

UDC 811.581.11

**CODIFICATION OF COMPOSITION STRUCTURES IN THE WORKS
OF JIN SHENTAN: INTERRELATION OF *HISTORICAL RECORDS* BY SIMA QIAN
AND THE NOVEL *THE WATER MARGIN* BY SHI NA'AN**

Iryna Kostanda

PhD (Philology), Associate Professor
Kyiv National Linguistic University
73, Velyka Vasylkivska St., Kyiv, 03150, Ukraine
kostanda.irynd@ukr.net
ORCID: 0000-0002-5144-0941

The research works of the prominent literary critic Jin Shentan, the scientist who laid the foundation for the research and codification traditions of literary works composition features in the Baihua language, are analyzed in the article. Composition structures or laws of creating a text represent an original aesthetic phenomenon in the national and cultural space of the Chinese literary texts; studying this phenomenon reveals the ideological, aesthetic and stylistic originality of ancient Chinese literature.

The works of Jin Shentan determined the value and contemporary meaning, the ideological and aesthetic components and the significance of literary works; they also showed the imitation of the traditional text composition structures on the examples of research of the chronicle *Historical Records* and the novel *The Water Margin*. The composition structure analysis of the chronicle *Historical Records* and the novel *The Water Margin* verifies that the linguistic imitation traditions of the literary works of past centuries are the main operating mechanism for preserving and passing on the stylistic norms.

The article reviews biographical information about Jin Shentan and underlines his research interests and achievements, as well as their significance for understanding basic linguistic phenomena of Chinese classical literature. Due to the detailed analysis of literary and historical texts, paying attention to detail and classifying their compositional aspects, Jin Shentan identified such compositional structures as the inversion method (倒插法), the storytelling method (夾敘法), “Snakes in grass and Threads in ashes” method (蛇灰线法), “Ink Spot” method (大落墨法), “Needle in Cotton and Thorn in Clay” method (綿針泥刺法), “Backside Powder Coating” method (裏面鋪粉法), “Wedge Citation” method (弄引法), “Otter Tail” method (獺尾法), “Impossible Contraction” method (極不省法), “Mountain Cloud Refraction” method (橫雲斷山法), etc. The main achievement of Jin Shentan’s research works is illustrating the correlation between historical literature and literary works, as well as creating the basis for further investigation and preservation of the composition structures of Chinese classical literature.

Keywords: Jin Shentan, composition structures, codification, stylistics, ancient Chinese language, classical Chinese prose, linguistic features

КОДИФІКАЦІЯ КОМПОЗИЦІЙНИХ СТРУКТУР У ПРАЦЯХ ЦЗІНЯ ШЕНТАНЯ: ЗВ'ЯЗОК “ІСТОРИЧНИХ ЗАПИСІВ” СИМА ЦЯНЯ І РОМАНУ “РІЧКОВЕ ПРИБЕРЕЖЖЯ” ШИ НАЙ-АНЯ

I. О. Костанда

Вступ

Кодифікація є визначальним фактором збереження мовних феноменів, а також основним чинником у формуванні та стандартизації літературної мови. Центром уваги нашого дослідження є стилістична кодифікація, механізми відбору, фіксації стилістичних явищ та їхнє відображення у працях видатного китайського літературного критика Цзіня Шентаня (金聖嘆, 1608–1661 pp.). Одним з головних стилістичних феноменів літературної мови, який був описаний та проаналізований у його роботах, є феномен композиційних структур. Для лінгвістичного аналізу тексту такі поняття, як “стиль” і “композиція”, є фундаментальними, оскільки в цих поняттях занотовано ідею стильової та структурної цілісності тексту. Структурна цілісність тексту своєю чергою залежить від мовних одиниць та утворених ними композиційних структур. Комплексний опис композиційних структур дає змогу дослідити як загальну композицію тексту, так і композиційну організацію окремих його частин. У працях Цзіня Шентаня розглянуто основні композиційні структури мови класичної китайської літератури, а також чітко визначено факт наявності однакових композиційних структур у літописі Сима Цяня (司馬遷, 145(135) – прибіл. 86 p. до н. е.) “Історичні записи” (“史記”) та романі Ши Най-аня (施耐庵, 1296–1372 pp.) “Річкове прибережжя” (“水滸傳”) [Liu 2000, 90]. Це дає нам змогу верифікувати систематизацію стилістичних явищ та вказати на традицію наслідування як головний механізм лінгвальної кодифікації. Гіпотеза полягає в тому, що критичні праці Цзіня Шентаня виступають кодифікаторами стилістичних явищ (зокрема композиційних структур), а зазначена ним під час дослідження текстів різних епох традиція спадкоємності в передаванні лінгвістичних засобів є головним механізмом мовної кодифікації.

У філологічній традиції феодального Китаю побудову композиційних структур тексту називають законами тексту *веньфа* (文法) [Zhou 1955, 161]. Важливим аспектом критики наративних літературних текстів, а саме класичної поезії та романів династій Мін (明朝, 1368–1644 pp.) та Цін (清朝, 1636–1912 pp.), є аналіз і теоретичне узагальнення композиційних структур твору. Хоча за часів династії Цін не було спеціальних монографій, але питання стилістики, до яких зараховували композиційні структури тексту, у своїх роботах обговорювали філософи Хуан Цзунсі (黃宗羲, 1610–1695 pp.), Гу Яньу (顧炎武, 1613–1682 pp.); дослідники канонів Лю Їнь (羅隱, 833–910 pp.) та Цянь Датін (錢大聽, 1728–1804 pp.); історик Чжан Сюечен (章學城, 1738–1801 pp.) та ін. [Wang 2010 208]. Існують також різні напрямки та школи дослідження стилістики тексту, як-от школа Тунчен (桐城學派) та школа Янху (陽湖學派). Значний вплив на розвиток стилістичних концепцій справляє концепція *яцзе* (雅潔), запропонована школою Тунчен. Із праць, присвячених стилістичним концепціям цієї школи, можна назвати такі: “Дослідження випадкових записів” (“論文偶記”) та “Дослідження класичної прози Чунцзюежай” (“春覺齋論文”) авторства Лю Даханя (劉大撼, 1698–1779 pp.), “Вступ до стародавньої прози Чуюйлоу” (“初月樓古文緒論”) авторства У Десюаня (吳德旋, 1767–1840 pp.), праці Лін Шу (林紓, 1852–1924 pp.) [Zhou 1955, 237]. Відзначимо працю “Приклади сумнівних місць у давніх книгах” (“古書疑義舉例”) авторства Юя Юе (俞樾, 1821–1907 pp.), у якій ідеться “про два явища: стилістику та зіставлення [стилістичних засобів]” (“說修辭校勘二事”). Автор досліджує значну кількість стародавніх текстів династій Чжоу (周朝, 1046–221 pp. до н. е.), Цін (秦朝, 221–206 pp. до н. е.) та Хань (漢朝, 206 p. до н. е. – 220 p. н. е.) і на цій основі виводить загальні закони

щодо різних стилістичних напрямів. Питання аналізу стилістичних засобів у текстах художньої літератури вивчав Ван Чжун (汪中, 1745–1794 pp.). До сфери його наукових інтересів входили дослідження *гіперболи* (誇張) та *метонімії* (借代). Філолог та історик Чжан Сюечен виділив в оповідальних текстах 11 композиційних структур, наголосивши, що методи утворення таких структур нескінченно варіативні [Wang 2010, 152]. Ще однією цікавою стилістичною концепцією є теорія двох основних категорій чоловічого та жіночого начала в літературних творах (“提出陽剛，陰柔兩大分類之說”), вжита Яо Наєм (姚鼐, 1732–1815 pp.) на підставі комплексного аналізу та узагальнення філологічних здобутків у сфері стилістичних досліджень [Wang 2010, 154]. В епоху Цін активного розвитку набули також дослідження стилістики поетичних текстів: було виокремлено близько 300 стилістичних теорій стосовно поезії. З них 43 види представлено у збірці “Слово про цінську поезію” (“清詩話”), яку зібрав та відредагував Дін Фубао (丁福保, 1874–1952 pp.); ще 34 види теорій знайшли відображення у праці “Продовження слова про цінську поезію” (“清詩話續編”), створеній Го Шаоюєм (郭紹虞, 1893–1984 pp.).

Варто також зазначити, що під впливом ідей Цзіня Шентаня були написані ранні твори Чжоу Цзоженя (周作人, 1885–1967 pp.), тоді як Лу Сінь (魯迅, 1881–1936 pp.) критикував Цзіня Шентаня і ставив під сумнів його творчі досягнення. Однією з найвизначніших праць Лу Сіня, присвячених цій темі, є стаття “Розмова про Цзіня Шентаня” (“談金聖嘆”) [Lu 2005a, 542], опублікована в червні 1933 року. У цій статті Лу Сінь негативно оцінює досягнення критика, найголовнішою причиною чого став соціальний статус Цзіня Шентаня, який був ближчим до аристократії, ніж до простого народу [Lu 2005a, 542]. На відміну від Лу Сіня, Чжоу Цзожень вважав “походження нової китайської літератури” прямим продовженням ідеалів літературних досягнень династії Мін, праці ж Цзіня Шентаня розглядав як ключові у формуванні літературної думки цієї епохи [Zhou 2009, 503]. У своїй статті “Про Фена Менлуна і Цзіня Шентаня” [Yan 2009, 344], опублікованій у 1935 році, Чжоу Цзожень наголошує на визначній ролі критика у формуванні ключових концепцій класичної і становленні принципів сучасної літератури Китаю. Цю статтю можна розглядати як пряму відповідь на позицію, висвітлену у статті Лу Сіня. Наукова полеміка Чжоу Цзоженя і Лу Сіня стосовно значимості робіт Цзіня Шентаня для китайської літератури та культури стала однією з найдовших і складних суперечок в історії китайського літературознавства, однак той факт, що такий феномен стався, свідчить про безпрецедентний вплив робіт Цзіня Шентаня на формування літературної традиції Китаю.

Серед іноземних дослідників композиційних структур у наративних текстах можна назвати сучасного культурного антрополога французького походження К. Леві-Строса (Claude Levi-Strauss, 1908–2009 pp.), який висунув особливу теорію структурної ієрархії в їхньому культурологічному дослідженні. Він називає структуру самого твору поверхневою, вибирає її окремі елементи з тексту та перебудовує їх для дослідження, щоб знайти взаємозв'язок між цими елементами у творі й соціальною історією та культурним тлом поза ним.

У працях зарубіжних дослідників робіт Цзіня Шентаня спостерігаються компаративістські тенденції, виражені у виокремленні точок дотику у філософії та літературі Заходу і Сходу, зіставленні Дао і Логоса [Zhang 1992, 52].

У науковій роботі М. Б. Морісона (M. B. Morrison) “Майстер мистецтва”, присвяченій Цзіню Шентаню, були розглянуті “методи читання” (“讀法”) тексту роману “Річкове прибережжя” [Morrison 2013, 38]. Проте дослідження М. Б. Морісона спрямоване на порівняння виділених “методів”, чи, як їх називає автор, “технік”, з літературною теорією наратології Жерара Жанетта (Gerard Genette, 1930–2018 pp.). Варто звернути увагу також на той факт, що для аналізу обрано тільки п'ять “технік”. Ще одним аспектом, висвітленим у роботі, є дослідження

прийомів, які використовує Цзінь Шентань для побудови образу автора. Отже, М. Б. Морісон не розглядає у своїй роботі питання кодифікації й актуалізації цих “технік” у процесі розвитку китайської літератури.

Одним з найбільш авторитетних досліджень творчого спадку Цзіня Шентаня є дисертація Хуа Лаури Ву (Laura Wu) “Цзінь Шентань (1608–1661): засновник китайської теорії роману”, де розглянуто 15 “методів” побудови тексту. Однак головною метою дослідження виступила аргументована верифікація тези, висунутої Хуа Лаурою Ву: “Те, що автор тексту висловлює, на думку Цзіня Шентаня, це не його особисті почуття чи емоції, а його власний літературний талант та естетичні здібності” (“What the maker of the text expresses, in Jin Shengtan’s view, is not his private feelings or emotions but his own literary talent and aesthetic capacities”) [Wu 1993, 85]. Хуа Лаура Ву стверджує, що, на думку Цзіня Шентаня, талант виявляється у формальних характеристиках тексту. Також у дослідженні приділено увагу впливу буддизму на формування поглядів критика.

У 2021 р. Алією Б. Гоер (Alia B. Goehr) було захищено дисертацію під назвою “Геній форми” (“The Genius of Form: Jin Shengtan’s (1608–1661). Transformative Literary Program”) [Goehr 2021]. У цій роботі порушуються питання внеску Цзіня Шентаня в герменевтику літературних текстів, а також докладно розглядається і верифікується “концепція генія”, висунута Цзінем Шентанем. В основі концепції лежить обґрунтування геніальності, яке критик взяв з буддизму: геніальність – це не індивідуальний талант, а Єдиний розум [Goehr 2021, 59].

Зазначені вище дослідження, безумовно, мають велике значення для розуміння творчої концепції Цзіня Шентаня, проте не торкаються питань кодифікації літературних феноменів і не зосереджують увагу на значенні композиційних структур та їхньому подальшому використанні в історії китайської літератури.

Однак іноземних та вітчизняних досліджень, присвячених питанням стилістичної кодифікації, а також аналізу композиційних структур у літературних текстах Стародавнього Китаю, нами помічено не було, що обумовило необхідність проведення глибинного та докладного аналізу процесів стилістичної кодифікації літературних текстів періоду династій Мін та Цін; механізмів відбору, фіксації та формування традиційних засад стилістичних текстових норм, а також детермінації композиційних структур текстів класичної літератури. За об’єкт дослідження ми взяли аналітичні статті критика художньої літератури Цзіня Шентаня як явище, важливе для розвитку філологічної традиції в національному культурному просторі Стародавнього Китаю. Зазначені в його працях композиційні структури виступають як результат кодифікації та доказ того, що традиції наслідування видатних творів минулих століть є головним дієвим механізмом фіксації та передання стилістичних норм. Достовірність та наукова обґрунтованість результатів дослідження досягаються репрезентативним відбором вихідного матеріалу, а також використанням традиційних (порівняльного, описового, типологічного) та специфічних (контекстуального, культурологічного) методів аналізу.

Біографія, погляди і творчий шлях Цзіня Шентаня

Цзінь Шентань – літературний критик кінця правління династії Мін та початку заснування династії Цін. Існує версія, що його справжнє прізвище було Чжан (張), але після занепаду династії Мін прізвище було змінено, також він сам називав себе Майстром Ле’аном (泐庵法師). Цзінь Шентань народився у провінції Сучжоу, повіті У (吳縣). З дитинства почав вивчати буддизм, але згодом до сфери його інтересів увійшов даосизм, а ще пізніше – конфуціанство [Liu 2000, 87].

Головним видом діяльності Цзіня Шентаня була літературна критика. У його працях значна увага приділяється висвітленню ідеологічного змісту творів, але, пишучи критичні зауваження до класичної літератури, він також обговорював політику,

соціальні питання, свій світогляд і погляди на життя. Загалом Цзінем Шентанем було написано коментарі до роману “Річкове прибережжя” (“水滸傳”), драми “Західний флігель” (“西廂記”), історичної праці “Цзо Чжуань” (повна назва «Коментар Цзо до “Весен і осеней”» (“春秋左氏傳”)), філософського трактату “Чжуан-цзи” (“莊子”); також ним було відредаговано 8 томів збірки поезій епохи Тан (唐朝, 618–907 рр.) “Книга талантів династії Тан” (“唐才子書”), складено антологію вірцевих есе з імператорських іспитів “Книга праведних істин для талантів” (“制義才子書”), анотації до збірки поезій Ду Фу (杜甫, 712–770 рр.) та ін. [Wang 2010, 158].

Проте його зауваження до роману “Річкове прибережжя” та драми “Західний флігель” були унікальними: наслідуючи Лі Чжи (李贄, 1527–1602 рр.) та Є Чжоу (葉晝, поч. XVII ст.), Цзінь Шентань підняв коментарі до романів та драм епохи династії Мін на новий рівень. До цього більшість із них просто вказували на наявні стилістичні прийоми та підкреслювали стилістично вдалі фрагменти твору, у такий спосіб нагадуючи читачам про необхідність бути уважними при читанні, а також містили прості коментарі з роз’ясненням лексики [Ge 2003, 6].

Унікальність коментаторського методу Цзіня Шентаня ґрунтується на використанні такого ж комплексного детального текстового аналізу, який можна побачити в роз’ясненнях до стародавніх ідеологічних та канонічних текстів конфуціанського та даоського вчень. У нього вистачає сміливості змінити початковий текст, а також, вживаючи у своїх роботах слова *незвичайно* (奇), *витончено* (妙), з одного боку, заохотити до читання зауважень, а з іншого боку, підкреслити неперевершеність власних коментарів [Ge 2003, 8]. Головну мету створення критичних оглядів сам Цзінь Шентань вбачав у тому, щоб навчити читачів розуміти глибинний зміст літературних творів через використання його методів критичного філологічного аналізу.

Одним з головних висновків Цзіня Шентаня, зроблених під час роботи над художніми текстами, є думка про те, що мета філологічного аналізу полягає не в тому, щоб знайти первісне значення слів та висловів, і не в тому, щоб дошукатися справжнього змісту, який заклали у твір автори давнини та сучасності, а в тому, щоб навчати майбутні покоління та спілкуватися з ними через мову художніх текстів [Altenburger 2014, 170]. Завдяки видатним здобуткам Цзіня Шентаня у сфері стилістики та теорії літератури художні тексти на народній мові байхуа стали популярними серед учених династій Мін та Цін.

Найбільшим досягненням Цзіня Шентаня є створений ним метод літературного аналізу, який полягає в дослідженні формальних атрибутів тексту (зокрема композиційних структур) як верифікації геніальності письменника [Wu 1993, 31]. Детальні та скрупульозні коментарі, написані Цзінем Шентанем, є безпрецедентними в історії китайської літературної критики [Goehr 2021, 51]. У галузі новаторської критики його авторитетний статус перевершив статус Ван Шичженя (王世貞, 1526–1590 рр.), Лі Чжи та Чжун Сіна (鍾惺, 1574–1624 рр.). Навіть його послідовники Мао Цзунган (毛宗崗, 1632–1709 рр.), який написав коментарі до роману “Трицарство” (“三國演義”), та Чжан Чжупо (張竹坡, 1670–1698 рр.), авторству якого належать зауваження до роману “Квіти сливи в золотій вазі” (“金瓶梅”), також не змогли перевершити праці Цзіня Шентаня. Лі Юй (李漁, 1611–1680 рр.) захоплювався унікальною здатністю Цзіня Шентаня вказувати на переваги драми “Західний флігель”. Учені династії Цін, як-от Фен Чженьлуань (馮鎮巒, 1760–1830 рр.) і Мао Цзунган (毛宗崗, 1632–1709 рр.), високо оцінювали винахідливість Цзіня Шентаня в його коментарях до роману “Річкове прибережжя”. Проте деякі його сучасники, зокрема Дун Хань (董含, 1624–1697 рр.), критикували його праці за неорганізованість та заплутаність думок [Altenburger 2014, 172].

Філолог Чжоу Цзожень зазначив, що “у критиці романів, звісно, перший, з ким треба рахуватися, – це Цзінь Шентань” (“小說的批, 第一自然要算金聖嘆”) [цит. за:

Wang 2010, 139]. Під час руху за нову літературу у XX столітті історики письменства високо оцінювали діяльність Цзіня Шентаня. Наприклад, Ху Ши (胡適, 1891–1962 pp.) вважав його “великим диваком” (“大怪杰”), який “має бачення і мужність” (“有眼光有膽色”); Лін Юйтан (林語堂, 1895–1976 pp.) називав його “великим критиком-імпресіоністом сімнадцятого століття” (“十七世紀偉大的印象主義批評家”) [цит. за: Wang 2010, 141]. Проте Ху Ши критикував коментарі Цзіня Шентаня до роману “Річкове прибережжя” за використання тих самих підходів, що й у текстах форми *багувень*, а також за його оцінювання одного з головних персонажів Суна Цзяна (宋江) як надто суб’єктивне та безпідставне, зазначивши, що сучасні читачі більше не мають потреби в такій літературній критиці [Huang 1994, 58]. Також за критику Цзінем Шентанем позитивних героїв роману “Річкове прибережжя” його було охарактеризовано літературознавцями Китаю як “реакціонера” і “представника панівного класу у старому феодальному суспільстві” (“封建舊社會統治階級代言人”) [Huang 1994, 58].

Критична діяльність Цзіня Шентаня як відображення його ставлення до моралі та ідеології

Погляди Цзіня Шентаня на ідеологію, політику, мораль та людські цінності були сповнені суперечностей, але саме ці суперечності зробили його філологічні здобутки глибокими і різноплановими, дали змогу розглянути мову та ідеї творів класичної літератури під іншим кутом.

З одного боку, Цзінь Шентань політично та ідеологічно дотримувався консервативних поглядів. Він проповідував моральні норми конфуціанства, особливо такі, як “вірність і прощення” (“忠恕”) та “синівська шанобливість” (“孝悌”), однак водночас також викривав руйнування людської природи конфуціанським ритуалом. Така позиція критика відображається в його коментарях до змісту драми “Західний флігель”, яку в ті часи вважали аморальним твором через нехтування головними героями основами конфуціанської моралі [Ge 2003, 3]. Проте Цзінь Шентань, навпаки, схвалює бунтарську поведінку Цуй Їн-їн (崔鶯鶯 і Чжана Шена (張生)). Він підкреслює, що стосунки між чоловіком і жінкою відрізняються від усіх інших людських взаємин, наголошує, що в таких стосунках є пристрасть – цілком природне почуття, без якого не обходиться традиційна ритуальність [Huang 1994, 62]. Саме в цьому Цзінь Шентань вбачає надзвичайну важливість цієї драми для культурної традиції Китаю: на його думку, твір закликає до руйнування упереджень феодального етикету, звеличує сміливість головних героїв обстоювати право на “вільне кохання”.

Цзінь Шентань критикував тиранію уряду наприкінці правління династії Мін, вважаючи, що чиновники створюють такі умови життя, через які люди піднімають повстання. Але водночас він засуджує і злочинців, особливо Суна Цзяна (宋江) – ключову постать у таборі розбійників у місцевості Ляншаньпо (梁山泊). Окрім того, життя табору розбійників у романі “Річкове прибережжя” визначає як “крайне зло, крайню лють, не те, що є Китаєм” (“惡之至, 逆之至, 不與同中國”), підкреслюючи, що життя цих людей повністю «протилежне поняттям “відданості та праведності”» («反對 “以忠義予之”») [цит. за: Ge 2003, 7].

Цзінь Шентань сповідує нігілістичний напрям буддизму і розглядає життя як так званий “сон неба і землі” (“天地夢境”), “сон усіх живих істот” (“眾生夢魂”) [Bell 2016, 115]. Однак водночас він будує кар’єру чиновника; досліджує реальність, старанно відображаючи її у своїх працях; створює літературну критику, про значення якої напише: “Буття і смерть швидкі, людське життя не вічне, багатства і шани досягнути важко, найкраще – це бути вірним собі; якщо не створити книгу, то заради чого тоді жити?” (“生死迅疾, 人命無常 富貴難求, 從吾所好, 則不著書其又何以為活也?») [Bell 2016, 120; Jin 1998, 30].

Філологічні здобутки Цзіня Шентаня: принципи та концепції

На перше місце за значимістю для твору Цзінь Шентань помістив виразне зображення персонажів. Наприклад, на думку критика, роман “Річкове прибережжя” не втомлює, хоча в ньому “виписано не менше 108 персонажів” (“無非為他把一百八個人性格都寫出來”) [Jin 1998, 22]. А головним способом досягнення виразності є підкреслення в тексті індивідуальності кожного персонажа: “У людей є свій характер, люди мають свій темперамент, люди мають свою особливу зовнішність, люди мають свою форму, люди мають свою вимову” (“人有其性情, 人有其氣質, 人有其形狀, 人有其聲口”) [Jin 1998, 24]. Своєю чергою важливим складником у визначенні індивідуальності є персоніфікована мова кожного персонажа. За висловом Цзіня Шентаня: “Якою людиною є, так вона й говорить” (“一樣人, 便還他一樣說話”) [Jin 1998, 28].

Другим за значимістю аспектом критичної теорії Цзіня Шентаня є твердження, що серед безлічі персонажів треба виділяти головних героїв. Наприклад, згідно з поглядами критика щодо драми “Західний флігель”, весь твір написано всього про трьох людей: Шуан Вень (雙文), Чжана Шеня (張生) і Хуннян (紅娘) («“西廂記” 止寫得三個人: 一個是雙文, 一個是張生, 一個是紅娘»). Але водночас Цзінь Шентань вважав: «Якщо порахувати ще більш уважно, то драма “Західний флігель” написана лише про одну людину. І ця людина – Шуан Вень» («若更仔細算時, “西廂記” 亦止為寫得一個人. 一個人者, 雙文是也») [Jin 1998, 32].

Наступним аспектом є значення для тексту твору структури і сюжету, які, на думку Цзіня Шентаня, мають відповідати таким характеристикам:

– сюжет має бути несподіваним, але й обміркованим; з використанням “незвичайної манери написання” (“奇恣筆法”); з несподіваними поворотами, тобто схожим на “дракона, що стрибає, і лежачого тигра” (“龍跳虎臥”); але водночас і детально спланованим, і зрозумілим. Тому треба “писати надзвичайні речі, але з використанням надзвичайно близьких людині описів” (“寫極駭人之事, 卻盡用極近人之筆”) [Jin 1998, 35];

– структура тексту – це композиційні структури, як-от метод “зворотної вставки” (倒插法), метод “відсікання” (夾敘法), метод “сірої лінії трав’яної змії” (草蛇灰線法), метод “проколювання глини бавовняною голкою” (綿針泥刺法), метод “малювання” (弄引法) та метод “хвоста видри” (獼尾法) [Jin 1998, 36].

Цзінь Шентань називає композиційні структури “законами” (“法”) тексту, про які зазначає: “Текст без закону стає виттям собаки” (“臨文無法便成狗嘍”) [Jin 1998, 35]. Але завдяки використанню різних композиційних структур має досягатися цілісність структури всього твору: “одна книга – це як одна стаття” (“一部書只是一篇文章”). Саме тому автор має “тримати в серці загальну ситуацію” (“全局在胸”) та уважно ставитися до використання таких елементів об’єднання композиційних структур у тексті, як “зв’язок” (“過接”), “замикання” (“关鎖”) та “відрив” (“脫卸”) [Jin 1998, 36].

Цзінь Шентань стверджував, що літературна критика “безпосередньо демонструє серце літературного твору” (“直取其文心”) [Jin 1998, 38]. Дотримання ідеї, що літературний твір “скорочує форму, але розширює моральні принципи” (“略其形跡, 伸其神理”), підштовхнуло Цзіня Шентаня скоротити оригінальні версії творів. Зокрема, на його думку, останні 50 розділів роману “Річкове прибережжя” є “горизонтальним додаванням собачого хвоста” (“橫添狗尾”), тому він прибрав цей текстовий матеріал із твору [Jin 1998, 38].

Дослідження “Історичних записів”

Ключовим твором, який вплинув на стилістичну кодифікацію класичних китайських романів, є літопис “Історичні записи” авторства Сима Цяня. Слід зазначити, що його літературна цінність була визнана набагато пізніше, ніж історична.

У період правління династії Хань дослідження та коментарі до “Історичних записів” проводилися з ракурсу історії, і головними їхніми завданнями були розгляд історичних фактів та трактування змін, що відбувалися в мові. Однак окремі письменники та літературні критики визнали також літературну цінність літопису. Наприклад, Бань Гу (班固, 32–92 pp.) зазначав у своїй праці “Історія [династії] Хань. Гунсунь Хун та інші. Післямови до біографії” (“漢書公孫弘等傳贊”): “Люди, які жили за часів династії Хань, були надзвичайно витонченими та елегантними, як Гунсунь Хун, Дун Чжуншу та Ні Куань... а есе були як у Сима Цяня і Сянжу” (“漢之得人, 於茲為盛, 儒雅則公孫弘, 董仲舒, 倪款... 文章則司馬遷, 相如”) [Ban 2003, 94]. Тут Бань Гу поставив Сима Цяня і Сима Сянжу (司馬相如, 179–117 pp. до н. е.) в один ряд, підкреслюючи літературну цінність “Історичних записів”, що тоді було рідкістю.

За часів династії Тан офіційно було затверджено історичний статус літопису, а в “Історії [династії] Хань. Бібліографічний розділ” (“漢書藝文志”) його було визнано першим твором історичної літератури. Що ж стосується літературного статусу “Історичних записів”, то “Рух за давні тексти” (“古文運動”), підтримуваний прозаїком і поетом Ханем Юєм (韓愈, 768–824 pp.) та іншими, пропонував наслідувати прозу до періоду династій Цінь і Хань, у якій згадувалася літературна цінність “Історичних записів” [Wang 2010, 219]. “Рух за давні тексти” використовував літопис як модель для навчання мови та стилю, але цей вид наслідування та навчання був дуже поширений. Водночас прозаїки і поети епохи династії Тан, як було зазначено вище, приділяли увагу вивченню стилю твору. Зокрема, Лю Цзун’юань (柳宗元, 773–819 pp.) захоплювався його текстами, характеризуючи їхній стиль як “шляхетну чистоту” (“峻潔”), а Хань Юй характеризував літопис як “глибоко героїчний і невідгадливо витончений” (“雄深雅健”) [Wang 2010, 221].

У період панування династії Сун (宋朝, 960–1279 pp.) виникають тенденції до філологічного дослідження критики “Історичних записів”, створення літературознавчих коментарів та вивчення літературних образів. Серед авторів таких досліджень можна виділити Оуян Сю (歐陽修, 1007–1072 pp.) та Су Ши (蘇軾, 1037–1101 pp.) [Zhou 1955, 206].

Су Сюнь (蘇洵, 1009–1066 pp.) на основі тексту “Історичних записів” продемонстрував один із класичних методів побудови композиційних структур – метод “взаємного розгляду” (互見法), суть якого полягає в тому, щоб за допомогою біографії головного героя показати основні якості його характеру, а в біографіях другорядних героїв розкрити його інші (не основні) риси.

Період правління династії Юань (元朝, 1271–1368 pp.) вважається часом розквіту драматургії. Деякі фрагменти та біографії з “Історичних записів” були адаптовані до п’єс, що допомогло поширити філологічні та історичні знання про період написання цього твору. Часи правління династії Юань були періодом влади монголів – статус ханської інтелігенції був низьким, тому навіть коротких досліджень “Історичних записів” було мало, а монографій, присвячених цьому твору, не виходило взагалі [Zhou 1955, 162].

Комплексне дослідження значимості “Історичних записів” для розвитку китайської мови та літератури розпочалося і досягло розквіту за правління династії Мін. У цей період бачимо найбільшу кількість коментарів і досліджень, присвячених цьому твору. Головна причина – це популярність різноманітних рухів за відродження традицій давнини. Наприклад, “Школа семи вчених чоловіків” (“七子派”) і “Школа танської та сунської словесності” (“唐宋派”) проголосили, що “проза має бути як у Цінь та Хань, а поезія має процвітати як у Тан” (“文必秦漢, 詩必盛唐”) [Ma, Zhang 2007, 35]. Існувала велика кількість історичних коментарів та історичних копій, а також різних редакційних зауважень до текстів літопису. Зокрема, роботу Лін Чжилуна (凌稚隆, поч. XVII ст.) «Ліс коментарів до “Історичних записів”»

(“史記評林”) можна назвати найвідомішим зразком з низки подібних. Не менш відоме філологічне есе Вана Шичженя, написане як передмова до “Історичних записів”, у якому цей твір оцінено автором як “найкращий історичний текст” (“良史至文”) [Wang 2010, 176; Ma, Zhang 2007, 35].

Стилістичні особливості “Історичних записів” і “Річкового прибережжя”

Цзінь Шентань дослідив “Історичні записи” не як твір з історії, а як роман і прокоментував його стилістичні особливості. Він застосував унікальний підхід і відкрив нові перспективи та напрямки для літературного вивчення літопису. Цзінь Шентань вибрав і прокоментував п’ять розділів з “Історичних записів”: “Основні записи [про вчинки] Сяна Юя” (“項羽本紀贊”), “Похвала сім’ї Конфуція” (“孔子世家贊”), “Біографія Бо Ї” (“伯夷列傳”), “Передмова до біографії чиновників” (“酷吏列傳序”), “Особиста вимова від Тайши Ёуна” (“太史公自序”) [Ma, Zhang 2007, 35]. У кожному з цих розділів критик виділив емоційність і щирість описів, а також підкреслив певні стилістичні аспекти:

– у розділі “Основні записи [про вчинки] Сяна Юя” виділив гіперболу [Ma, Zhang 2007, 36];

– у розділі “Похвала сім’ї Конфуція” зазначив, що Сима Цянь талановито вживає лаконізми і створює лаконічні речення; основа статті добре обґрунтована, а сюжет та розвиток логічні; структура усєї статті розумна та доречна, так що в читачів виникатиме відчуття поступового, покрокового руху вперед, що зберігає їхній інтерес до тексту [Ma, Zhang 2007, 36].

Взаємозв’язок, верифікований Цзінем Шентанем у результаті аналізу тексту “Історичних записів” та роману “Річкове прибережжя”, можна підтвердити такими цитатами: «Раніше я говорив, що “Річкове прибережжя” краще за “Історичні записи”, але люди не вірили. Ви ж знаєте, я не говорю просто так. Ці “Історичні записи” – це події, передані в тексті, а роман “Річкове прибережжя” – це текст, народжений подіями» [Jin 1998, 60]. Також ілюстративною є така цитата: “Що ж до подій, переданих у тексті, то спочатку відбувалися реальні ситуації, і лише потім письменник талановито їх описував; і хоча літературний талант Сима Цяня величезний, але навіть у цьому разі все описати – це складно та марудно. З текстом, народженим подіями, усе інакше: тут від початку до кінця аркуша потрібно йти за натхненням, а що додати чи відняти з сюжету, залежить від волі автора” (“以文運事, 是先有事生成如此如此, 卻要算計出一篇文字來, 雖是史公高才, 也畢竟是吃苦事. 因文生事即不然, 只是順著筆性去, 削高補低都由我”) [Jin 1998, 62].

Однак найважливіше для верифікації процесів стилістичної кодифікації – наявність однакових композиційних структур у текстах двох творів. Розглянемо детально і дамо визначення однаковим композиційним структурам, або методам компонування мовних одиниць, у романі “Річкове прибережжя” та літописі “Історичні записи”.

1. Метод “інверсії” (倒插法). Наведемо цитату з поясненнями Цзіня Шентаня: “Так називають [прийом], коли важливе слово, яке має йти наприкінці, несподівано ставлять попереду. Так є у прикладі про двох ковалів – батька та сина – із заїжджого двору біля підніжжя гори Утай-шань, і [у прикладі про] город настоятеля кумирні Ю в монастирі Дасяngo, і [у прикладі про] пані У з сином, які разом із пані Ванган пішли дивитися на тигра, і [у прикладі про те, як] Лі Куй вирушив купувати фінікові тістечка й зустрівся з Таном Луном та іншими” («謂將後邊要緊字, 驀地先插放前邊. 如五台山下山鐵匠間壁父子客店, 又大相國寺嶽廟間壁菜園, 又武大娘子要同王乾娘去看虎, 又李逵去買棗糕, 收得湯隆等是也») [Jin 1998, 48].

2. Метод “розповіді” (夾敘法). «Так називають [прийом], коли дві людини гаряче починають говорити одночасно: одна ще не перестала говорити, і вже вступає інша,

але це все треба описати одним розчерком пера. Наприклад, Цюй Даочен із храму Вагуань каже: “Брате, вгамуй гнів і послухай маленького ченця”. Лу Чжишень сказав: “Ти говори, ти говори” і так далі» («謂急切裡兩個人一齊說話, 須不是一個說完了, 又一個說, 必要一筆夾寫出來. 如瓦官寺崔道成說 “師兄息怒, 聽小僧說”, 魯智深說 “你說你說” 等是也») [Jin 1998, 52].

3. Метод “*змії у траві та нитки в золі*” (草蛇灰線法). Передбачає створення в тексті прецедентів, що здаються спочатку неважливими і пов’язують всі події в одну сюжетну лінію. З пояснень Цзіня Шентаня до цієї композиційної структури: «Наприклад, Цзін Янган старанно багато разів вимовляє [пророчі] слова “дорожня палиця”, на вулиці Цзиши йому безперервно трапляються безліч ієрогліфів [зі значенням] “завіса” і т. д. На перший погляд, начебто нічого особливого, але якщо придивитися уважно, то можна помітити сполучну нитку, яка проходить через усю розповідь і змушує все розвиватися» («如景陽岡勤敘許多 “哨棒” 字, 紫石街連寫若干 “簾子” 字等是也. 驟看之, 有如無物, 及至細尋, 其中便有一條線索, 拽之通體俱動») [Jin 1998, 53].

4. Метод “*плям від туші*” (大落墨法). Є однією з технік опису в китайському живописі. Це метод образотворчого мистецтва, що ґрунтується на техніці використання сміливих мазків та поступової деталізації об’єкта, який остав одним зі способів утворення композиційної структури. З пояснень Цзіня Шентаня щодо реалізації цього методу в тексті можемо процитувати таке: “Наприклад, [ситуації, коли] У Юн говорить про трьох [братів] Жуань, [коли] Ян Чжи бере участь у змаганнях з військового мистецтва в Пекіні, [коли] тітонька Ван розмірковує про любовні почуття, [коли] У Сун бореться з тигром, [коли] в селі Хайдао схопили Суна Цзяна, [коли] відбувається другий бій Чжу Цзячжуана і т. д.” (“如吳用說三阮, 楊志北京鬥武, 王婆說風情, 武松打虎, 還道村捉宋江, 二打祝家莊等是也”) [Jin 1998, 58].

5. Метод “*голок у бавовні та шипів у глині*” (綿針泥刺法). Спосіб письма, коли через похвалу подається критика. Цзінь Шентань так пояснював цей метод створення композиційної структури: “Наприклад, Хуа Жун хотів, щоб Сун Цзян зняв кангу, але Сун Цзян не погоджувався; Чао Гай раз за разом бажав спуститися з гори, але Сун Цзян раз у раз умовляв його залишитися і тільки востаннє не став відмовляти. Крім пера і чорнила, [у тексті] є ще гостре лезо, що прямо стирчить” (“如花榮要宋江開枷, 宋江不肯; 又晁蓋番番要下山, 宋江番番勸住, 至最後一次便不勸是也. 筆墨外, 便有利刃直戳進來”) [Jin 1998, 59].

6. Метод “*порошкового фарбування тильного боку*” (裏面鋪粉法). Побудова композиційної структури ґрунтується на виявленні якостей та характеристик об’єкта через створення контрасту та порівняння двох протилежних якостей. З пояснень Цзіня Шентаня можемо процитувати: “Якщо потрібно відтінити віроломства Суна Цзяна, то це випадково підкреслить щирість Лі Куя; якщо виділити точність і чесність, властиві Ши Сю, то це випадково підкреслить суперечливість і безпутство Яна Сюна” (“如要襯宋江奸詐, 不覺寫作李逵真率; 要襯石秀尖利, 不覺寫作楊雄糊塗是也”) [Jin 1998, 61].

7. Метод “*вклиненого цитування*” (弄引法). Цитування – один з основних прийомів, що використовується у класичних романах. Перш ніж прописано основний сюжет, розкривається маленька сюжетна лінія (як увертюра), пов’язана з основною. “Увертюра” можлива у вигляді вірша, афоризму, прислів’я тощо. «Наприклад, перед тим як описати Со Чао, потрібно спочатку написати про Чжоу Цзіна; перед великим сьйвом ви маєте спершу сказати про п’ять речей. “Чжуан-цзи” каже: “Вітер народжується на землі, піднімаючись із кінчика зеленої трави і поступово поширюючись на всю долину...”» («如索超前, 先寫周謹; 十分光前, 先說五事等是也. “莊子” 雲: “始終青萍之末, 盛於土囊之口”. “禮” 雲: “魯人有事於泰山, 必先有事於配林”») [Jin 1998, 62].

8. Метод “хвоста видри” (獺尾法). Поняття “хвіст видри” використовується тут як метафора, що означає кінець великого фрагмента тексту. Саме наприкінці написання має бути закладено додатковий імпульс для роздумів, і тут слід спрямувати хід думок читача в потрібне авторові русло. “Наприклад, як наприкінці оповідань про те, як Лян Чжуншу та Дунго Яньу повернулися додому, Веньбінь вступив на посаду в повіті, У Сун переміг тигра, спустився з пагорба і зустрів двох мисливців, після того як бризнула кров біля Вежі Качечок-мандаринок, написати про місячне світло біля рову і так далі” (“如梁中書東郭演武歸去後，如縣時文彬升堂；武松打虎下岡來，遇著兩個獵戶；血濺鴛鴦樓後，寫城壕邊月色等是也”) [Jin 1998, 63].

9. Метод “неможливості скорочення” (極不省法). Процитуємо пояснення Цзіня Шентаня, зроблене ним на основі тексту “Річкового прибережжя”: “Наприклад, щоб написати про злочин Суна Цзяна, ви маєте спочатку повідомити про золото в пояській сумці, але спершу все ж треба описати, що трапилось між Янь Посі і Чжаном Санем, та перед цим все ж слід написати, як Сун Цзян попросив стару Янь По про послугу, але й тоді треба спочатку розповісти про труну [оплачену грошима] Суна Цзяна. Все це [має] бути, навіть якщо такий текст не стосується основної розповіді” (“如要寫宋江犯罪，卻先寫招文袋金子，卻又先寫閻婆惜和張三有事，卻又先寫宋江討閻婆借，卻又先寫宋江舍棺材等。凡有若干文字，都非正文是也”) [Jin 1998, 64].

10. Метод “об’єднання вертикалей” (欲合故縱法). Зведення фрагментів тексту з двома сюжетними лініями до спільного знаменника. “Наприклад, [дійство] перед храмом Білого Дракона, [коли] Лі Цзюнь, Ер Чжан, Ер Тун, Ер Му та інші вже прибули в рятувальних човнах, але Лі Кую важливо було увірватися в місто [з наміром убивати]; а ще коли в сільському храмі Сюаньнюй, Чжао Нен та Чжао Де вже вийшли, але [раптово] спотикаються об коріння дерев, солдати починають кричати і т. ін. Все це багатократно посилює відчуття страху в читачів” (“如白龍廟前，李俊，二張，二童，二穆等救船已到，卻寫李逵重要殺入城去；還有村玄女廟中，趙能，趙得都已出去，卻有樹根絆跌，士兵叫喊等，令人到臨了又加倍吃嚇是也”) [Jin 1998, 70].

11. Метод “переломлення гір хмарами” (橫雲斷山法). У китайському живописі існує техніка малювання з використанням хмар, туманів для змазування гір і хребтів, щоб показати відстань та висоту піків. Пізніше ця техніка стала основою для важливої і поширеної формули структурування композиції твору. Зокрема, у процесі розвитку сюжету автор навмисно вставляє певні події або ситуації в основний текст оповіді, такі “вставки” подрібнюють його, що дає змогу ніби побачити одразу всю перспективу розвитку сюжету. “Наприклад, після нападу на Чжу Цзячжуана раптово з’являється вставка про боротьбу з тигром і втечу з в’язниці Цзе Чженя і Цзе Бао... оскільки текст занадто довгий, він буде [видаватися] громіздким, тому для розмежування висвітлюють по черзі то один, то інший бік подій” (“如兩打祝家莊後，忽插出解珍，解寶爭虎越獄事；又正打大名城時，...只為文字太長了，便恐累贅，故從半腰間暫時閃出，以間隔之”) [Jin 1998, 72].

Дослідження текстів роману “Річкове прибережжя” та літопису “Історичні записи” приводить Цзіня Шентаня до такої думки: «Прийоми написання роману “Річкове прибережжя” усі почерпнуті з “Історичних записів”, але в романі є набагато вдаліші місця, аніж в “Історичних записях”» («“水滸傳”方法，都從“史記”出來，卻有許多勝似“史記”處») [Jin 1998, 70]. Не менш важливими є висновки Цзіня Шентаня щодо значення цих двох творів для формування філологічної традиції Китаю: «Незважаючи на те що “Річкове прибережжя” є доволі грубим читвом, після ознайомлення з ним читачі знатимуть чимало способів побудови тексту. Мало того, що вони дізнаються про це з роману, – прочитавши “Літопис Воюючих царств”, “Історичні записи” та інші книги, у яких є чимало прийомів, читачі знатимуть про способи побудови тексту з них також. У колишні часи, коли нащадки читали такі

книги, як “Літопис Воюючих царств” та “Історичні записи”, вони дізнавалися лише про пусті справи, що справді було просто смішно» («舊時“水滸傳”，子弟讀了，便曉得許多閒事。此本雖是點閱得粗略，子弟讀了，便曉得許多文法；不惟曉得“水滸傳”中有許多文法，他便將“國策”“史記”等書，中間但有若干文法，也都看得出來。舊時子弟讀“國策”“史記”等書，都只看了閒事，煞是好笑») [Jin 1998, 80].

Цзінь Шентань є одним з літературних критиків періоду кінця династії Мін, початку династії Цін, творчі здобутки якого вплинули на розвиток китайської літератури і на літературні тенденції сучасності. Композиційні структури, визначені Цзінем Шентанем на прикладі роману “Річкове прибережжя”, починають активно використовуватись у художній літературі [Inoue 2001, 73].

Наступним етапом кодифікації вищезазначених композиційних структур стає роман Цао Сюеціня (曹雪芹, 1715–1763 pp.) “Сон у червоному теремі” (“紅樓夢”), у якому використано їх усі, а окремі композиційні структури вже актуалізуються у вигляді класифікації з широко представленою системою прийомів [Liu 1983, 82]. Наприклад, метод “змії у траві і нитки в золі” представлений п’ятьма підвидами зазначеного вище методу: метод “використання омофонів” (諧音法), метод “використання пророцтв” (讖語法), метод “використання прототипів” (影射法), метод “використання цитат” (引文法), метод “створення алюзій” (化用典故法) [Shen 2004, 101].

Роман “Сон у червоному теремі” – це унікальний культурний феномен у китайській літературі, який вийшов за межі літературного твору та став об’єктом культури і частиною культурного спадку Китаю. Вплив цього твору на китайську мову і літературу важко переоцінити. Багатство мови роману та його виняткова структурна складність є предметом літературознавчих досліджень упродовж століть. Композиційні структури роману “Сон у червоному теремі” широко вживаються в класичних романах [Shen 2004, 138].

На початку ХХ ст. зазначені вище методи й надалі застосовуються в художніх текстах; навіть прогресивним творам того часу, які намагаються позбуватися традиційних композиційних структур, це не вдається повною мірою. Зокрема, у драмі Цао Юя (曹禺, 1910–1996 pp.) “Гроза” (“雷雨”, 1933 p.), одному з найпопулярніших китайських драматичних творів періоду до японського вторгнення в Китай у 1937 p., використано метод “змії у траві”: героїня п’єси Фань Ї (繁漪) говорить про дроти в саду за домом, а пізніше інша героїня цього твору Сифен (四鳳) гине від зіткнення з цими обірваними дротами [Liu 2004, 25].

Відомий публіцист і письменник Лу Сінь, який критикував здобутки Цзіня Шентаня та ставив під сумнів цінність його досліджень для літератури, теж не зміг у своїх творах повністю відмовитися від використання традиційних композиційних структур. Наприклад, в оповіданні “Буря” (“風波”) [Lu 2005b, 499] Лу Сінь для критики головного героя використовує таку композиційну структуру, як метод “проколання глини бавовняною голкою” (綿針泥刺法). Слід зазначити, що цей стилістичний феномен настільки глибоко вкорінений у китайську літературу, що став її невід’ємною частиною. Розмір нашого дослідження, викладеного у статті, через значне поширення цього філологічного феномену не дає змоги проаналізувати та перерахувати усі художні твори, в основу яких покладено зазначені вище композиційні структури. Вони визначені й описані Цзінем Шентанем та є однією з головних особливостей наративних традицій китайської літератури ХХ–ХХІ ст., знаходячи застосування у творах Лао Ше, Мао Дуня, Гао Сінцяна, Мо Яна та ін.

Висновки

Видатний китайський літературний критик Цзінь Шентань досліджував методи теоретико-літературного аналізу, зосереджені на формуванні персонажів. Літературну критику він зробив кодифікатором філологічних феноменів, свого роду ядром

аналізу композиційних структур, стилістичних засобів та формувань оцінних характеристик твору. Цзінь Шентань вказував, що “Історичні записи” відрізняються від творів художньої літератури: книги з історії – це наратив “рух речей через літературу”, який має дотримуватися фактів історії і не може підкорятися лише уяві автора; а роман створюється за допомогою авторської уяви. Він визначив композиційні структури, або методи формування частин тексту, які використовуються при написанні оповідальної літератури, як-от романи і драми. Критик також запропонував абсолютно нові методи формування тексту, як-от метод “зворотної вставки” (倒插法), метод “відсікання” (夾敘法), метод “сірої лінії трав’яної змії” (草蛇灰線法), метод “проколювання глини бавовняною голкою” (綿針泥刺法), метод “малювання” (弄引法) та метод “хвоста видри” (獼尾法).

Аналіз взаємозв’язку тексту “Історичних записів” та наративних текстів, а саме романів епохи панування династій Мін та Цін, є найважливішим досягненням Цзіня Шентаня. Він підтвердив важливість впливу прийомів написання, використаних у літописі, на текст “Річкового прибережжя”, вважаючи, що всі композиційні структури в романі було взято з “Історичних записів”.

У цих поглядах повністю втілено унікальне наукове бачення Цзінем Шентанем процесів розвитку та кодифікації китайської мови і літератури, завдяки чому верифікується взаємозв’язок між “Історичними записами” й текстами романів, формується теоретична основа для розуміння особливостей біографічного стилю літопису, встановлюється зв’язок між текстами історичної літератури та текстами романів. Всебічний аналіз процесів стилістичної кодифікації літературних текстів, їхній зв’язок між собою та дослідження концепцій кодифікації через аналіз композиційних структур класичних текстів можуть започаткувати нові наукові розвідки в галузі стилістики та перекладознавства.

REFERENCES

- Altenburger R. (2014), “Appropriating Genius: Jin Shengtan’s Construction of Textual Authority and Authorship in His Commentated Edition of *Shuihu Zhuan* (The Water Margin Saga)”, in *That Wonderful Composite Called Author*, Brill, Leiden, pp. 163–194. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004279421_007
- Ban G. (2003), *Hàn shū*, Zhonghua Book Company, Beijing. (In Chinese).
- Bell C. L. (2016), *Genuine Anguish, Genuine Mind: “Loyal” Buddhist Monks, Poetics and Soteriology in Ming-Qing Transition-era Southern China*, PhD diss., University of Melbourne, Melbourne.
- Ge L. (2003), “Authoring ‘Authorial Intention’: Jin Shengtan as Creative Critic”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 25. pp. 1–24. DOI: <https://doi.org/10.2307/3594280>
- Goehr A. B. (2021), *The Genius of Form: Jin Shengtan’s (1608–1661) Transformative Literary Program*, PhD diss., The University of Chicago, Chicago (IL).
- Huang M. W. (1994), “Author(ity) and Reader in Traditional Chinese Xiaoshuo Commentary (in Essays and Articles)”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 16, pp. 53–78. DOI: <https://doi.org/10.2307/495306>
- Inoue K. (2001), “Chūgoku ni okeru kinseitan kenkyū no tenkai”, *Chinese Studies Research Papers*, Vol. 7. pp. 69–80. (In Japanese).
- Jin Sh. (1998), *Jīn Shèngtàn píngdiǎn cáizǐ gǔwén*, Hubei People’s Publishing House, Wuhan. (In Chinese).
- Liu G. (2000), “Jīnshèngtàn lùn ‘shuǐhǔ’ hé ‘shǐjì’”, *Water Margin Contradiction [Sixth Series] Annual Meeting and Academic Symposium Proceedings of the Water Margin Society*, pp. 85–94. (In Chinese).
- Liu M. (ed.) (1983), *Hóngxué sānshí nián lùnwén xuǎnbiān (quán sān cè)*, Baihua Literature and Art Publishing House, Tianjin. (In Chinese).
- Lu X. (2005a), *Lǚ Xùn quánjǐ*, Vol. 1, People’s Literature Publishing House, Beijing. (In Chinese).

- Lu X. (2005b), *Lǚ Xùn quánjí*, Vol. 4, People's Literature Publishing House, Beijing. (In Chinese).
- Ma Y. and Zhang X. (2007), "Jīnshèngtàn 'shǐjì' píngdiǎn de jiéchū chéngjiù", *Guangming Daily*, No. 31, pp. 34–36. (In Chinese).
- Morrison M. B. (2013), *Commentated Into His Own Image: Jin Shengtan and His Commentary Edition of the Shuihu Zhuan*, A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts, University of Victoria, Victoria, BC.
- Shen Zh. (2004), *Hóng lóu mèng chéngshū yánjiū*, China Bookstore, Beijing. (In Chinese).
- Wang Y. (2010), *Minguo jian gudai wenxue yanjiu mingzhu daodu*, Yuelu Publishing House, Shanghai. (In Chinese).
- Wu H. L. (1993), *Jin Shengtan (1608–1661): founder of a Chinese theory of the novel*, PhD diss., University of Toronto, Toronto.
- Yan K. (2009), *Zhōu Zuòrén sānwén quánjí-suǒyǐn*, Guangxi Normal University Press, Guangxi. (In Chinese).
- Zhang L. (1992), *The Tao and the Logos: Literary Hermeneutics, East and West*, Duke University Press, New York.
- Zhou B. (1955), *Gu hanyu zixue shouce*, Hunan renming chubenshe, Hunan. (In Chinese).
- Zhou Z. (2009), "Tán fēng mènglóng yǔ Jīn Shèngtàn", "Zhōu Zuòrén sānwén quánjí", Vol. 6, Guangxi Normal University Press, Guangxi. (In Chinese).

I. O. Костанда

**Кодифікація композиційних структур у працях Цзіня Шентаня:
зв'язок "Історичних записів" Сима Цяня
і роману "Річкове прибережжя" Ши Най-аня**

У статті аналізуються дослідницькі праці літературного критика Стародавнього Китаю Цзіня Шентаня, які започаткували традиції аналізу і кодифікації композиційних особливостей художніх творів мовою байхуа. Композиційні структури, або закони побудови тексту, – це самобутнє естетичне явище в національно-культурному просторі китайської художньої літератури, дослідження якого демонструє її ідейно-естетичну та стилістичну своєрідність.

Праці Цзіня Шентаня не лише детермінували ціннісно-актуальний сенс, ідейно-естетичний складник і значущість художніх творів, а й продемонстрували явище наслідування композиційних структур традиційного тексту на прикладах дослідження літопису "Історичні записи" та роману "Річкове прибережжя". Аналіз текстів цих творів верифікує, що традиції наслідування мовних особливостей літературного доробку минулих століть є головним дієвим механізмом фіксації та передання стилістичних норм.

У статті подано біографічні відомості про Цзіня Шентаня, розглянуто його дослідницькі інтереси і здобутки, а також їхнє значення для розуміння мовних феноменів китайської класичної художньої літератури. Завдяки детальному аналізу художніх та історичних текстів, деталізації та класифікації їхніх композиційних аспектів Цзінь Шентань визначив такі композиційні структури, як метод "інверсії" (倒插法), метод "розповіді" (夾敘法), метод "змії у траві та нитки в золі" (草蛇灰線法), метод "плям від туші" (大落墨法), метод "голок у бавовні та шипів у глині" (綿針泥刺法), метод "порошкового фарбування тильного боку" (裏面鋪粉法), метод "вклиненого цитування" (弄引法), метод "хвоста видри" (獺尾法), метод "неможливості скорочення" (極不省法), метод "переломлення гір хмарами" (橫雲斷山法) та ін. Головний здобуток дослідницьких робіт Цзіня Шентаня полягає в тому, щоб проілюструвати зв'язок між історичною та художньою літературою і створити підґрунтя для подальшого вивчення та збереження композиційних структур творів класичної літератури Китаю.

Ключові слова: Цзінь Шентань, композиційні структури, кодифікація, стилістика, давньокитайська мова, класична китайська проза, мовні особливості

Стаття надійшла до редакції 24.01.2023