Shilun (Теорія віршування). – Hefei, 1999.