

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ СХОДОЗНАВСТВА
Кафедра китайської філології

Кваліфікаційна робота з філології на тему:

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У
КИТАЙСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ
РОМАНУ «РІЧКОВІ ЗАПЛАВИ»)

Студентки групи МПкит 52-19

факультету сходознавства

денної форми навчання

з освітньо-професійної програми

Галузевий переклад: китайська мова, англійська мова

Спеціальності 035 Філологія

Авдєєнко Аріани

Науковий керівник:

канд. філол. наук, ст. викл. Цимбал С. В.

Допущена до захисту

«___»_____ 2020 року

Завідувач кафедри

(підпис) Любимова Ю. С.
(ПІБ)

Національна шкала _____
Кількість балів _____
Оцінка ЄКТС _____

Київ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ «ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС» У СУЧАСНОМУ МОВОЗНАВСТВІ.....	8
1.1. Поняття дискурсу в лінгвістиці	8
1.2. Специфіка китайського художнього дискурсу.....	13
1.3. Загальний огляд функціонування лексичних та стилістичних засобів в прозі.....	18
ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ I.....	31
РОЗДІЛ II. ПРОЦЕС ФУНКЦІОНУВАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У КИТАЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ	32
2.1. Способи передачі зображально-виразних засобів у китайській середньовічній літературі.....	32
2.2. Стилiстичні засоби китайських художніх текстiв	35
ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ II	39
РОЗДІЛ III. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У КИТАЙСЬКОМУ РОМАНІ "РІЧКОВІ ЗАПЛАВИ"	40
3.1. Художні особливості роману «Річкові заплави»	40
3.2. Аналіз використання стилістичних засобів у романі "Річкові заплави"	53
ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ III.....	62
ВИСНОВКИ.....	63
АНОТАЦІЯ КИТАЙСЬКОЮ МОВОЮ.....	67
ДОДАТОК.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

Літературні надбання будь-якого народу є невід'ємною частиною їхнього минулого, свідком культурного розвитку та хронікою соціального життя. Звісно, протягом багатьох століть літературні звички зазнавали багато змін через стрімкий розвиток світу, поступове збільшення міжкультурних зв'язків тощо. Проте, завдяки літературним пам'яткам, що були створені багато століть тому та збереглися до наших днів, люди мають змогу засвідчити соціальні, культурні, побутові особливості життя в минулому. Разом із тим, є можливість порівняти літературні особливості написання художніх творів середньовічної літератури та сучасної, побачити, яким чином були використані стилістичні прийоми у романах тієї чи іншої країни, що допоможе краще зрозуміти іноземну культуру.

Досить цікавим прикладом неординарного написання художніх творів може бути китайська література. Для західних народів не легко зрозуміти східну культуру, тому що вони дуже різні в усіх аспектах: моральних, культурних, релігійних тощо. Проте, літературні твори надають нам змогу поринути до іншої країни, не покидаючи власної домівки, уявити, що відбувалося в іншій країні в давнину, згідно з описаними явищами в тій чи іншій книзі. Однак, головним аспектом найбільш точного сприйняття описаної картини є достовірне використання різноманітних стилістичних засобів у тому чи іншому романі. Відомо, що Китай має досить своєрідне світобачення, особливу філософію, які яскраво відображаються в їхній власній метафоричній системі, способах порівняння, символах тощо, тому досліджувати китайські особливості використання стилістичних засобів у китайському художньому дискурсі є досить актуальним завданням. Сьогодні Схід і Захід активно співпрацюють, а отже нам необхідно краще розуміти одне одного, у чому література і може знадобитися.

Китайська спадщина сповнена чудовими літературними взірцями, наприклад, 4 класичних китайських романа: «Річкові заплави», «Трицарство», «Записи про подорож на Захід» та «Сон у червоному теремі». Кожен із названих романів, сповнений стилістичними засобами, розповідає про особливості

середньовічного життя в Китаї, проте наша робота присвячена лише одному – «Річкові заплави». Роман Ши Найаня «Річкові заплави??» - зразок китайської художньої класичної літератури і займає одне з перших місць у культурній спадщині китайського народу.

Актуальність теми даного дослідження полягає в недостатньому вивченні та опрацюванні особливостей китайського художнього дискурсу. Вивчення стилістичних характеристик у художньому дискурсі є одним із найбільш актуальних напрямків сучасної лінгвістики тексту, однак специфіка її реалізації в текстах ще й досі не знайшла ґрунтовного відображення в мовознавчих роботах. Зокрема наша робота обумовлена необхідністю вивчення функціонування стилістичних прийомів у китайському художньому дискурсі на матеріалі роману «Річкові заплави».

Мета і завдання дослідження. Метою даного дослідження є виявлення та аналіз стилістичних особливостей китайського художнього дискурсу.

Згідно з метою дослідження, поставлені наступні **завдання**:

- виявити специфіку китайського художнього дискурсу;
- вивчити способи передачі зображально-виразних засобів у китайській середньовічній літературі;
- провести аналіз текстових особливостей функціонування стилістичних засобів у китайському романі "Річкові заплави";
- з'ясувати особливості функціонування лексичних та стилістичних засобів у китайській художній прозі.

Об'єктом дослідження є стилістичні засоби китайського художнього дискурсу.

Предметом дослідження є особливості функціонування стилістичних засобів у китайському художньому дискурсі.

Матеріалом дослідження є китайський класичний роман Ши Найаня «Річкові заплави».

Методи дослідження зорієнтовані на теоретичні аспекти стилістики. При комплексному вивченні теми були використані такі методи, як: аналіз і синтез,

історико-порівняльний і історико-хронологічний методи дослідження, а також описовий і структурний методи.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у здійсненні повного опису і систематизації стилістичних особливостей китайського художнього дискурсу на матеріалі китайського класичного роману Ши Найаня «Річкові заплави».

Практичне значення одержаних результатів стане в нагоді під час викладання таких дисциплін: «Теорія та практика перекладу китайської мови», «Практичний курс китайської мови», «Стилістика китайської мови». Зокрема результати нашого дослідження допоможуть перекладачам уникнути помилок під час перекладу художніх текстів на основі художнього дискурсу.

Апробація роботи проводилася на міжнародній студентській науково-практичній конференції «Adorbem per linguas. До світу через мови» (КНЛУ, 20-22 березня 2019, с. 241 - 243). Тема доповіді: «Особливості використання художніх засобів у китайській середньовічній літературі».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, висновків до всієї роботи, списку використаних джерел, одного додатку та анотації.

У вступі висвітлено причину вибору теми для дослідження, визначено об'єкт та предмет, сформульовано мету, з'ясовано завдання та методи дослідження, пояснено наукову новизну, практичне значення результатів, що були отримані.

У Розділі 1 «Теоретичні основи дослідження поняття «художній дискурс» у сучасному мовознавстві» розкрито основні теоретичні питання.

Також було розглянуто теоретичні підходи до вивчення художнього тексту в художньому дискурсі китайської мови вітчизняними та зарубіжними вченими. Було висвітлено загальний огляд функціонування лексичних та стилістичних засобів в прозі.

У Розділі 2 «Процес функціонування стилістичних засобів у китайській художній прозі» проаналізовано способи передачі зображально-виразних

засобів у китайській середньовічній літературі, а також проаналізовано особливості стилістичних засобів китайських художніх текстів. Виявлено та описано текстові особливості функціонування стилістичних засобів у китайському романі "Річкові запливи".

У Розділі 3 «Дослідження використання стилістичних засобів у китайському романі "Річкові запливи» аналізуються художні особливості та використання стилістичних засобів у романі "Річкові запливи". Досліджено вживання стилістичних засобів у романі "Річкові запливи".

У висновках підведено підсумки виконаного дослідження, які стосуються стилістичних особливостей китайського художнього дискурсу на матеріалі роману «Річкові запливи».

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ «ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС» У СУЧАСНОМУ МОВОЗНАВСТВІ

1.1. Поняття дискурсу в лінгвістиці

Більшість термінів, що застосовуються в науково-дослідній сфері, характеризуються багатогранно і суперечливо. До їх складу безумовно входить таке поняття, як дискурс. Велика кількість дисциплін пов'язані з дослідженням дискурсу, наприклад, педагогіка, соціологія, прагмалінгвістика, лінгвістика мови, культурологія, психолінгвістика, юриспруденція тощо. Кожна наука і науковий напрямок підходить до вивчення дискурсу в залежності від специфіки предмета.

Термін «дискурс» не має однозначного визначення: як зауважує ван Дейк Т.А., з'ясування його змісту потребує складних теорій і навіть цілих дисциплін (Воронцова, 2014, с. 17). Це спричинено тим, що поняття дискурсу належить до числа світоглядних; відтак, розкриття його змісту в усій повноті передбачає збагнення природи людської свідомості, особистості, суспільної діяльності.

Узагалі з найбільш давнім значенням слово «дискурс» зародилося у французькій мові. Воно означало «діалогічну мову». Проте у XIX ст. цей термін набув полісемічності. У Словнику німецької мови Якоба Вільгельма Грімма «Deutsches Wörterbuch» 1860 р перелічені такі семантичні параметри терміна «дискурс»: 1) діалог, бесіда; 2) мова, лекція. Такий підхід був характерний в період, коли лінгвістика вийшла за рамки дослідження ізольованого висловлювання (пропозиції) і перейшла до аналізу синтагматичного ланцюга висловлювань, що утворюють текст, що конституюють властивостями якого є завершеність, цілісність, зв'язність і ін.

Поняття «дискурс» у сучасній лінгвістиці може співвідноситись з висловлюванням, мовою, мовною діяльністю, текстом, комунікативною ситуацією, монологом, діалогом – усі ці поняття, з одного боку, можуть створити хибні уявлення про власну ідентичність, якщо сприймати їх лише

через призму дискурсу, але з іншого – можуть допомогти визначити поняття дискурсу.

До термінологічного апарату лінгвістики термін «дискурс» увійшов на початку 50-х р.р. ХХ ст. у значенні «будь-який фрагмент мови, довший, аніж одне речення, що має певну форму організації зв'язності та єдності» (Ісаєва, 2018, с. 57) (пор.: «мовна одиниця найбільшого, потенційно не обмеженого обсягу», «ієрархічний рівень, що є вищим за речення»). Це – структуралістське за своєю суттю – тлумачення дискурсу базується на поширеному у той час вузькому розумінні контексту як вербального середовища функціонування мовних знаків, на позначення якого також застосовуються терміни «лінгвальний/лінгвістичний/внутрішній контекст» та «контекст». Очевидно, однак, що цьому розумінню дискурсу цілком відповідає термін «текст». Цікаво, що у німецькомовному перекладі програмної статті З. Харріса, з якою пов'язують уведення в лінгвістичний вжиток терміну «дискурс», замість терміну «дискурсний аналіз» (discourse analysis) було застосовано саме термін «аналіз тексту» (Textanalyse) (Бочарникова, 2010, с. 55).

Прогресивність та актуальність терміну «дискурс» цілком послідовна, так як за останні десятиліття дискурс набув величезної популярності в сфері лінгвістики. Сьогодні, завдяки функціонально-комунікативному підходу, слово «дискурс» досліджується як фундаментальна форма повсякденної життєвої практики людини та характеризується як складне комунікативне явище, що може містити в собі, окрім тексту, і інші екстралінгвальні чинники (знання про світ, особливості мислення, цілі адресата тощо) (Мартинюк, 2011, с. 54).

Сучасні гуманітарні науки трактують дискурс по-своєму, спираючись на предмет, завдання цілі своєї науки. Кожна наука додає поняттю щось нове та унікальне. Дискурс є одним з найбільш неоднозначних понять в сучасній лінгвістиці. Таке протиріччя полягає в множинності позицій і наукових поглядів, пов'язаних зі спробами уніфікації визначення терміна.

Лінгвістичні дослідження мають на увазі наявність декількох базових визначень терміна «дискурс», що беруться за основу. Таким чином, слід

розглянути визначення дискурсу, у вже існуючих роботах зарубіжних і російських вчених в галузі лінгвістики (Бочарникова, 2010, с. 76).

Відображення значущої ролі дискурсу простежується не лише в наукових дисциплінах, але і в художній літературі. Так, наприклад, Пелєвін В. у своєму оповіданні «Шолом жаху» розмірковував одночасно про суперечливість дискурсу і про його цінності. Автор стверджував, що навіть сам дискурс бере початок з дискурсу, а його суперечливість полягає у створенні в ньому «всієї природи», незважаючи на те, що сам по собі дискурс «в природі не зустрічається» і створений відносно недавно.

Дискурсом у когнітивному сенсі є застосування мови для вираження особливої ментальності і особливої ідеології, а також для створення нових знань, їх використання та передачі.

В рамках такого підходу було виявлено, що людина, що говорить або пише відтворює в свідомості конкретні ментальні висновки, на підставі яких здійснюється когнітивний фундамент дискурсу: створюється його когнітивна структура (Бочарникова, 2010, с. 78).

Дискурс в 60 – 70-х роках ХХ століття трактували як пов'язану послідовність речень і мовних актів. В такому сенсі його можна трактувати як близький для розуміння текст. Вже до кінця 80-х років ХХ століття під дискурсом починають розуміти складне комунікативне явище, складну систему ієрархії знань, що включає, крім тексту, ще й екстралінгвістичні фактори (знання просвіт, думки, установки, цілі адресата тощо), необхідні для розуміння тексту.

Поява теорії дискурсу – якісний стрибок у розвитку науки про мову, що поставив мовних дослідників перед складним завданням – надати дискурсу лінгвістичний опис. У межах лінгвістики тексту, дискурс ніколи не втрачав зв'язок з нею, але при цьому розвинувся диференційовано від поняття «текст». Можна взяти за приклад визначення Борботько Л. А., згідно з яким: «дискурс є текст, але такий, який складається з комунікативних одиниць мови - речень і їх об'єднань в більші єдності, що знаходяться в безперервному смислового зв'язку,

що дозволяє сприймати його як цілісне утворення» (Борботько, 2014).

Чітке розмежування понять дискурс і текст ввела французька школа дискурсу, що походить з 1960 років. Так, згідно з антропоцентричною парадигмою мови, запропонованої Е. Бенвеністом в другій половині ХХ століття, став можливим розгляд дискурсу як «функціонування мови в живому спілкуванні». Одним із перших Е. Бенвеніст надав слову дискурс термінологічного значення і визначив його як «мову, що привласнюється мовцем» (Бенвеніст, 2010).

Сучасна лінгвістика трактує дискурс неоднозначно. Існує декілька підходів до його визначення:

1) Комунікативний (функціональний) підхід: дискурс як вербальне спілкування (мова, вживання, функціонування мови), або як діалог, або як бесіда, тобто тип діалогічного висловлювання, або як мова з позиції мовця на протиположності оповіданню, яке не враховує такої позиції. В рамках комунікативного підходу термін «дискурс» трактується як «якась знакова структура, яку роблять дискурсом її суб'єкт, об'єкт, місце, час, обставини створення (виробництва)».

2) Структурно-синтаксичний підхід: дискурс як фрагмент тексту, тобто освіта вище рівня пропозиції (надфразова єдність, складне синтаксичне ціле, абзац). Під дискурсом розуміються дві або кілька пропозицій, які перебувають в смислової зв'язку один з одним, при цьому зв'язність розглядається як один з основних ознак дискурсу.

3) Структурно-стилістичний підхід: дискурс як нетекстова організація розмовної мови, що характеризується нечітким розподілом на частини, пануванням асоціативних зв'язків, спонтанністю, ситуативністю, високою контекстністю, стилістичною специфікою.

4) Соціально-прагматичний підхід: дискурс як текст, занурений у ситуацію спілкування, в життя, або як соціальний або ідеологічно обмежений тип висловлювань, або як «мова в мові», але представлений у вигляді особливої соціальної даності, що має свої тексти (Мартинюк, 2011, с. 56).

Тобто, вищенаведена класифікація дає зрозуміти, що поняття «дискурс» має троїсте значення: з однієї сторони, його можна поєднати із прагматикою, типовими ситуаціями спілкування, з іншої – до поведінки, що виникає у співрозмовників під час бесіди, а з третьої – до власне тексту.

Проте, дискурс завжди стосується мови та тексту. Термін дискурс – це комунікативне явище, що є проміжною ланкою між вербальним спілкуванням (промовою) та конкретним текстом. У більш простому протиставленні дискурс слід розуміти як когнітивний процес, зі знанням мовотвору, а текст - як кінцевий результат процесу мовної діяльності, що виливається в певну закінчену форму (Бочарникова, 2010, с. 65).

Отже, згідно з вищенаведеними фактами, поняття дискурсу у лінгвістиці може бути описане, як близьке за значенням до тексту, але також може підкреслювати динамічний характер мовного спілкування, у той час, коли текст є лише статичним об'єктом, результатом мовної діяльності.

1.2. Специфіка китайського художнього дискурсу

Китайська художня література – сукупність етнічних творів літератури на основі літературних праць національності Хань. Протягом більше двох тисяч років вона формує яскраві жанрові малюнки, неповторну стилістику, передає духовний зміст життя китайського народу. У неї оригінальні естетичні ідеали, етичні та моральні традиції і система критичних теорій. Її багаті творчі прийоми і унікальне східне чарівність входять до скарбниці світової художньої культури.

Китайська література ділиться на класичну літературу, літературу в період з 1917 до 1949 рр. і літературу після побудови КНР. Представниками класичної літератури є вірші часів династій Тан і Сун і чотири романи в династіях Мін і Цин - шедевра художньої культури Китаю: «Сон у червоному теремі», «Трицарство», «Подорож на Захід» і «Річкові заплави». З кінця ХХ століття відмічено появу напрямку незалежної думки в китайській літературі, що дозволило літературі Китаю увійти до лав світової передової культури, творчість одного з письменників – Мо Яня – відзначена престижною Нобелівською премією (Воробей, 2017, с. 87-88).

Передаючи типові властивості східного народу, китайська художня література є важливою частиною художньої літератури світу. Зберігаючи загальні риси всесвітньої художньої літератури, вона одночасно має свої унікальні особливості. Традиції китайської художньої літератури також передаються від покоління до покоління, впливаючи на і сучасне творчість у багатьох сферах культури (Воробей, 2017, с. 91).

В процесі вивчення робіт, присвячених китайськими авторами проблематики дискурсу, нами було виявлено, що наукове співтовариство оперує сімнадцятьма варіантами цього терміна на своїй мові, є буквальним перекладом

і інтерпретацією номінації дискурсу у французькому і англійською мовами.

На нашу думку, причиною закріплення в китайській мові достатньо великого ряду лексичних одиниць для позначення поняття «дискурс» є неоднозначне його розуміння в різних підходах гуманітарних наук. О.В. Александрова зазначає: «Існує безліч визначень терміна «дискурс», але жодне з них не визнано повним, точним і досконалим» (Александрова, 2017, с. 76).

Сучасна лінгвістика збагачена різноманітними науковими працями присвяченими аналізу та визначенню поняття «художній дискурс». Різні автори мають, відповідно, різні підходи до розуміння таких понять як текст, комунікація, дискурс, що обумовлюють велику різницю у дослідницьких поглядах. Розмаїття інтерпретацій та підходів сучасного мовознавства до художнього дискурсу допомагає нам аналізувати це поняття з різних ракурсів (Мартинюк, 2011, с. 93).

Сьогодні для мовознавців є актуальним вивчення художнього дискурсу, який має такі дефініції:

1) художній дискурс, утілений у художньому тексті, створює світ, що містить у собі певний зміст, почуття, експресію, а до його обов'язкових складників належить цілісність його сприйняття читачем;

2) художній дискурс є сукупністю художніх творів (текстів), створених як результат взаємодії цілей та намірів автора, різноманітних можливих реакцій читача, а також тексту, котрий виводить повідомлення художнього твору у простір семіосфери – сукупності використаних людиною знакових систем: тексту, мови і культури в цілому;

3) художній дискурс – це дискурс художнього тексту, де останній є фіктивним зображенням реальної дійсності; зображенням, створеним автором; таким, у якому чітко відображені авторські світогляд та світорозуміння, його досвід та фоновизнання;

4) художній дискурс є комунікативним актом, чиєю основною характеристикою є спроба письменника за допомогою свого твору вплинути на внутрішній духовний простір читача, на систему його цінностей, вірувань,

переконань і прагнень задля того, щоб змінити їх (Бочарникова, 2010, с. 111).

Тобто, загальний художній дискурс можна розуміти як розумово-комунікативний контакт між адресантом (автором певного тексту) та адресатом (потенційним читачем), що відбувається в певному культурно-соціальному та історичному контексті, базується на різних поглядах, ідеях, думках, світосприйнятті адресанта, маючи при цьому на меті переконати в цих поглядах ідеях, думках тощо адресата; впливає на читача у вигляді художнього тексту, формуючи вербальний план художнього дискурсу.

Загальне визначення художнього дискурсу допоможе нам більш точно проаналізувати його з точки зору синології. Китай відомий своїм індивідуальним світобаченням, а, отже, дослідження художнього дискурсу з боку китайців може допомогти більше дізнатися про їхню культуру, світогляд, символізм тощо, для більш точно розуміння особливостей використання стилістичних засобів у подальшому аналізі (Александрова, 2017).

Протягом багатьох століть китайське та європейське мовознавство розвивались у різних напрямках, однак уже в ХХ столітті простежується їхня інтеграція. Китайський дискурс сприймається як культурно-національний феномен, у якому поняття «культура» включає в себе великий спектр комунікативних практик (施旭, 2010, 页99).

Протягом останніх років усе більше вчених країн Азії займається дискурсивними дослідженнями, у тому числі Ши Сюй (施旭, 2010), професор Ханчжоуського педагогічного університету КНР, доктор Університету Амстердама, керівник Центру досліджень сучасного китайського дискурсу. Ши Сюй вносить великий вклад у справу всебічного вивчення сучасного китайського дискурсу. Він є головним редактором наукового збірника «Дослідження сучасного китайського дискурсу», який виходить кожні півроку (Видавництво вищої освіти), засновником і головним редактором міжнародного наукового журналу «Journal of Multicultural Discourses» (Taylor & Francis, ESCI) і міжнародної серії наукових видань «Cultural Discourse Studies» (Taylor & Francis). Ши Сюй є одним із провідних дослідників

китайського дискурсу. Його дослідження направлені на вивчення сучасного китайського дискурсу з обов'язковим залученням китайської специфіки (施旭, 2010, 页4).

Ши Сюй досліджував китайський дискурс у багатьох його проявах, але нам варто звернути увагу на нього саме з точки зору художніх текстів. Китайський художній дискурс, як і дискурс будь-якої іншої країни, інтерпретує та реінтерпретує китайську філософію шляхом художніх текстів, що відіграють роль послання між адресатом та адресантом для налагодження контакту та для отримання певного результату від цього контакту, а саме: зображення та пояснення незрозумілих традицій, культурних аспектів, політичних змін, особливостей національного розвитку саме з боку китайського світогляду, щоб надати реципієнту змогу краще зрозуміти китайську культуру шляхом занурення в літературні пам'ятки китайського народу (施旭, 2010, 页 25). Ши Сюй позначає, що: «китайський дискурс – не лише баланс внутрішньої культури та зовнішнього впливу, а також баланс між компонентами внутрішньої культури» (施旭, 2010, 页 34). Тобто, можна сказати, що дослідження китайського художнього дискурсу може бути максимально результативним на основі дослідження культурології народу Китаю, тому що художній дискурс будь-якої нації передає, перш за все, її світогляд, який і є характеристикою культурного розвитку.

Специфіка китайського художнього дискурсу полягає в:

- 1) особливостях національної форми вираження думки шляхом письмових текстів: структура китайських романів значно відрізняється від західної традиції написання художніх текстів (наприклад, роман «Річкові заплави», у якому майстерно описані бойові сцени, що, загалом, є характерним для китайської середньовічної літератури (навіть існує окремий жанр «Уся», який позначає бойову лицарську фантастику), що для західної прози не є визначальною рисою);
- 2) національній концептосфері і системі концептуальних уявлень: різні уявлення загальновідомих понять;
- 3) національних нормах, символах та традиціях;

- 4) національних (вербальних/невербальних) особливостях комунікативної поведінки;
- 5) національно-ментальних та культурологічних особливостях (施旭, 2010, 页 40).

Вищезазначені пункти дозволяють нам зробити висновок, що специфіка китайського художнього дискурсу базується, перш за все, на національних особливостях Китаю. Однак, саме художній дискурс, який є повідомлення між адресантом та адресатом і допомагає досягти взаєморозуміння не лише між представниками однієї культури, а також прокласти шлях для більш продуктивного контактування та впливу на міжнаціональному рівні.

1.3. Загальний огляд функціонування лексико-стилістичних засобів у китайській прозі

Узагалі, дослідження мови художнього тексту є важливим аспектом для розвитку філології. Художній текст – це структура зі своєрідною організацією, що є результатом людської діяльності, який завершується певним продуктом словесно-естетичного осягнення реального та ірреального світів у всій багатогранності чуттєвих уявлень людей. Тобто, можна сказати, що художній текст, змістовно та формально, означає словесне естетичне ціле з власними законами організації. Усі елементи художньої прози збагачені образною символічністю, естетично вмотивовані та співвіднесені функціонально. Тексти художньої літератури відрізняються від інших текстів саме завдяки образній мові, що надає естетичного змісту елементам мови, які не мають жодного образу або символу, перетворюючи їх у систему художньо-мовного бачення світу (Алексеев, 1966, с. 45).

Образність – універсальна ознака мови. Будь-яке слово практичного вжитку може набути образності, символічності. Образність мовних одиниць є основою для набуття ними стилістичного значення. Образна система залежить від творчої особистості письменника, його світобачення та ідейно-естетичної концепції. Образність мови надає змогу мовним одиницям пробуджувати наочно-чуттєві уявлення про певне явище, предмет, подію тощо, а образність мовлення, у свою чергу, є процесом володіння засобами мовної образності, що отримують певне навантаження у мовленні, а саме: трансформування, розміщення, комбінування та ін.. Також існує категорія образності, що є специфічною, перш за все, у стильовому відношенні та змінна в індивідуально-мовотворчому сенсі (Воробей, 2017, с. 67).

Практичне значення поняття «образності», що є складником категоріального апарату естетики, полягає в тому, що вона, концентруючи увагу на продуктивній стороні художнього зображення, надає змогу дослідникам

згідно з критеріями адекватності сприйняття літературних творів орієнтуватись на специфічні риси художнього образу.

Дослідити образність художніх текстів допомагає аналіз зображально-виразних засобів, які є складовими стилістики. Поруч зі стилістикою знаходиться і лексикологія, що позначає вивчення словникового складу мови (Городецкая, 2012, с. 78).

Перш за все, розглянемо детальніше саме термін “стиль”, як ключове поняття галузі стилістики.

Стиль (грец. *stylos* – паличка для письма) (у лінгвістиці) – різновид літературної мови (її функціональна підсистема), що обслуговує певну сферу суспільної діяльності мовців і має особливості добору й використання мовних засобів (лексики, фразеології, граматичних форм, типів речень тощо) (Воронцова, 2014, с. 53).

Образне мовлення є досить специфічним явищем, тому що сама по собі образність – це буття художнього твору. Характеристика персонажів літературної прози, сюжетні лінії, композиційна будова мовлення, специфіка мови автора та дійових осіб – усе це свого роду, «тканина» літературного тексту, образна модифікація, а також система його «перетворення».

Актуальним для нашого дослідження буде проаналізувати лексико-стилістичні засоби саме китайської прози. Згідно з даними автора праці «Лексика китайської мови» Сюнь Чаньсюя (昌旭, 2012), вивчення лексики китайської мови налічує багато років. Саме в рамках лексикології відбувалось вивчення словникового складу китайської мови у середньовічному Китаї. «Ця наука займається поясненням стародавніх слів, їх значень шляхом перекладу, або опису...» (昌旭, 2012, 页 67).

Китайський учений Чжен Цзюй (郑继玉, 2013), автор праці з історичної стилістики китайської мови, навів певні факти, щодо етимології терміна 修辞 «хйісі» (стилістика). Він зазначає, що морфему 修 «хйі» зазвичай трактують чи безпосередньо вживають у значенні «прикрашати» (郑继玉, 2013, 页 86). Якщо

говорити про широке значення, то ця морфема має такі значення: впорядкувати, раціонально використовувати. Щодо морфем *序* «сі», то Чжен Цзюй (郑继玉, 2013), посилаючись на певні джерела, вказав на те, що вона позначає готовий твір, тобто готовий мовленнєвий текст. При цьому він наголосив на тому, що ця морфема відрізняється за значенням від морфем *词* «сі» «слово», яка в граматиці позначає окреме поняття, має абсолютно інше значення, а саме – найменша самостійна і вільно відтворювана в мовленні відокремлено оформлена значуща одиниця мови (郑继玉, 2013, 页 99).

Лексичний фонд китайської мови перебуває у перманентній динаміці. Одні слова виходять з ужитку, інші, нові, з'являються, поповнюючи словниковий склад мови. Поява нових слів відбувається різними шляхами: як шляхом створення нових лексичних одиниць на основі ресурсів китайської мови, так і шляхом прямого чи непрямого запозичення з інших мов.

У китайських художніх текстах часто можна зустріти використання різноманітних лексико-стилістичних засобів. Саме поняття стилістика досліджує специфіку мовних підсистем, які характеризуються своєрідністю словника, фразеології та синтаксису. Вивчають риси, характерні для тексту – експресивні, емоційні та оціночні (Воробей, 2017, с. 87).

Одними із найважливіших лексико-стилістичних засобів китайської мови є тропи, що є зображально-виразними засобами:

- метафора;
- порівняння;
- гіпербола;
- епітет;
- іронія;
- персоніфікація;
- перифраз;
- алегорія;
- синекдоха (Воронцова, 2014, с. 101).

Виходячи з особливостей стилістики китайської мови, слово має кілька значень, а саме: предметно-логічне (передає виражається словом поняття, є прямим лексичним, номінативним значенням); емоційно-оціночне (позитивне чи негативне емоційне забарвлення 感情色彩 «gǎnqíngsècǎi»); експресивне (містить оцінку, висловлює емоції, у китайській мові дану роль відіграють інтонація, афективна лексика і особливий клас службових слів, званих експресивними частинками 语气词 «yǔqìcí»); і стилістичне (обумовлено віднесеністю слів до того чи іншого стилю мовлення, наявністю особливого стилістичного забарвлення 语体色彩 «yǔtǐsècǎi»). Китайська мова має багатий словниковий запас, лексичні засоби виразності так само мають широкі можливості і різноманіття (Воронцова, 2014, с. 103).

З точки зору виразних можливостей і експресивного потенціалу засоби виразності китайської мови діляться на власне виразні і зображально-виразні. До власне виразних засобів в китайській мові відносяться слова, вжиті в прямому значенні, але мають експресивну насиченість, емоційне забарвлення і містять суб'єктивну оцінку. Такі слова належать до афективної (емоційної) лексики, створюють загальний емоційний тон висловлювання, передають чуттєві суб'єктивно-оцінні ставлення мовця до предмета думки, фактів навколишньої дійсності. Власне виразними засобами в китайській мові можуть бути як слова з власне емоційно-оціночним значенням, так і слова з контекстуальним емоційно-оціночним значенням. Перша група, у свою чергу, поділяється на слова, утворені в результаті складання коренів, і слова, утворені суфіксами (Воронцова, 2014, с. 105).

Основну масу слів з емоційно-оцінним значенням утворюють слова, що виникли в результаті коренескладання. Більшість коренів складних слів дорівнюють одному стилю, і крім основного читача значення потенційно містять суб'єктивно-оціночну характеристику. Експресивний потенціал морфології китайської мови досить мало досліджений, у зв'язку з цим її виразні можливості у сфері афективної лексики обмежені категорією іменника і зводяться до двох протилежних один одному суфіксів 儿 «er» і 子 «zi». Перший передає позитивне

значення, іноді лагідний відтінок, який вказує на ніжне почуття, а другий - негативне значення, має відтінок, який вказує на почуття неприязні. Для ілюстрації цього стилістичного явища часто використовують таку пару іменників, як 老头儿 «*lǎotóuer*» *старець, старий* і 老头子 «*lǎotóuzi*» *дідуган* (Воронцова, 2014, с. 107).

Так, слова, що відносяться до нейтральної лексики, можуть набувати негативну характеристику в залежності від певного контексту.

До групи засобів виразності китайської мови відносять зображально-виражальні засоби. Ця група більша за чисельним складом, складніша і багатша за своїми експресивними можливостями, у стилістиці китайської мови вони мають назву 描绘泪 «*miáohuì lèi*». Зображально-виражальні засоби пов'язані з переносним вживанням мовних одиниць, що є одним з широко поширених стилістичних прийомів. При метафоризації у слів виникають додаткові емоційно-оціночні та експресивні значення, відбувається розширення смислового обсягу (Воронцова, 2014, с. 121).

Зображальні засоби дають предмету думки конкретну характеристику, викликають наочне уявлення, створюють образ. Для створення барвистої, мальовничої мови, побудови словесних образів в китайській мові є широко розгалужена система тропів, в якій основними є іносказання, засноване на порівнянні, заміна, заснована на запозиченні, переміщення ознаки, уподібнення людині і перебільшення. У багатьох працях зі стилістики китайських вчених знайомство з зображально-виразними засобами починається з такого поняття як 比喻 «*bǐyù*» *порівняння*. Так як дана стилістична категорія є досить ємною і охоплює велику кількість явищ, вона ділиться ще на три групи, а саме: 明喻 «*míngyù*» *явне порівняння*, 隱喻 «*yǐnyù*» *приховане порівняння*, 借喻 «*jièyù*» *опосередковане порівняння*. Так само до різновидів 比喻 «*bǐyù*» *порівняння* відноситься 讽喻 «*fèngyù*» *алегоричне порівняння* (Воронцова, 2014, с. 123).

Перший різновид 比喻 «*bǐyù*» *порівняння* – це 明喻 «*míngyù*» *явне порівняння*, є простим і поширеним тропом китайської мови. Якщо звернути

увагу на структуру і зовнішній вигляд речень, у яких зустрічаються явні порівняння, можна помітити, що всюди зустрічаються порівняльні сполучники і конструкції типу: 像, 好像 似的, 像 一样 «xiàng, hǎoxiàng..... shì de, xiàng..... yīyàng» *подібно до чогось, нібито і інші*. Саме через наявність даних сполучників, які дуже легко виявити в реченні, це порівняння і називається явним. Наприклад:

那双眼睛, 如秋水, 如寒星, 如宝珠 «nà shuāng yǎnjīng, rú qiūshuǐ, rú hánxīng, rú bǎozhū» – *ці очі немов осінні води, немов холодні зірки, немов дорогоцінні перлини* (Воронцова, 2014, с. 133).

Деякі порівняння поступово перетворилися на штампи літературно-художнього мовлення, через часте вживання їх образна основа стерлася, вони перестали створювати потрібний стилістичний ефект. Наприклад:

像纸一样的白 «xiàng zhǐ yīyàng de bái» – *білий, як папір* (Воронцова, 2014, с. 133).

Другий різновид іносказання, засноване на порівнянні – це 隱喻 «yǐnyù» *приховане порівняння*. У китайській мові даний різновид художнього порівняння зустрічається теж досить часто. За синтаксичної структури даний вид порівняння представлений у вигляді речення зі складовим іменним присудком. Наприклад:

儿童是祖国的花朵 «értóng shì zǔguó de huāduǒ» – *діти – квіти життя* (Воронцова, 2014, с. 133).

У поетичному мовленні допускається пропуск зв'язки, так як цього вимагає особливий розмір віршованого рядка. Іноді в даному різновиді порівняння, друга частина вживається самостійно. Це часто зустрічається в художній літературі і публіцистиці, являє собою переносно-алегорична назва особи або предмета. Іноді вживається замість слова, що відноситься до групи нейтральної лексики, і тим самим грає роль образного синоніма. Наприклад:

吃粉笔灰 «chī fēnbǐ huī» - *ковтати пил від крейди* – використовується замість «займатися педагогічною діяльністю» (Воронцова, 2014, с. 133).

Ще одним різновидом іносказання в китайській мові є *强喻* «*qiáng yù*» або *сильне порівняння*, яке зустрічається не так часто. У формально-граматичному відношенні ці речення нерідко характеризуються наявністю приводу *比* «*bǐ*».

Наприклад:

巧言巧语比唐甜 «*qiǎo yán qiǎo yǔ bǐ táng tián*» – *красиві слова солодші за цукор* (Воронцова, 2014, с. 134).

Четвертим різновидом є *借喻* «*jièyù*» *опосередковане порівняння*. Порівняння і метафора мають однаковий внутрішній механізм, так, як і той, і інший троп засновані на зіставленні двох предметів, ґрунтуючись на спільності їх ознак. Однак зовнішня структура метафори і порівняння відрізняється. При порівнянні зіставлення отримує формально-граматичне вираження, в той час як в метафорі дане зіставлення базується на вживанні слів в переносному значенні з метою створення образу. Метафора додає образотворчості в мові, робить її подібною і виразною. Наприклад, слово *海* «*hǎi*» *море*, може вживатися в переносному значенні в поєднанні зі словами *麦的海洋* «*mài dì hǎiyáng*» – *море пшениці*, *人海* «*rén hǎi*» – *море людей* (Воронцова, 2014, с. 134). Дивлячись на приклади, можна зробити висновок, що в метафорі китайської мови одне слово вживається в прямому, а інше – в переносному значенні.

П'ятим різновидом метафори є *讽喻* «*fèngyù*» *алегоричне порівняння*. У китайській мові чимало важливим тропом так само є заміна, заснована на запозиченні *借代* «*jièdài*».

Метонімію можна визначити, як поняття, що представляє собою перенесення назви з одного предмета на інший. У китайському терміні *借代* «*jièdài*» запозичення так само знайшла відображення ідея перенесення, заміни назви. У складі даної категорії китайські філологи зазвичай виділяють два види: *旁借* «*ráng jiè*» *запозичення за суміжністю* та *对代* «*duì dài*» *заміна за протилежністю* (Кірнцова, 2017, с. 150).

Перший різновид 借代旁借 «jièdài páng jiè» або запозичення за суміжністю, цим терміном позначають метонімію, засновану на асоціації за суміжністю. Наприклад:

花白胡子 «huābái húzi» – сивобородий (Кірносова, 2017, с. 151).

Другим різновидом метонімії в китайській мові є 对代 «duì dài» заміна за протилежністю. Даним терміном називають метонімію, засновану на протилежних поняттях, і вона в свою чергу має два види: заміна абстрактного поняття конкретним і заміна цілого його частиною. Другий вид такої метонімії відповідає поняттю синекдоха, яка так само полягає в заміні назви цілого на назву його частини. Однак, у китайській мові синекдоха не має окремої еквівалентної назви. Так само в китайській літературі може зустрічатися прийом, який полягає в заміні загального імені на власне: назва твору замінюється іменем автора або особливістю характеру певної особи замінюються його іменем.

До числа поширених тропів китайської мови відноситься 移就 «yí jiù» перенесення ознаки. Сутність даного стилістичного прийому полягає в тому, що ознаку або якісну характеристику предмета переносять на інший, і відмінною рисою його є розбіжність логічної і синтаксичної віднесеності. Синтаксично він відірваний від обумовленого слова і приєднаний до слова, з яким зовсім не пов'язаний семантично (Кірносова, 2017, с. 165). Наприклад:

咱们快喝他的喜酒 «zánmen kuài hē tā de xǐjiǔ» – ми скоро будемо пити його “радісне” вино» (вино, яке п'ють з нагоди радісної події) (Кірносова, 2017, с. 165).

Незважаючи на те, що власне епітет у стилістиці китайської мови не виділяється в окрему категорію, він існує в китайській мові, і особливо поширені так звані стійкі епітети. Особливість даної групи епітетів полягає в тому, що вони вживаються завжди з одним і тим же визначальним словом, утворюючи з ним нерозкладних єдності. Наприклад:

铁证 «tiězhèng» – незаперечний доказ, 死寂 «sǐjì» – мертва тиша (Кірносова, 2017, с. 168).

У китайській художній літературі, досить часто зустрічаються авторські епітети, які представляють собою засіб індивідуальної експресії. Наприклад:

毒太阳晒得马路上的柏油发软 «*dú tàiyáng shài dé mǎlù shàng de bóyóu fā ruǎn*» — отруйні промені сонця так палили, що асфальт на шосе розм'як (Кірносова, 2017, с. 168).

Сутність 拟人 «*nǐrén*», як і уособлення, полягає в тому, що неживим предметам і явищам приписуються властивості і особливості, дії, вчинки, а також думки і почуття, властиві людині. Даний стилістичний прийом дозволяє підсилити художній вплив мови, створити більш глибоке враження на читача.

У художній літературі найчастіше уособлюються небесні тіла, явища природи, такі як вітер, зірки та інші, рослини, тварини, а також іноді можна зустріти персоніфікацію абстрактних понять. Наприклад:

灾难追逐着穷人 «*zāinàn zhuīzhúzhē qióng rén*» — біди переслідують бідняка (Кірносова, 2017, с. 168).

У стилістиці китайської мови так само має місце 夸张 «*kuāzhāng*» гіпербола. Гіпербола — це художнє перебільшення, яке передбачає свідомий відхід від фактів, відсутність необхідності суворо дотримуватися реальних обставин і відображає дійсність в перебільшеному вигляді. Наприклад:

血流成河 «*xiuè liú chéng hé*» — кров летить рікою, 瘦成皮包骨 «*shòu chéng píbāogǔ*» — схуд так, що шкіра обтягує кістки (Кірносова, 2017, с. 168).

Стилістичні фігури, або особливі прийоми, за допомогою яких на рівні морфології та синтаксису досягаються ефекти створення яскравої експресивності і емоційного забарвлення, у китайській мові знаходять відображення в понятті стилістичного синтаксису.

Стилістичний синтаксис китайської мови різноманітний і багатий прийомами, в основі яких лежить незвичайне вживання мовних і синтаксичних засобів. До основних понять стилістичного синтаксису китайської мови відносяться емпіза, риторичне питання, подвійне заперечення і деякі композиційні прийоми організації синтаксичних структур, представлені у

вигляді антитези, паралелізму, повторів і ін. Емфаза є емоційно-логічне, смислове підкреслення структурних компонентів пропозиції. У китайській мові вона називається 着重 «*zhúzhòng*» і мета її полягає в доданні емоційного забарвлення деяким членам речення або частинам складних синтаксичних одиниць. Інтонація і порядок слів є головними засобами створення емфази в більшості мов, а в китайському емоційно-смислового виділення компонентів досягається ще й за рахунок різних підсилювальних, обмежувальних і фразових часток. За емоційно-експресивне підкреслення синтаксичних структур за допомогою зміни порядку слів відповідає такий стилістичний прийом як інверсія (Кірносова, 2017, с. 170).

Китайська мова має фіксований порядок слів, тому інверсія в реченнях є способом емоційного забарвлення, акцентування слів і в такому випадку називається експресивною інверсією. Наприклад, емфаза за допомогою інверсії може виглядати так:

这个还不明白, 你! «*zhège hái bù míngbái, nǐ!*» – *і це ще не розумієш ти!* (Кірносова, 2017, с. 171).

Даний порядок слів є відхиленням від граматичної норми китайської мови, але саме так підвищується смислова роль підмета і посилюється емоційна напруженість висловлювання, ніж та створюється необхідний стилістичний ефект.

У стилістиці китайської мови поширена така стилістична фігура, як *риторичне питання* або 反问句 «*fǎnwèn jù*». Вона є засобом колективної експресії і широко використовується в публіцистичному стилі і в художній літературі для надання більшої виразності тексту. Риторичні питання в китайській мові утворюються за допомогою питальних слів, негативно-підсилювальних і фразових часток і слова 难道 «*nándào*».

Риторичні запитання китайської мови можна розділити на дві групи, перша з яких позначає відсутність в питанні негативної частки, що за допомогою

особливої інтонації висловлює переконаність у зворотньому і сприймається негативно. Наприклад:

难道我也是你的敌人? «nándào wǒ yěshì nǐ de dírén» – невже і я твій ворог? (Я тобі не ворог) (Кірносова, 2017, с. 172).

Друга являє собою речення, що містять заперечення, але сприймаються як стверджувальні. Наприклад:

不是有这样一个故事吗? «bùshì yǒu zhèyàng yīgè gùshì ma?» – адже існує ж така розповідь? (Кірносова, 2017, с. 172).

На ряду з риторичним питанням для посилення затвердження висловлювання варто стилістичний прийом, званий *подвійним запереченням* 双重否定 «shuāngchóng fǒudìng». За характером смислової природи такі речення схожі з тими, що містять риторичне питання, так як в обох випадках мається на увазі не пряме значення:

没有人不知道这个新闻 «méiyǒu rén bù zhīdào zhège xīnwén» – немає людини, яка б не знала цю новину (Кірносова, 2017, с. 172).

Одним із композиційних прийомів організації синтаксичних структур і важливою фігурою китайської мови є *проти́ставлення* 对照 «duìzhào» або *протиставлення*. У китайській мові антитеза представлена або зіставленням двох понять, що відносяться до різних предметів думки і мають протилежне смисловий зміст, або протиставленням двох сторін одного предмета думки. Наприклад:

热爱朋友, 痛恨敌人 «rè'ài péngyǒu, tònghèn dírén» – гаряче любити друзів, люто ненавидіти ворогів; 胆如鼠兔小, 心比虎狼凶 «dǎn rú shǔ tù xiǎo, xīn bǐ hǔláng xiōng» – боязкий, як щур і заєць, жорстокий, як тигр і вовк (Кірносова, 2017, с. 174).

Прийоми *парної* і *послідовної побудови* в китайській мові називаються відповідно *проти́вля* «duì'ǒu» і *побудова* «páibǐ», і являють собою різновиди лексичного паралелізму. Наприклад:

路遥知马力, 日久见人心 «lù yáo zhī mǎ lì, rì jiǔ jiàn rén xīn» – дорога довга – дізнаєшся силу коня, час тривалий - пізнаєш душу людини (Кірносова, 2017, с. 175).

Послідовна побудова володіє широкими експресивними можливостями і є однією з найважливіших фігур стилістичного синтаксису китайської мови, вона являє собою поєднання кількох подібних за смисловим змістом і формальної організації синтаксичних одиниць. Наприклад:

人人有饭吃, 人人有衣穿, 31 人人有事做, 人人有书念 «rén rén yǒu fàn chī, rén rén yǒu yī chuān, 31 rén rén yǒu shì zuò, rén rén yǒu shū niàn» – кожен ситий, кожен одягнений, кожен працює, кожен вчиться людини (Кірносова, 2017, с. 175).

Послідовне повторення 反复 «fǎnfù», знаходить відображення в стилістичному прийомі, званому повтор, що полягає в неодноразовому навмисному відтворенні однакових мовних одиниць. Повтор в китайській мові може бути розчленованим, коли повторювані слова або частини пропозиції знаходяться на відстані, і нерозчленованим, коли вони слідують один за одним. Наприклад:

不要问我这个问题, 不要问我这个问题, 我请求你 «Bùyào wèn wǒ zhège wèntí, bùyào wèn wǒ zhège wèntí, wǒ qǐngqiú nǐ» – не став мені це питання, не задавай мені це питання, прошу тебе (Кірносова, 2017, с. 183).

Так само в системі засобів і прийомів китайської мови значну роль відіграє 层递 «céng dì» послідовне нашарування. Наприклад:

有效地使用每一分钟, 每一个月, 每一年 «yǒuxiào dì shǐyòng měi yī fēnzhōng, měi yī gè yuè, měi yī nián» – ефективно використовувати кожен хвилину, кожен місяць, кожен рік (Кірносова, 2017, с. 183).

У числі важливих синтаксичних прийомів китайської мови знаходиться опущення або 省略 «shěnglüè», яке в стилістиці визначається терміном еліпс. Еліпс знаходить широке застосування в розмовній мові і в діалогічних

висловлюваннях художніх творів, надаючи висловлюванню експресивність, стислість і виразність.

Отже, можна зробити висновок, що стилістика китайської мови збагачена зображально-виразними засобами, до складу яких входять метафора, епітет, синекдоха, метонімія тощо. Кожен засіб допомагає урізноманітнити мову, збагатити шляхи вираження експресивності та емоційності сказаного або написаного.

Висновки до розділу 1

У даному розділі розглянуто основні класифікації дискурсів. Тому можемо зробити висновок, що поняття дискурсу ще недостатньо вивчене у мовознавстві. Цей факт пов'язаний з тим, що поняття виникло не так давно.

Кожен із науковців підходить до вивчення дискурсу по-різному, однак ми зупинили свій погляд на визначенні Бороботько, оскільки вважаємо найбільш повним та доцільним для використання у нашому дослідженні.

Було наведено наступні підходи до загального визначення поняття «дискурс»: комунікативний (функціональний) підхід, структурно-синтаксичний, структурно-стилістичний та соціально-прагматичний.

Також дослідження китайського художнього дискурсу допомогло нам зрозуміти, що його специфіка базується перш за все на національному сприйнятті та охоплює не лише текст як повідомлення, а і усі оточуючі фактори (освіта, світогляд, культура адресанта та адресата).

Саме художній дискурс допомагає більш точно осягнути та зрозуміти особливості культури іншої країни, побачити тонкощі світосприйняття, що може допомогти розвинути міжнаціональні культурні та літературні контакти Сходу та Заходу.

Китайська мова збагачена зображально-виразними засобами, наприклад, серед них є: метафора, епітет, метонімія, перифраз, синекдоха та ін.

РОЗДІЛ II. ПРОЦЕС ФУНКЦІОНУВАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У КИТАЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

2.1. Способи передачі зображально-виразних засобів у китайській середньовічній літературі

Китайська література є однією з найдавніших у світі. У всі часи для китайської традиції було характерно особливе сакральне ставлення до письмового знаку, слова, твору. Існують різноманітні легенди про появу письма, ієрогліфіки, які пов'язують цю подію з міфічними постатями пращурів легендарних правителів давнини (Фу Сі, Хуан Ді і його придворним чиновником Цанцзе), а винахід письма – зі знаками, побаченими ними в небі, на панцирі черепахи, в пташиних слідах і у всій навколишній природі. Знання творів давнини, класичних канонів і поезії вважалося необхідним для будь-якого освіченої людини. Здібності цитувати по пам'яті, тлумачити, коментувати, а також самому демонструвати поетичні та літературні обдарування були основою державної екзаменаційної системи на отримання чиновницької посади. Поява художньої літератури в більш звичній для нас формі відноситься до XIII-XIV століть – періоду зародження і розвитку повісті, роману і драми. Ці жанри зберегли міцні зв'язки з народною літературою і фольклором (оповіддю Шошу, народним оповіданням пінхуа, міською повістю хуабень) (Безверхня, 2014, с. 117).

Серед пам'яток китайської художньої літератури виділяються кілька найбільш значущих творів, що вплинули на розвиток як самої китайської культури і багатьох її жанрів (включаючи театральні та образотворчі), так і на світову літературну традицію. Серед них – *四大名著* «*sìdà míngzhù*» *Чотири великих творіння*, чотири великих романи, перекладені десятками мов світу (Малышев, 2017, с. 53).

Чотири класичних романи є яскравими прикладами китайської середньовічної літератури. До них входять: "Річкові заплави", "Трицарство", "Записи про подорож на Захід", "Сон у червоному теремі" (Малышев, 2017, с. 54).

Китайська середньовічна література збагачена різноманітними зображально-виразними засобами для передачі експресивно-емоційного забарвлення описаних подій в текстах. Важливим прикладом може постати той факт, що у середньовіччі в Китаї почав зароджуватися тип епопеї героїчної або героїко-фантастичної. Зародився жанр уся (жанр, для якого характерним є опис сцен з використанної літератури, підкреслення їхньої мужності, автори використовували багато зображально-виразних засобів бойових мистецтв), для опису якого необхідно було використовувати різні зображально-виразні засоби, щоб підкреслити яскравість подій (Ісаєва, 2017, с. 33). Наприклад, опис мужності у романі "Річкові заплави":

«从这个深渊传来隆隆的声音，就像一阵强烈的雷声。然后嗡嗡声停了下来，乌云升起，击中了圣殿的拱顶，冲破它们，爆发并充满了整个天空。然后，乌云分裂成一百朵金云，它们四面八方散落» (施耐庵, XIV 世纪, 页 25)。

«Cóng zhège shēnyuān chuán lái lónglóng de shēngyīn, jiù xiàng yīzhèn qiángliè de léi shēng. Ránhòu wēng wēng shēng tíngle xiàlái, wūyún shēng qǐ, jí zhòng le shèng diàn de gǒng dǐng, chōngpò tāmen, bào fā bìng chōngmǎnle zhěnggè tiānkōng. Ránhòu, wūyún fēnliè chéng yībǎi duǒ jīn yún, tāmen sìmiàn bāfāng sànlùo».

З цієї прірви доносився гул, подібний сильним розкатам грому. Потім гул припинився, вгору здійнялася чорна хмара, яка вдарилася в склепіння храму і, пробивши їх, вирвалася назовні і заповнила собою все небо. Потім чорна хмара розділилася на сотню золотих хмар, і вони розлетілися на всі боки (Ши Найань, пер Рогачева, 2014, с. 33).

Цитата, що є зразком середньовічної літератури Китаю, демонструє нам використання таких зображально-виразних засобів, як тропи, а саме:

порівняння: 声音就像一阵强烈的雷声 «*shēngyīn, jiù xiàng yīzhèn qiángliè de léi shēng*» гул, подібний сильним розкатам грому – демонстрація сили та могутності злих духів. Від них можна очікувати небезпеку;

гіпербола: 爆发并充满了整个天空 «*bào fā bìng chōngmǎnle zhěnggè tiānkōng*» – заповнила собою все небо: знову ж посилення на те, що від цих духів може постраждати все живе, вони занадто сильні та могутні;

кольористична символіка: 乌云分裂成一百朵金云 «*wūyún fēnliè chéng yībǎi duǒ jīn yún*» – чорна хмара розділилася на сотню золотих хмар. З чорного перейшли в золоте. Натяк на те, що, можливо, це зло має в собі щось і позитивне. Чорне – як небезпека, а золото – як добро та надія на краще (Мальшев, 2017, с. 65).

Тобто, для передачі картини персонажів автор використовував такі зображально-виразні засоби, як: порівняння, гіперболу, символізм (Ісаєва, 2017, с. 33).

Отже, можна зробити висновок, що середньовічна література Китаю збагачена досить цікавими зразками використання стилістичних засобів, які використовувались для підсилення та зображення тих рис, які в певну історичну епоху (час написання того чи іншого роману) прославлялись серед китайського народу. У середньовічній китайській прозі було лише два напрямки: історичний та героїчний, також простежується вплив релігійності та філософічності китайців Доби Середньовіччя шляхом зображення картини світу у романах того часу.

2.2. Стилiстичнi засоби китайських художнiх текстiв

Художнiсть – сутнiсть мистецтва i традицiя художньої лiтератури, вона впливає на силу художнього образу i часто висвітлює образи i сюжети дiйсностi в текстi. Вона формується за допомогою рiзних тропiв, фiгур мови i цiлої системи виражальних засобiв мови.

Художня лiтература, як i музика, танець, живопис, є однi з видiв мистецтва. «Мистецтво» – слово багатозначне. Воно не тiльки є результат художньої дiяльностi, але i вiдсилає нас до процесу цiєї дiяльностi.

Як важливий вид мистецтва художня лiтература виконує роль основного засобу образного вiдображення вигляду реальної або вигаданої автором середовища через слово. Будь-який тип художньої лiтератури вiдображає культурнi особливостi певної епохи i країни, риси народу i етнiчної групи, рiвень розвитку науки i особливостi мислення людей (Безверхня, 2014, с. 54).

Китайська лiтература виникла в процесi продуктивної працi. Примiтивний фольклор у виробничому процесi звучав природним чином, супроводжуючи працю, i немов вiдповiдав «голосу» i ритму фiзичної працi. Примiтивнi казки i пiснi передавалися в уснiй формi з поколiння в поколiння, але за столiття майже не збереглися в письмових джерелах. I сьогоднi ми не можемо пiдтвердити їх вiдповiднiсть оригiналу. Цi стародавнi пiснi i легенди, якi ми називаємо фольклором.

Сказання i легенди, пов'язанi з давнього перiоду, вiдображають примiтивний рiвень розвитку древнiх людей, їхнi наївнi уявлення про природу i

про суспільне становище. Письмові записи в основному представлені уривками. Деякі з них були доповнені або навіть переписані. Тобто оригінальні образи китайського фольклору не дуже добре збереглися. Після виникнення писемності історія китайської літератури вийшла з періоду легенди. Поява писемності є одним з характерних ознак становлення цивілізації (Ісаєва, 2017, с. 101).

Китайська картина світу завжди відрізнялася від будь-якої іншої, особливо європейської. Тому певні особливості написання художніх текстів может здатися західному читачеві досить екстравагантними та занадто яскравими і дивними. Стандартні назви стилістичних засобів, які ми дослідили в минулих розділах нічим не відрізняються від звичних для всього світу, лише якщо надати їм китайського перекладу, тоді вони видно- та звукозміняться, але все одно матимуть спільний сенс та значення. Проте, їхнє практичне використання різко відрізняється в китайській художній традиції (Алексеев, 1966, с. 67-68).

Зображально-виразні засоби – ті принципи і способи художньої виразності, за допомогою яких в літературному творі створюється той чи інший образ. Від використовуваних образотворчих засобів, їх внутрішніх якостей і властивостей залежать емоційність, яскравість, конкретність, зображуваного в тексті явища або предмета (Ісаєва, 2017, с. 123).

Зображально-виразні засоби китайської мови можна розділити на дві групи у зв'язку з експресивним потенціалом і виразними можливостями: власне виразні і зображально-виражальні. Власне виразні слова вживаються в прямому значенні, вони експресивно насичені, емоційно забарвлені, містять суб'єктивну оцінку. Такі слова належать до афективної лексики і створюють загальний емоційний тон висловлювання, передають чуттєві, суб'єктивно-оцінні ставлення мовця до предмета думки, фактами навколишньої дійсності. Слова з емоційно-оціночним значенням, володіючи власними рисами і особливостями, утворюють окремий клас в складі емоційної (афективної) лексики китайської мови. Оскільки цим словам властиве додаткове емоційне значення, вони є засобом вираження почуттів. Такий тип слів діляться на освічені складанням коренів, і слова, утворені суфіксами (Безверхня, 2014, с. 125). Ця група засобів вираження більше

за чисельним складом, складніше і багатше за своїми експресивними можливостями.

Зображально-виражальні засоби в стилістиці китайської мови іноді називають 描绘类 «*miáohuì lèi*». Китайська мова має широко розгалужену систему тропів, що має більші можливості для побудови словесних образів, для створення живописної, мальовничої мови. До числа основних зображально-виразних засобів китайської мови відносяться: іносказання, засноване на порівнянні; заміна, заснована на запозиченні; переміщення ознаки; уподібнення людині; перебільшення (Воробей, 2017, с. 45).

Прикладом використання зображально-виразних засобів може стати наступна цитата з роману «Річкові заплави»:

«在酒精的强烈影响下，吴松决定小睡一会。他一躺下，一只大老虎就袭击了他。吴松的恐惧感冒出冷汗，立刻醒了过来。他用两只手抓住脖子上的那只野兽，将它的头压在地上，开始用脚猛击脸部。老虎大声咆哮，用巨大的力刮擦地面，使他挖了一个洞» (施耐庵, XIV 世纪, 页 423)。

«*Zài jiǔjīng de qiángliè yǐngxiǎng xià, wú sōng juéding xiǎoshuì yī huǐ. Tā yī tǎng xià, yī zhǐ dà lǎohǔ jiù xíjīle tā. Wú sōng de kǒngjù gǎnmào chū lěng hàn, lìkè xǐngle guòlái. Tā yòng liǎng zhǐ shǒu zhuā zhù bózi shàng dì nà zhǐ yěshòu, jiāng tā de tóu yā zài dìshàng, kāishǐ yòng jiǎo měng jī liǎn bù. Lǎohǔ dàshēng páoxiǎo, yòng jùdà de lì guā cā dìmiàn, shǐ tā wāle yīgè dòng*».

Під сильним впливом випитого У Сун вирішив подрімати. Тільки-но він приліг, як на нього накінувся величезний тигр. Від переляку У Сун вкрився холодним потом і миттєво протверезів. Обома ручищами він схопив звіра за загривок і, притиснувши його голову до землі, став бити ногами по морді.

Цитата демонструє нам сцену неможливу в реальному світі. Фраза: *他用两只手抓住脖子上的那只野兽。。。开始用脚猛击脸部* «*tā yòng liǎng zhǐ shǒu zhuā zhù bózi shàng dì nà zhǐ yěshòu.。。kāishǐ yòng jiǎo měng jī liǎn bù*»— *обома ручищами схопив звіра за загривок...став бити ногами по морді* – говорить про те, що герой був занадто сильний та могутній, автор намагається вказати на його

героїзм та повну відсутність страху перед такою страшною небезпекою, як тигр, який може легко розірвати будь-яку людину.

Використані зображально-виразні засоби в цитаті наступні: гіпербола 大老虎 «dà lǎohǔ» – величезний тигр, метафора 吴松的恐惧感冒出冷汗 «wú sōng de kǒngjù gǎnmào chū lěnghàn» – У Сун вкрився холодним потом та інші.

Автор використовує різноманітні тропи для того, щоб викликати в читача емоційне сприйняття описуваної картини. Підкреслення мужності, сили У Суна є його характеристикою у творі, що краще можна пояснити, додавши експресивного забарвлення шляхом використання зображально-виразних засобів.

Отже, можна зробити висновок, для китайської прози характерні зображальність і цілий комплекс засобів, що дозволяють сформувати широкий ліричний контекст, який надає читачам більш точну картину описаного світосприйняття.

Висновок до розділу 2

У даному розділі була зроблена спроба дослідити способи передачі зображально-виразних засобів китайській середньовічній літературі та стилістичні засоби китайських художніх текстів.

У ході дослідження стало зрозумілим, що китайська мова збагачена зображально-виразними засобами, які допомагають відтворити в художньому тексті потрібні образи для пробудження в читача необхідних емоцій для більш точного розуміння та сприйняття описуваної картини з точки погляду китайців.

Автори літературних текстів використовують стилістичні засоби для більш точного емоційного опису сюжету своїх творів та відображення літературної реальності в тексті.

На матеріалі китайського середньовічного роману Ши Найаня «Річкові запливи» ми дослідили використання таких стилістичних зображально-виразних засобів, як: гіперболу (перебільшення), метафору тощо, які були використані для ірреального зображення подій в тексті. Автор мав на меті викликати в читача відчуття захоплення головним героєм, який був наділений над можливостями за допомогою возвеличення, для чого знадобилося використання зображально-виразних засобів.

РОЗДІЛ III. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У КИТАЙСЬКОМУ РОМАНІ "РІЧКОВІ ЗАПЛАВИ"

3.1. Художні особливості роману «Річкові заплави»

Кожна країна має свою історію та цікаві історичні пам'ятки, які засвідчили певні важливі події і вважаються культурним надбанням цілого народу. Китай не є винятком. Китайська культура завжди вирізнялася своєю багатогранністю, індивідуальністю та неповторністю, що можна побачити, читаючи середньовічну літературу Китаю.

Країна відома своїми чотирма класичними романами, які були написані за доби Середньовіччя: "Річкові заплави", "Трицарство", "Записи про подорож на Захід" та "Сон у червоному теремі". Однак, як згадувалось у минулих розділах, наша робота присвячена саме роману "Річкові заплави", автором якого вважається Ши Найань (Малышев, 2017, с. 27).

За основу сюжету «Річкових заплав» взято історичний епізод народного повстання на початку 12 ст. Роман розповідає про пригоди 108 злочинців, які поступово об'єднуються в загін і здобувають перемоги над урядовими військами. Це захоплююча історія про битви і хмільні застілля, бойове товариство і жорстокість, хитрощі і чарівність, де діють яскраві, повнокровні персонажі (Ши Найань, пер. Рогачева, 2014).

Ши Найань (1296-1370 рр.), про біографію якого практично нічого не відомо, зібрав воедино і обробив усні народні перекази XIII ст. про окремих героїв повстанського табору Ляншаньбо, про їхню долю і подвиги (施耐庵, XIV 世紀).

У традиційному Китаї вважалося, що проза значима не сама по собі, вона становить інтерес настільки, наскільки вона пов'язана з історією. Для традиційної прози характерна постійна апеляція до канонів, часті посилення на них. Суспільна значущість художньої літератури визначалася принесеною користю в ідеологічному, виховному плані. Саме в даному контексті і написаний

роман. Література несла в собі виховну функцію, через неї прищеплювалася мораль (Резаненко, 2019, с. 64).

Багато дослідників відзначають, що для китайського традиційного мислення характерна нерозвиненість абстрактного мислення. В основі його лежить не Слово, а Образ, ідеограма, а ще точніше – ієрогліф, який породив так званий ієрогліфічний тип мислення. Кожен ієрогліф сам по собі Образ, Ціле. Англійський дослідник Ватсон Б. писав: «Китайська мова здається створеним не для того, щоб закріплювати поняття, аналізувати ідеї, наочно викладати доктрини. Вона цілком спрямована на те, щоб долучити до емоційного стану, щоб вселяти вчинки, щоб підкорювати, звертати» (Watson, 1961, р.63). Головне – не висловити точну думку, а передати відчуття, супутні певним словам і звукосполученням. Тому дослідники говорять про чуттєве мислення китайців (Шекера, 2013, с. 7).

Доля залежить тільки від самої людини. Небо може лише підтримати своєю прихильністю людини, що надходить розумно, що не переслідує корисливі цілі, не порушує міру, норму. Небо дає ці, з яких складається психофізичний склад людини і в силах будь-якої людини намагатися поповнювати запаси цієї космічної енергії, як дотриманням норми, так і особливими психофізичними дихальними, сексуальними, фізичними вправами, дієтою, еліксирами і т.д.

У розумінні китайців доля не повинна була сприйматись як щось фатальне. При всіх повторюваних невідповідностях внутрішньої природи людини і зовнішніх обставин необхідно продовжувати самовдосконалюватися. Доля ні ким і ні чим не зумовлена, вона може повернутися іншим боком в будь-який момент. Не можна махнути на все рукою і уникати моральних зусиль для її виправлення. І простолюдин може стати імператором, якщо у нього достатній запас благої енергії (Шекера, 2013, с. 8).

Тема Долі, Неба, Боргу і Моралі є однією з основних ліній роману «Річкові заплави».

У романі «Річкові заплави» показано, як невеликий повстанський табір поступово перетворюється на могутню силу. Слава про відважних повстанців Ляншаньбо поширюється далеко за межі провінції Шаньдун (施耐庵, XIV 世纪).

Боротьба проти гніту і жорстокості влади набуває величезних розмірів. Війська, що посилаються проти бунтівників, зазнають поразки за поразкою. Сили повстанців ростуть і міцніють. Один із головних вождів повстанців Сун Цзян, діючий герой в романі, був реальною історичною особою. Це підтверджується офіційною династійною історією, у якій є записи про те, що в 3-й рік правління Сюань-хе (1122 р. Н.) Сун Цзян дістався області Хуайян і захопив також ряд інших областей». Загони його були настільки сильні, що урядові війська не сміли навіть наблизитися до них (Малышев, 2017, с. 77).

З великою силою і виразністю описує автор вождів табору Ляншаньбо. Перед читачем проходять ряд образів – таких, як відчайдушний молодець Лу Так, сильний і безстрашний У Сун. Епізод, де беззбройний У Сун убиває тигра на перевалі Цзин-ян-ган, як і багато інших епізодів роману, увійшов до китайських шкільних хрестоматій (施耐庵, XIV 世纪).

У романі знайшли своє відображення не тільки життя гірського табору, поміщицьких садиб, сіл і сіл, а й побут багатьох міст з розвиненою торгівлею і ремеслом. З великою майстерністю описує автор битви повстанців з урядовими військами, поєдинки народних героїв з ватажками загонів та військові змагання.

Роман «Річкові заплави» являє собою суму безлічі практично не пов'язаних один з одним історій, присвячених різним героям. Оповідання по ланцюжку переходить від одного героя до іншого, для зв'язки використовуються епізоди з їх випадковими зустрічами. У романі спостерігається досить складна композиція, яка включає в себе динамічну появу героїв протягом роману (дод. 1). Особливо чітко простежуються зчеплені новели, присвячені першим трьом героям – Ши цзин, Лу Та й Лін Чуну. Крім яскраво окресленого портрета кожен герой зображується в відведеної йому новелі як дійова особа, як активна особистість. Герой потрапляє в найрізноманітніші ситуації, що породжують таку колізію, яка призводить в кінцевому підсумку від зіткнення з окремими представниками

влади до конфлікту з панівним класом в цілому і який був змушений догляду в «розбійницький» стан (Малышев, 2017, с. 78).

У романі діють 37 основних героїв, до числа яких відносяться Сун Цзян - керівник повстання, У Сун, Лі Куй, Ян Чжи та інші. Незважаючи на те, що доля зводить їх в одному таборі, їх характери сильно різняться, це виражається в мові, біографії, вчинках героїв і навіть у військовій техніці (施耐庵, XIV 世纪).

У романі зберігаються багато елементів пісенно-оповідних жанрів:

1.) обов'язковий обрив глави на кульмінаційному моменті із трафаретним фразою, сенс якої зводиться до наступного:

关于那些遥远的人，你会从进攻崩溃中了解到 «guānyú nàxiē yáoouyǎn de rén, nǐ huì cóng jìngōng bēngkuì zhōng liǎojiě dào» – Про те, що сталося далі, ви дізнаєтеся з наступного розділу (施耐庵, XIV 世纪).

2.) композиційна структура;

3.) віршовані вставки і зразки ритмічної прози:

乡下一团糟

在五个不幸朝代的日子里

但是兴奋消退了

多年的恶劣天气耗尽了。

«Xiāngxia yītuanzāo

zài wǔ gè bùxìng cháodài de rìzi lǐ

dànshì xīngfèn xiāotuìle

duōnián de èliè tiānqì hào jìn le».

Був у країні безлад

У дні п'яти злощасних династій,

Але вщухли хвилювання,

І відринули роки негод (施耐庵, XIV 世纪).

Уміння складно і цікаво розповідати цінувалося завжди і всюди. Довгий час у Китаї велика частина населення була неписьменна. Але ось парадокс: не володіючи ні читанням, ні листом, середньостатистичний китайський селянин добре знав і історію своєї країни, і літературу. Протягом століть народним просвітництвом займалися оповідачі, які, найчастіше самі не знайомі з грамотою, знали напам'ять уривки з династійних історій і народних романів.

Китайська оповідь – по суті той же літопис. Зараз офіційна цензура є. А раніше її не було, адже китайці – законослухняний народ, і використовували тільки традиційні тексти. Правда, багато хто з них приховували свої імена, остерігаючись гніву влади. Кожен новий імператор намагався прикрасити розповідь про свої діяння, але не знищував те, що було до нього. Тому збереглися неофіційні історії династій, і вони цінніші, так як там збереглося більше інформації про те, що відбувалося насправді [12, с. 42]..

«听着负责接待客人的和尚依次介入。在修道院服务的每个人都应对任何特殊事件负责。我知道，例如，只有接待来修道院的客人。... 而您刚出现在这里，马上就想获得如此高的地位！修道院中还有其他次要职位，例如谷仓的看管人，接待大厅的看管人，神圣书籍的保管人，首席税收官。此外，我们还有僧侣的职位，负责塔楼，食堂，茶，清洁厕所和花园的供应。... 一年之内您就可以委托对浴缸的监督，而也许一年之内，您将被任命为监督的职位» (施耐庵, XIV 世纪, 页 343)。

«Tīngzhe fùzé jiēdài kèrén de héshàng yīcì jièrù. Zài xiūdàoyuàn fúwù de měi gèrén dōu yìngduì rènghé tèshū shìjiàn fùzé. Wǒ zhīdào, lìrú, zhǐyǒu jiēdài lái xiūdàoyuàn de kèrén. ... Èr nín gāng chūxiàn zài zhèlǐ, mǎshàng jiù xiǎng huòdé rúcǐ gāo dì dìwèi! Xiūdàoyuàn zhōng hái yǒu qítā cì yào zhíwèi, lìrú gǔ cāng de kānguǎn rén, jiēdài dàtīng de kānguǎn rén, shénshèng shūjí de bǎoguǎn rén, shǒuxí shuǐshōu guān. Cǐwài, wǒmen hái yǒu sēnglǚ de zhíwèi, fùzé tǎlóu, shítáng, chá, qīngjié cèsuǒ hé huāyuán de gōngyìng. ... Yī nián zhī nèi nín jiù kěyǐ wěituō duì yùgāng de jiāndū, ér yěxǔyī nián zhī nèi, nín jiāng bèi rènming wèi jiāndū de zhíwèi».

Послухай, – втрутився в свою чергу монах, який відає прийомом гостей. – Кожен, хто перебуває на монастирській службі, відповідає за яку-небудь справу. Я, наприклад, знаюся виключно на прийомах гостей. ... А ти тільки з'явився тут і відразу ж хочеш отримати таку високу посаду! У монастирі є і інші, другорядні посади, ось, наприклад, доглядач комор, доглядач залів для прийому, хранитель священних книг, головний збирач податків. Крім того, у нас є посади ченців, що відають вежами, постачанням продуктів, чаюванням, чищенням вбиралень, а також відає городом. Ще через рік тобі можна буде довірити спостереження за лазнями, а ще через рік, мабуть, тебе призначать на посаду наглядача.

Так точно автор описує ситуацію, яка була реальна, як для того часу, так і для сьогодення.

Існують різні варіанти роману «Річкові заплави», число глав в якому варіюється від 70 до 120. У XVII ст. роман був відредагований Цзінь Шен-Танем, після чого набув сучасного вигляду (70 глав), і вже в цій редакції перекладався на інші мови (Мальшев, 2017, с. 56).

«Річкові заплави» – один із перших китайських «класичних» романів, перший письмовий твір, який в повній мірі відбив розмовну мову і народний побут своєї епохи (Мальшев, 2017, с. 78).

Сюжетною канвою роману «Річкові заплави» стала справжня історична подія – повстання селян під керівництвом Сун Цзяна (1120 – 1122). Основою твору послужили численні усні народні перекази, які століттями передавалися з покоління в покоління. У захоплюючій формі Ши Найань показав самовіддану боротьбу безстрашних повстанців, які піднялися проти свавілля поміщиків і чиновників. Імена багатьох героїв роману стали в Китаї символом мужності, доблесті, вірності обов'язку, сили і непереможності. Автор оспівав високі людські якості народних воїнів – волю до життя, самовідданість, непохитність у досягненні мети, безкорисливість і відданість у дружбі (Соловьева, 2018, с. 81).

Ши Найань відтворив у своєму романі картину гострої соціальної боротьби, розкрив страшну дійсність з її громадськими контрастами і несправедливостями

і всією логікою своїх художніх оповідань кликав до боротьби. Прославляючи національних героїв минулого, він намагався пробудити в читачів і слухачів патріотичні почуття (Соловьева, 2018, с. 89).

Так у лихоліття монгольського панування китайський народ надихався своєю національною героїкою.

Народний роман пінхуа в XIV столітті ліг в основу авторського роману, призначеного вже не для слухача, а для читача, що виключає будь-яку імпровізацію, але вимагає високого словесного мистецтва. І дійсно, китайський авторський роман з'явився як велике літературне досягнення протягом того періоду, який – за тодішньою назвою країни – іменується звичайно «періодом Мін» (1368-1644). Роман швидко відтіснив на задній план інші літературні напрями цього періоду (крім драми), і дуже часто про період Мін кажуть, як про епоху великих романів (Соловьева, 2018, с. 90) .

Цей новий для Китаю вигляд літератури зберіг багато рис, які вказують на його зв'язок з народними оповідями пінхуа. Зокрема, глави в романі називаються «разами» («перший раз», «вдруге» і т. д.), Закінчується глава («раз») на найцікавішому місці (зовсім як у пінхуа або в сучасних нам телесеріалах), а нова глава починається зі слів:

«上次 (在上一节中) 被告知如何...» «*Shàng cì (zài shàng yī jié zhōng) bèi gào zhī rú hé...*» – у попередній раз (в попередньому розділі) було розказано, як ... (施耐庵, XIV世纪, 页67).

Оповідання зазвичай починалося зі вступу, де оповідач повідомляв, про що сьогодні піде мова: наприклад, Глава 4, що оповідає про те, як отаман розбійників виявився під розшитим весільним пологом і як Лу Чжи-шень вчинив скандал в селі Гаохуацунь. Завершилася розповідь віршованим резюме великого епізоду або всього оповідання:

沿灌木丛海岸-

部队来到了那里。

在荷花的阴影下

法院正在准备中。

«Yán guànmù cóng hǎi'àn-
bùduì lái dào le nàlǐ.
Zài héhuā de yīnyǐng xià
fǎyuàn zhèngzài zhǔnbèi zhōng».

*Прибережжя в заростях густих, -
Війська прийшли туди.
Під тінню лотосів річкових
Готувалися до суду (施耐庵, XIV世纪, 页243).*

У самому тексті описи природи і зовнішності героїв викладалися образною ритмічною прозою.

«他在路上呆了半个多月，试图不停在修道院里，宁愿在旅馆里为自己准备食物的旅馆过夜。下午他去了路边的小胡瓜。有一天，陆志深按照计划的路线盯着周围大自然的美景，以至于没有注意到夜晚的来临» (施耐庵, XIV 世纪, 页 354)。

«Tā zài lùshàng dāile bàn gè duō yuè, shìtú bù tíng zài xiūdàoyuàn lǐ, nìngyuàn zài lǚguǎn lǐ wéi zìjǐ zhǔnbèi shíwù de lǚguǎn guòyè. Xiàwǔ tā qùle lù biān de xiǎo húguā. Yǒu yītiān, lùzhìshēn ànzhào jìhuà de lùxiàn dīngzhe zhōuwéi dà zìrán dì měijǐng, yǐ zhìyú méiyǒu zhùyì dào yèwǎn de láilín».

Більше півмісяця провів він у дорозі, намагаючись не зупинятися в монастирях і вважаючи за краще ночувати на заїжджих дворах, де готував собі їжу; вдень же він заходив в придорожні кабачки. Одного разу, слідуючи наміченим шляхом, Лу Чі-шень так здивився на красу навколишньої природи, що не помітив, як настав вечір.

Коли завершувався проміжний епізод, давалася його оцінка у вигляді вірша на дві строфи. Всі ці прийоми збереглися і в авторському романі, і

беззаперечно свідчать про його походження від народного роману пінхуа (Малышев, 2017, с. 71).

«这里只雕刻贵族的名字。板的右侧是以下四个象形文字：“以天国的名义伸张正义”，另一侧还有四个象形文字：“在忠实和正义中做到完美”。上面是北部和南部的星座，下面是您尊敬的名字» (施耐庵, XIV 世纪, 页 211)。

«Zhèlǐ zhǐ diāokè guìzú de míngzì. Bǎn de yòu cè shì yǐxià sì gè xiàng xíng wénzì: “Yǐ tiānguó de míngyì shēnzhāng zhèngyì”, lìng yī cè hái yǒu sì gè xiàng xíng wénzì: “Zài zhōngshí hé zhèngyì zhōng zuò dào wánměi”. Shàngmiàn shì běibù hé nánbù de xīngzuò, xiàmiàn shì nín zūnjìng de míngzì».

Тут викарбувані імена тільки благородних людей. З правого боку плити написані наступні чотири ієрогліфи: «Здійснюйте справедливість в ім'я неба», і з іншого боку також чотири ієрогліфи: «Будьте досконалі в вірності і справедливості». Нагорі зображені Північне і Південне сузір'я, а внизу написано ваше шановне ім'я.

Основне шанування китайців – Небо і Доля. Тому протягом усього роману можна не один раз зустріти саме це:

«对我来说，一个渺小而微不足道的官员，天空本身注定是其他恒星中的主要恒星。您，我的兄弟，曾经是同一家公司的人。但是天堂命令我们为我们的事业聚集在这里。现在确定了领导人的人数，我们每个人都已经担任过职务。您必须严格履行职责，不要在地方争吵。不能违反天堂的旨意！» (施耐庵, XIV 世纪, 页 356)。

– 所有这一切都是由于命运本身，所以谁敢违反天地意志？听众一致回答。

«Dui wǒ lái shuō, yí gè miǎoxiǎo ér wēibùzúdào de guānyuán, tiānkōng běnshēn zhùdìng shì qítā héngxīng zhōng de zhǔyào héngxīng. Nín, wǒ de xiōngdì, céngjīng shì tóngyī jiā gōngsī de rén. Dànshì tiāntáng mìnglìng wǒmen wèi wǒmen de shìyè jùjí zài zhèlǐ. Xiànzài quèdìngle lǐngdǎo rén de rénsù, wǒmen měi gèrén dōu yǐjīng dānrènguò zhíwù. Nín bìxū yángé lǚxíng zhízé, bù yào zài dìfāng zhēngchǎo. Bùnéng wéifǎn tiāntáng de zhǐyì!».

–*Suǒyǒu zhè yīqiè dōu shì yóuyú mìngyùn běnshēn, suǒyǐ shéi gǎn wéifǎn tiāndì yìzhì? Tīngzhòng yìzhì huídá.*

Мені, маленькому і незначному чиновнику, самим небом призначено бути головною зіркою серед інших зірок. Ви, брати мої, колись були людьми з однієї компанії. Але небо повеліло нам зібратися тут задля своєї справи. Кількість наших ватажків зумовлено зараз, і кожен з нас вже займає відповідну посаду. Необхідно суворо виконувати свій обов'язок і не сваритися через місяць. Волю неба порушувати не можна!

– Все це зумовлено самою долею, так хто ж наслідиться порушити волю неба і землі?! - відповідали хором присутні.

Не дарма багато людей мають якусь схожість з поведками або асоціаціями з тваринами. Для китайців це означає досить багато, тому й не дивно, що в романі можна зустріти ці назви.

У Китаї є вище божественне начало – Небо. Це вища верховна загальність, абстрактна і холодна, сувора і байдужа до людини. Її не можна любити, на неї не можна злитися, їй неможливо наслідувати, як і немає сенсу нею захоплюватися. Правда, в системі китайської релігійно-філософської думки існували, окрім Неба, і Будда, і Дао (Основна категорія релігійного та філософського даосизму), причому Дао в його даоському трактуванні (існувало й інше трактування, конфуціанське, що сприймається Дао у вигляді Великого шляху Істини і чесноти) близько до індійського Брахману. Саме Небо завжди було центральною категорією верховної загальності в Китаї (Соловьева, 2018, с. 43-44).

Найважливішою особливістю старокитайської релігії була досить незначна роль міфології. На відміну від усіх інших ранніх суспільств і відповідних релігійних систем, у яких саме міфологічні оповіді і перекази визначали всю зовнішність духовної культури, у Китаї вже з давніх-давен місце міфів займали легенди про мудрих і справедливих правителів (Коньков, 2006, с. 15).

Тісно пов'язаний з усіма цими діями культ етичної норми (справедливість, мудрість, доброчесність, прагнення до соціальної гармонії тощо) відтіснив на другий план чисто релігійні ідеї сакральної могутності,

надприродноїсутності і містичної непізнаваності вищих сил. Іншими словами, у стародавньому Китаї з вельми раннього часу йшов помітний процес деміфологізації і десакралізації релігійного сприйняття світу. Божества як би спускалися на землю і перетворювалися на мудрих і справедливих діячів, культ яких усе зростав. Етично детермінований раціоналізм, обрамлений десакралізованим ритуалом, вже з давніх-давен став основою основ китайського способу життя. Чи не релігія як така, але, перш за все ритуалізована етика формувала вигляд китайської традиційної культури. Все це позначилося на характері китайських релігій, починаючи зі старокитайської (Соловьева, 2018, с. 65).

Кінець роману також вказує на близькість народним творам:

«地面发出的光芒飞向天空。

天体和地面星座都属于人民，如果我们谈论它，那么即使是霜也从大胆的皮肤中渗出。如果我们谈论发生的地方，那么即使是英雄也令人叹为观止。所有人都代表正义，对冷漠财富无动于衷，涌向梁山泊的水面。那些报仇燃烧的人也聚集在那里» (施耐庵, XIV 世纪, 页 417)。

«Dìmiàn fāchū de guāngmáng fēi xiàng tiānkōng.

Tiāntǐ hé dìmiàn xīngzuò dōu shǔyú rénmin, rúguǒ wǒmen tánlùn tā, nàme jīshǐ shì shuāng yě cóng dàdǎn de pífū zhōng shèn chū. Rúguǒ wǒmen tánlùn fāshēng dì dìfāng, nàme jīshǐ shì yīngxióng yě lìng rén tànwéiguānzhǐ. Suǒyǒu rén dōu dàiibiǎo zhèngyì, duì lěngmò cáifù wú dòngyúzhōng, yǒng xiàng liángshānpō de shuǐmiàn. Nàxiē bàochóu ránshāo de rén yě jùjí zài nàlǐ».

Сяйво від землі злетіло в небо.

Небесні сузір'я і земні сузір'я спустилися до людей, якщо говорити про це, то від зухвалості навіть мороз пробирає поза шкірою. Якщо ж говорити про місце, де це відбувалося, то навіть у героїв дух захоплює. Всі стоять за справедливість і байдужі до багатства стікалися на водне плесо в Лянишаньбо. Туди ж зібралися і ті, хто горів почуттям помсти.

Словесність у китайській традиції була покликана не висловлювати, а приховувати, захищати неназване.

У традиційній літературі, як і в будь-якій творчості в Китаї, спостерігається синтез трьох традицій – конфуціанської, буддистської, даоської. Серед них були і оповідачі, які день у день розповідали про історичні події давнини. Першими такими оповідачами були буддистські ченці, які переказували життя Будди і його учнів, потім професійна усна розповідь поповнювалася історичними і героїчними сюжетами. Щоб люди приходили слухати продовження розповіді, треба було закінчити оповідання дня на загадковому повороті сюжету. Ці усні епопеї стали записувати, і з'явилася спеціальна література, в якій історичні факти поєднувалися з легендами, переказами.

У традиційному Китаї вважалося, що проза значима не сама по собі, вона становить інтерес настільки, наскільки вона пов'язана з історією. Для традиційної прози характерна постійна апеляція до канонів, часті посилання на них. Суспільна значущість художньої літератури визначалася принесеною користю в ідеологічному, виховному плані. Історія для конфуціанців завжди відігравала важливу роль, (даоси не визнавали ніякої значущості історії) вона була синонімом давнини, це ідеальна субстанція, у якій зіставлялися інші види творчої діяльності. Пієтет, шанування старовини, сакралізація стародавніх правителів спиралися на сентенцію Конфуція: «Я передаю, але не створюю. Я вірю в старовину і люблю її» (Соловьева, 2018, с. 90).

До літературної творчості ставилися як до порожнечі, якщо вона не була обумовлена корисністю. Література несла в собі виховну функцію, через неї прищеплювалася мораль. «Користь» художньої літератури була в тому, що вона мала більше впливу на людей, вигадка допомагала розкрити, наповнити описом звичаї, характери, сухі історичні хроніки і канонічні книги, незрозумілі пересічному читачеві.

«我的兄弟们，占据着大大小小的职位！你们每个人都必须充满激情和勤奋地完成分配的工作。以义务和正义的名义，不允许任何人违反既定法律。凡

有意违反该命令的人，我们将毫不怜悯地毫不留情地根据军事法作出判决» (施耐庵, XIV 世纪, 页 421)。

«Wǒ de xiōngdìmen, zhànjùzhe dà dàxiǎo xiǎo de zhíwèi! Nǐmen měi gèrén dōu bìxū chōngmǎn jīqíng hé qínfèn de wánchéng fèn pèi de gōngzuò. Yǐ yìwù hé zhèngyì de míngyì, bù yǔnxǔ rènhé rén wéifǎn jìdìng fǎlǜ. Fán yǒuyì wéifǎn gāi mìnglìng de rén, wǒmen jiāng háo bù liánmǐn de háo bù liúqíng de gēnjù jūnshì fǎ zuòchū pànju»

Брати мої, що займають великі і малі посади! Кожен з вас з повним запалом і старанністю повинен виконувати ту роботу, яка доручена. В ім'я боргу і справедливості ніхто не сміє порушувати встановлених законів. Того, хто свідомо порушить порядок, ми будемо нещадно, без будь-якого жалю судити по військовим законам.

Отже, можна зробити висновок, що китайський класичний роман Ши Найаня «Річкові заплави» має багато різноманітних художніх особливостей, які ускладнюють композицію твору, але в той же час надають читачеві змогу простежити зв'язок сюжету твору зі світосприйняттям китайців.

3.2. Аналіз використання стилістичних засобів у романі "Річкові заплави"

Традиції художньої літератури виростають з її сутнісних характеристик. У багатьох творах художньої літератури виявляються деякі визнані і прийняті всіма елементи. Протягом довгого часу вони стають затвердженими критеріями літератури. Це традиції художньої літератури. Традиції, обговорювані в цій роботі, є сукупністю особливостей змісту художньої літератури. У цю сукупність включають різні традиції, які належать до різних аспектів художньої літератури. Так як художня література є частиною культури, її традиції відображають певну культуру (Коньков, 2006, с. 76).

В області світової художньої літератури існує багато визначень поняття «традиції художньої культури». Вони залежать від основних критеріїв культури різних народів. Проте, в світі існує загальне поняття «традиції художньої літератури», тому що люди поділяють певні загальнолюдські цінності (Мальшев, 2017, с. 67).

Твори художньої літератури не тільки передають читачам естетичні аспекти, а й завжди зосереджуються на деяких людських проблемах. Ці проблеми в більшості стосуються вічних істотних тем для людяності будь-якої епохи. Літературна творчість часто спираються на складні теми, які ніколи не вичерпають їх актуальності в будь-якому суспільстві. Ці теми обговорюють і письменники, і вчені в інших областях. Тобто, автори творів літератури також надають матеріали та різні погляди для вивчення цих вічних проблем (Филлипс, 2004, с. 12).

У певних історичних умовах вони проявляють відповідні ситуації аспекти свого характеру і потрібні різних тлумачень, тому їхня мовна репрезентація варіюється різними творчими особистостями в різних соціальних умовах. Недарма ми виявляємо, що на одну і ту ж тему по-різному дивляться різні письменники. Навіть одну і ту ж тему по-різному бачить один письменник на різних етапах його життя.

Китайська мова є одним з найдавніших мов у світовій культурі. Китайська мова, ієрогліф, сам по собі грає важливу роль у формуванні та розвитку китайської літератури.

Ієрогліфи схильні до певних зображень. Так як ідеографічні слова мають символічні характеристики, їх розташування в реченні іноді може викликати деякі конкретні зображення.

Китайська література відрізняється не тільки особливістю ієрогліфічної мови, а й традиційною системою концепцій в літературі (Городецкая, 2012, с. 33).

Роман «Річкові заплави» є одним з перших китайських романів, які були написані в жанрі авантюрно-героїчної епопеї, пригодницького, або як його ще називають «лицарського» роману (Бокщанин, 2007, с. 23).

Його сюжет пов'язаний з історичними подіями, що відносяться до кінця династії Північної Сун (XI-XII ст.).

Сунський період в історії Китаю вважається часом розквіту – у сфері економіки, культури і адміністрації. Але також цей період пов'язаний з постійними набігами північних кочових племен на імперію Сун, із безперервної боротьби сунської імперії під таким натиском з метою зберегти свій суверенітет і кордони держави, однак постійно стримувати натиск кочівників не вдалося.

Сун – це імператорська династія в Китаї, яка впала від монгольських завойовників [17, с. 286-300].

Цей час був переповнений трагічними подіями, які були яскраво відображені в китайській літературі того часу. Роман «Річкові заплави» не є винятком. Уже на початку видно, як автор за допомогою різноманітних художніх засобів намагається викликати у читача потрібні емоції:

乡下很乱

在五个不幸朝代的日子里

但是兴奋消退了

多年的恶劣天气耗尽了。

乌云密布

在一场漫长而致命的风暴之后
 横跨天空
 蔚蓝的光芒展现了出来。

«Xiāngxià hěn luàn
 zài wǔ gè bùxìng chádài de rìzi lǐ
 dànshì xīngfèn xiāotuile
 duōnián de èliè tiānqì hào jìn le.
 Wūyún mìbù
 zài yī chǎng màncháng ér zhìmìng de fēngbào zhīhòu
 héng kuà tiānkōng
 wèilán de guāngmáng zhǎnxiǎnle chūlái».

Був у країні безлад
 У дні п'яти злощасних династій,
 Але вищухли хвилювання,
 І відринули роки негод.
 хмари відчинилися
 Після довгої, згубної бурі,
 І широко по небу
 Розгорнулося сяйво блакиті (施耐庵, XIV世纪, 页7)

По-перше, автор використовує віршовану прозу, щоб привернути особливу увагу читача до написаного, та викликати більш яскраві емоцій вже на початку тексту.

По-друге, вірші мають безліч зображально-виразних засобів, наприклад:

- 1.) метафора: «乡下很乱» «xiāngxià hěn luàn» – «Був у країні безлад»; «兴
 奋消退了» xīngfèn xiāotuile – «вищухли хвилювання»
- 2.) епітет: «不幸朝代» «gè bùxìng chádài» – «Злощасні династії»;
- 3.) метонімія: «乌云密布» Wūyún mìbù – «Хмари відчинилися».

Ши Найань наголошує на тому, що Китай протягом багатьох років панування кількох династій страждав від згубної влади, від «безладу», після чого, нарешті, настав час злагоди. Тобто автор, використовуючи стилістичні засоби, допомагає читачам краще осягнути тягар усього китайського народу від страждань, які він зазнав.

«Річкові заплави» – чи не перший письмовий твір про народне повстання. Розбійна вольниця в романі представлена, головним чином, героями, несправедливо потерпілими, що мають позбавити суспільство від лиходійства. Тому вони і змушені ховатися в озерних плавнях від переслідування влади. Ши Найань підкреслює благородство розбійників, що віднімають багатства у жадібних чиновників. Вони, на кшталт «благородних розбійників» інших країн – англійського Робін Гуду, словацького Яношика, азербайджанського Керогли. Ідея братства, нехтування багатством і захист простого люду об'єднують героїв навколо Сун Цзяна. Разом із тим молодці «Річкових заплав» борються проти злих і продажних сановників, що оточують імператора. За конфуціанським уявленням, усунення таких високопоставлених негідників – борг усіх чесних підданих по відношенню до свого володаря. Малюючи картину хабарництва і беззаконня, що панують в чиновному світі, Ши Найань підкреслює, що «чиновники змушують народ бунтувати». Однак бунт в «Річкових заводях» спрямований не проти государя і є справою справедливим. Тим більше що конфуціанство виправдовує повстання проти негідних правителів і їх недостойних слуг (Городецкая, 2012, с. 37).

У романі показано, як невеликий повстанський загін Сун Цзяна, користуючись народною підтримкою, здобув одну перемогу за іншою. Його гірський табір Ляншаньбо поступово перетворюється в грізну неприступну силу. Ряди повстанців ростуть, міцніє авторитет їх вождя – мудрого і справедливого Сун Цзяна. Слава про відважних повстанців поширюється далеко за межі провінції Шаньдун, залучаючи до повстання все нові і нові сили. Влада не в змозі зупинити цей могутній потік (Малышев, 2017, с. 39).

Ши Найань не приховує своїх симпатій, описуючи життя повстанського гірського табору, подвиги розбійної вольниці, мужніх і благородних соратників Сун Цзяна, битви повстанців з урядовими військами, поєдинки народних героїв з ватажками ворожих загонів і військові змагання. Автор вводить в свою героїчну епопею і «прозу життя», народний побут. Його персонажі багато п'ють, їдять, сваряться, іноді перелюб. В епопеї знайшла своє відображення життя поміщицьких садиб, сіл і сіл, а також багатих торгово-ремісничих міст (Коньков, 2006, с. 47).

З великою художньою майстерністю намальовано портрет самого Сун Цзяна. Його ім'я є одним з найбільш популярних і шанованих у китайському народі. Про героїчні подвиги Сун Цзяна існувало чимало переказів. Протягом двох століть вони передавалися з уст в уста. Але тільки під пензлем Ши Най-аня цей народний герой знайшов настільки яскравий художній образ. Його Сун Цзян спокійний і розважливий, мудрий і справедливий, далекоглядний, уважний до соратників, турботливий стосовно простому люду. Не менш виразні образи інших героїв табору Ляншаньбо, таких, як Лу Так – людина богатирської сили, спритний і відчайдушний, втілення безстрашності і мужності, як У Сун, ім'я якого стало в Китаї символом мужності і непереможності. Епізод, що розповідає про поєдинок безбройного У Суна з величезним тигром-людоджером на гірському перевалі, входить в підручники і хрестоматії, широко використовується народними оповідачами, включений до репертуару майстрів художнього читання і самодіяльних театрів, передається по радіо. Настільки ж рішуче богатир У Сун розправляє з гнобителями народу.

«他说：“我总是与邪恶的人作战。” –如果在途中遇到不公，我会立即抓住我的剑来帮助。我什至不怕死亡。”» (施耐庵, XIV 世纪, 页 554)。

«Tā shuō: “Wǒ zǒng shì yǔ xié'è de rén zuòzhàn.” – Rúguǒ zài túzhōng yù dào bùgōng, wǒ huì lìjí zhuā zhù wǒ de jiàn lái bāngzhù. Wǒ shén zhì bùpà sǐwáng.”»

Я завжди борюся з людьми аморальними, – говорить він. – Якщо зустрічаю на шляху несправедливість, тут же вихоплюю меч, щоб надати допомогу. Я не боюся навіть смерті.

Як бачимо, автор намагався зобразити героя, над яким страх не має влади. Використовуючи метафору: «在途中遇到不公» «*zài túzhōng yù dào bùgōng*» – «зустрічаю на шляху несправедливість», автор показує, що життя головного героя, як і будь-кого іншого теж може зазнати складнощів, проте він завжди «会立即抓住我的剑来帮助» «*huì lìjí zhuā zhù wǒ de jiàn lái bāngzhù*» – «одразу ж вихоплюю меч, щоб надати допомогу». Герой завжди готовий надати відсіч, щоб захистити себе та інших. Він постає дуже сміливим персонажем, який «не боїться навіть смерті» (施耐庵, XIV 世纪, 页 768).

Цікавими фрагментами є зображення бойових сцен. Особливо сцена нападу тигра на головного героя.

«看到老虎快要冲向他，吴松跳到一边，发现自己在他身后 (...) 老虎疯狂地咆哮，转向吴松，怒不可遏地跳向他。但是吴松跳了十步，野兽的前爪就在他的脚下。」 (施耐庵, XIV 世纪, 页 465)。

«*Kàn dào lǎohǔ kuàiyào chòng xiàng tā, wú sōng tiào dào yībiān, fāxiàn zìjǐ zài tā shēnhòu (...). Lǎohǔ fēngkuáng de páoxiǎo, zhuǎnxiàng wú sōng, nùbùkě'è de tiào xiàng tā. Dànshì wú sōng tiàole shí bù, yěshòu de qián zhǎo jiù zài tā de jiǎoxià.*»

«Побачивши, що тигр ось-ось кинеться на нього, У Сун відскочив убік і опинився у нього за спиною (...) Тигр дико заревів і, повернувшись до У Суну, зі страшною люттю стрибнув на нього. Але У Сун відскочив убік кроків на десять, і передні лапи звіра виявилися якраз біля його ніг».

У наведеній цитаті яскраво виражена гіпербола: «但是吴松跳了十步» «*Dànshì wú sōng tiàole shí bù*» – «Але У Сун відскочив убік кроків на десять».

Ши Найань намагався зобразити величність та незламність головного героя, якого неможливо зламати навіть такому страшному явищу, як тигр. Автор використовує гіперболу для описання нереального для звичайного життя прийому – стрибок на десять кроків – щоб звеличити головного героя та надати йому перемогу в неравній боротьбі з тигром. Щоб в очах читача У Сун залишався мужнім та незламним.

Роман «Річкові заплави» також є першим твором, написаним у жанрі ушу (використання бойових сцен у творі), тому логічно буде дослідити опис масштабних бойових сцен.

«吴孙的右手被绑在一个袋鼠上，但是左边的是免费的。

两人持剑走近他，但这过了一会，吴成大喊大叫地踢了其中一个，使他跌入了水中。第二个想跑，但是乌孙设法挥舞右腿，将他推入水中。陪伴吴松的守卫非常恐惧，以至于他们赶紧走开，吴松大喊他们：

- 去哪儿?! 你要去哪里?! -用这种力量，他把套在身上的袋鼠撕成两半，然后吴松赶紧追逃。警卫之一从恐惧掉到了地上。然后吴颂追第二个，然后用拳头在肩骨之间击打他，立即崩溃。之后，吴松跑到游泳池。

举起躺在岸上的剑，跳到守卫处，吹了几下就把他击倒。回到恐惧中躺在地上的吴松和他在一起掉入水中的两个人莫名其妙地掉了下来到岸上，他们想逃跑，但吴松超越了他们，然后我完成了一个» (施耐庵, XIV 世纪, 页 667)。

«Wú sūn de yòushǒu bèi bǎng zài yīgè dàishǔ shàng, dànshìzuǒbiān de shì miǎnfèi de.

Liǎng rén chí jiàn zǒu jìn tā, dàn zhèguò le yī huī, wú chéng dà hǎn dà jiào de tīle qízhōng yīgè, shǐ tā diē rùle shuǐzhōng. Dìèr gè xiǎng pǎo, dànshì wú sūnshèfǎ huīwǔ yòu tuǐ, jiāng tā tuī rù shuǐzhōng. Péibàn wú sōng de shǒuwèi fēicháng kǒngjù, yǐ zhìyú tāmen gǎnjǐn zǒu kāi, wú sōng dà hǎn tāmen:

- Qù nǎ'er?! Nǐ yào qù nǎlǐ?! -Yòng zhè zhǒng lìliàng, tā bǎ tào zài shēnshang de dàishǔ sī chéng liǎng bàn, ránhòu wú sōnggǎnjǐn zhuī táo. Jǐngwèi zhī yīcóng kǒngjù diào dào le dìshàng. Ránhòu wú sòng zhuīdìèr gè, ránhòu yòng quán tóu zài jiān him gǔ zhī jiān jī dǎ tā, lìjī bēngkuì. Zhīhòu, wú sōng pǎo dào yóuyǒngchí.

Jǔ qǐ tǎng zài ànshàng de jiàn, tiào dào shǒuwèi chù, chuīle jǐ xià jiù bǎ tā jī dǎo. Huí dào kǒngjù zhōng tāng zài dìshàng de wú sōnghé tā zài yīqǐdiào rù shuǐzhōng de liǎng gèrén mòmíngqímào de diào le xiàlái dào ànshàng, tāmen xiǎng táo pǎo, dàn wú sōng chāoyuè le tāmen, ránhòu wǒ wánchéng le yīgè».

«Права рука У Суна була прив'язана до Канге, але ліва – вільна. Двоє, що були з мечами, наблизилися до нього, але в цей момент У Сун з криком так штовхнув одного з них, що той шкереберть полетів у воду. Другий хотів було бігти, але У Сун невстиг розмахнутися правою ногою і спихнути його в воду. Охоронці, які супроводжували У Суна, були до того перелякані, що кинулися геть, а У Сун кричав їм навздогін:

– Куди?! Куди ви?! – і з такою силою рвонув надіти на нього Кангу, що вона розлетілася надвоє, а У Сункинувся навздогін за тікає. Один з охоронців від страху повалився на землю. Тоді У Сун погнався задругим і так вдарив його кулаком між лопаток, що той відразу ж впав. Після цього У Сун побіг до водойми, підняв валявся на березі меч і, підскочивши до охоронця, кількома ударами вбив його. Повернувшись до того, який від страху валявся на землі, У Суні з ним розправився. Ті двоє, які впали у воду, де-не-як видерлися на берег, і хотіли було бігти, але У Сун наздогнав їх і одразу ж прикінчив одного.

Автор знову використовує гіперболу, щоб звеличити могутність та мужність головного героя. Про це свідчать наступні фрази:

«吴成大喊大叫地踢了其中一个，使他跌入了水中» «wú chéng dà hǎn dà jiào de tīle qízhōng yīgè, shǐ tā diē rùle shuǐzhōng» – «У Сун з криком так штовхнув одного з них, що той шкереберть полетів у воду» (施耐庵, XIV世纪, 页667).

Як можна побачити, сила У Суна описана яскраво. Він постає непереможним героєм роману.

Виникнення особливої літератури про ушу показало, що бойове мистецтво реально увійшло в життя людей, у канву народних і навіть напівофіційних літературних творів як найбільш характерна риса китайської культури тієї епохи.

«Річкові заплави» відносяться до кращих творінь китайської художньої прози і по праву займають одне з перших місць у найбагатшій культурній спадщині Китаю.

Отже, можна зробити висновок, що роман «Річкові заплави» збагачений використанням різноманітних стилістичних засобів, які звеличують його

персонажів. Найчастіше використовується гіпербола для зображення незламності, мужності та могутності героїв роману.

Висновки до розділу 3

«Річкові заплави» – один із перших китайських «класичних» романів, перший письмовий твір, який повною мірою відобразив розмовну мову і народний побут своєї епохи.

У середньовічній літературі активно використовувались різноманітні тропи: гіпербола, метафора тощо задля більш яскравого опису подій в тексті. За приклад ми взяли роман «Річкові заплави», у якому автор використовує зображально-виразні засоби задля возвеличення героїв в очах читачів, та задля того, щоб надати адресату змогу зрозуміти міфологічну сторону буття китайського народу доби Середньовіччя.

У творі є чимало елементів, описаних в пісенних жанрах. Це означає, що при будь-яких умовах завершення глави повинно бути на самому значимому моменті з шаблонної фразою, сенс якої полягає в тому, що б дізнатися, що ж сталося далі, потрібно прочитати наступну главу. До таких елементів відноситься композиційна структура; віршовані вставки і зразки ритмічної прози і ін.

Роман збагачений використанням різноманітних зображально-виразних засобів, з яких ми дослідили особливості використання метафори, метонімії, синекдохи, епітету та гіперболи. Автор використовує їх для більш точного зображення описуваних картин та для емоційного підкреслення певних сцен і характеристик персонажів у творі.

Також у романі яскраво описуються бойові сцени, цитати з яких ми наводили в якості прикладу, щоб проаналізувати особливості використання та функціонування стилістичних засобів у китайській середньовічній літературі на матеріалі роману «Річкові заплави».

ВИСНОВКИ

Робота присвячена дослідженню особливостей використання стилістичних засобів у китайському художньому дискурсі (на матеріалі роману «Річкові заплави»). У ході нашого дослідження було зроблено такі висновки:

1.) Дискурс – поняття досить багатогранне, яке охоплює текст, як основу, та витікає з нього в цілу комунікативну ситуацію і є притаманним для будь-якого побутового діалогу. Дискурс стосується досвіду, світогляду, рівня розвитку співрозмовників, бо саме ці факти відповідають за якість сприйняття основного текстового повідомлення.

2.) Сучасна лінгвістика трактує дискурс неоднозначно. Існує декілька підходів до його визначення: комунікативний (функціональний) підхід, структурно-синтаксичний підхід, дискурс як фрагмент тексту, структурно-стилістичний підхід, соціально-прагматичний підхід.

3.) На підставі аналізу великого теоретичного і емпіричного матеріалу нами представлена модель китайського культурно-дискурсивного простору через сукупність культурно-комунікативних векторів, обґрунтовує особливості спілкування і стилю в китайській лінгвокультурі. Культурно-дискурсивний простір є середовищем, у якому говорять занурюючись в процесі комунікативної діяльності, де культура є безпосередньою детермінантою цієї діяльності. Культурно-дискурсивний простір визначається нами як континуум потоку соціального досвіду і національних традицій, в якому на основі інтеграції

культурних і комунікативних феноменів і символічних кодів утворюється специфічне змістовне і функціональну єдність. При цьому культурно-комунікативний вектор ми розуміємо як традиційний архетипічно обумовлений дискурсивний орієнтир, який має соціальну природу символічної конвенції тарекурентний характер, який визначає специфіку мовної реалізації дискурсу в конкретній лінгвокультурі. Культурно-комунікативний вектор може проявлятися в інтеракції неоднаковими способами, номінованими в нашому дослідженні модусами його реалізації, тобто дискурсивними варіантами складових китайської комунікації.

4.) Специфіка китайського художнього дискурсу полягає в:

А) особливостях національної форми вираження думки шляхом письмових текстів: структура китайських романів значно відрізняється від західної традиції написання художніх текстів (наприклад, роман «Річкові заплави», у якому майстерно описані бойові сцени, що, загалом, є характерним для китайської середньовічної літератури (навіть існує окремий жанр «Уся», який позначає бойову лицарську фантастику), що для західної прози не є визначальною рисою);

Б) національній концептосфері і системі концептуальних уявлень: різні уявлення загальновідомих понять;

В) національних нормах, символах та традиціях;

Г) національних (вербальних/невербальних) особливостях комунікативної поведінки;

Д) національно-ментальних та культурологічних особливостях.

5.) Виходячи з особливостей стилістики китайської мови, слово має кілька значень, а саме: предметно-логічне (передає виражається словом поняття, є прямим лексичним, номінативним значенням); емоційно-оцінне (позитивна чи негативна емоційне забарвлення 感情色彩); експресивне (містить оцінку, висловлює емоції, в китайській мові дану роль відіграють інтонація, афективна лексика і особливий клас службових слів, званих експресивними частинками 语气词); і стилістичне (обумовлено отнесенностью слів до того чи іншого стилю мовлення, наявністю особливої стилістичного забарвлення 语体色彩).

6.)Зображально-виражальні засоби пов'язані з переносним вживанням мовних одиниць, що є одним з поширених стилістичних прийомів. При метафоризації у слів виникають додаткові емоційно-оціночні та експресивні значення, відбувається розширення смислового обсягу. Зображальні засоби дають предмету думки конкретну характеристику, викликають наочне уявлення, створюють образ.

7.) Загальні тенденції розвитку китайського дискурс-аналізу, інкорпорованого в китайське гуманітарне знання в кінці 80-х років ХХ століття, є прямою проекцією традиційних напрямків досліджень дискурсу, що сформувалися в «західному» науковому співтоваристві. Зародження китайської дискурсології, що спеціалізується на вивченні різних форм і типів дискурсу, відбулося за допомогою перекладу «західних» публікацій, присвячених теорії дискурсу і дискурсаналізу, на китайську мову, їх інтерпретації китайськими вченими і спробами застосування методів дискурс-аналізу в китайському дискурсивному просторі.

8.) У даний час теорія дискурсу в китайському гуманітарному знанні цілком інституалізована як особливе (хоча і міждисциплінарний) науковий напрям.

9.) В ході дослідження ми з'ясували, що як важливий вид мистецтва художня література виконує роль основного засобу образного відображення вигляду реальної або вигаданої автором середовища через слово. Будь-який тип художньої літератури відображає культурні особливості певної епохи і країни, риси народу і етнічної групи, рівень розвитку науки і особливості мислення людей.

10.) Китайська мова збагачена зображально-виразними засобами, які допомагають відобразити ліричний зміст у підсвідомості читача, викликаючи потрібні емоції.

11.) До складу зображально-виразних засобів китайських мови входять: синекдоха, метафора, метонімія, епітет, гіпербола, порівняння, риторичне запитання, перифраз.

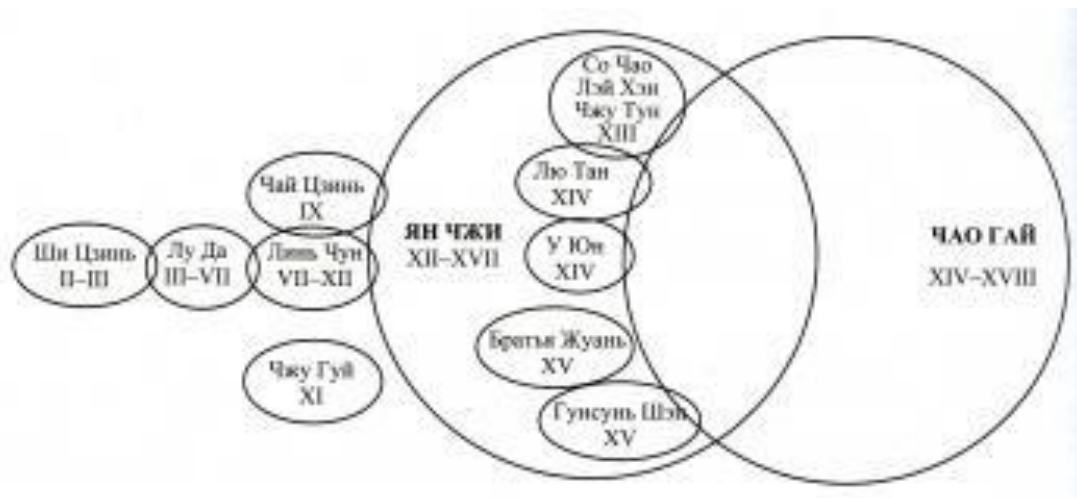
12.) На матеріалі нашого дослідження, романі «Річкові запливи», нами було проведено аналіз використання стилістичних засобів китайської мови. Найчастіше автор використовував гіперболу, метафору, епітет та порівняння. Також зустрічалося використання синекдохи.

13.) Роман «Річкові запливи» має складну конструкцію. Складається зі 120 глав, які написані різними авторами. Роман розповідає про 108 розбійників. Кожна глава роману закінчується кульмінацією, щоб не втратити зацікавленість читача.

14.) «Річкові запливи» - перший роман в історії Китаю, написаний в жанрі «уся». Автор детально описує сцени, які включають в себе фрагменти бойового мистецтва, використовуючи різноманітні зображально-виразні засоби: метафору, порівняння, гіперболу тощо.

ДОДАТКИ

Додаток 1: Структура почергового введення героїв роману



АНОТАЦІЯ КИТАЙСЬКОЮ МОВОЮ

本文致力于对小说《河滩》的材料在中国艺术话语中的风格装置功能的研究。

这项工作包括三个部分。第一部分致力于现代语言学中艺术话语概念研究的理论基础。考虑了语言学中的话语概念，中国艺术话语的细节以及散文中词汇和文体手段的功能概述。

第二部分介绍了中国小说中的文体设备的功能过程。本节分析了中国中世纪文学中图像和表达手段的转移方式，中国文学文本的文体手段以及中国小说《河滩》中文体手段功能的文本特征。

第三部分考察了中国小说《河滩》中使用风格工具的特征。它包括对中国中世纪小说《河滩》的艺术特征的分析，以及对小说《河滩》的风格运用的分析。

为每个部分得出结论。在工作结束时，总结了总体结论。

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев, В. М. (1966). *Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях*. Москва: Наука.
2. Безверхня, Ю. В. (2014). *Туманна поезія в китайській літературі крізь призму традицій та новаторства*. Львів: Літературознавчі студії.
3. Бокщанин, А.А., Непомнин О.Е. *Лики Срединного царства. Под властью последней китайской династии. Эпоха Мин – Подвиги героев знаменитого романа «Речные заводи»*. Москва: Прогресс.
4. Бочарникова, Е.А. (2010). *О соотношении понятий «текст» и «дискурс» в лингвистике*. Тамбов: Грамота.
5. Бочарникова, Е. А. (2010). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота.
6. Воробей, О. С. (2017). *Новітня література Китаю*. Київ: Логос.
7. Воронцова, Т.А. (2014). *Границы стилистики и стиля в современной научной парадигме*. / Т.А. Москва: Прогресс.

8. Городецкая, О. М. (2012). *Поэтика иероглифа (размышления переводчика)*. Восток.
9. Зиновієва, Ю. П. (2015) .«Книги Перемін» в Європі (XVIII – XXI ст.). Київ..
10. Зиновієва, Ю. П. (2013). *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*. Київ.
11. Ісаєва, Н. С. (2018). *Гендерна диференціація літературного канону: китайська жіноча проза*. Київ: НаУКМА.
12. Ісаєва, Н. С. (2017). *Китайська жіноча проза: ревізія канону*. Київ: Логос.
13. Ісаєва, Н. С. (2017). *Літературознавча компаративістика та перспективи дослідження українсько-китайських літературних взаємин*. Київ: Логос.
14. Кірносорова, Н. А. (2017). *Система трансформацій в українському та китайському перекладознавстві*. Київ.
15. Коньков, В. И., (2006) Потсар А. Н. *Стилистический анализ текста*. СПб.
16. Кузьмін, А. Ю. (2019). *Смеющаяся гордость рек и озер*. Москва: Прогресс.
17. Резаненко, В. А. (2019). *Культура перекладу китайської та японської прози й поезії: світоглядний аспект*. Київ: НаУКМА.
18. Мальшев, Г.И., (2017). *Роль «Четырех классических романов» в литературе Китая*. Москва: ИНИАН.
19. Мартинюк, А. П. (2011). *Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики*. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.
20. Мурашевич, К. Г. (2013). *Генеза міфологічних сюжетів у творчості китайського поета Лі Бо (701 – 762)*. Київ.
21. Русакова, К. О. (2018). *Особливості перекладу китайської середньовічної поезії в жанрі «Ци»*. Київ: Наука та освіта.
22. Соловьева, А. В. (2018). *Жемчужины китайской литературы*. Санкт-Петербург.
23. Филлипс, Л., Йоргенсен, М.В. (2004). *Дискурс анализ: теория и метод*. Харьков.
24. Шекера, Я. В. (2017). *До питання функціонування метафори у ранньосередньовічній китайській поезії*. Київ: НаУКМА.

25. Шекера, Я. В. (2013). *Китайська література VII–XIII століть*. Київ: Київський університет.
26. Шекера, Я. В. (2010). *Китайська поезія доби Сун (960–1279)*. Київ: Хроніка-2000.
27. Ши, Най-Ань. Пер. А. П. Рогачева. *Речные заводи: Роман в 2-х томах*. СПб.: Наука, 2014.
28. Aleksandrova, O.V. (2017). *On the Problem of Contemporary Discourse in Linguistics*. London: Oxford.
29. Ming, X. (2011). *Conditions of Comparison: Reflections on Comparative Intercultural Inquiry*. New-York: Bloomsbury Publishing.
30. Wang, X., Liu, Ya. (2013). *Comparative Poetics in Chinese*. New Dehli: Cambridge UP India.
31. Wang, X., Liu, Ya. (2013). *Companion to Comparative Literature*. New Dehli: Cambridge UP India.
32. Watson, B. (1961). *Record of the Grand Historian of China*. London: Oxford.
33. 施旭。 (2017)。 *什么是话语研究?* 上海: 上海外语教育出版社。
34. 施旭。 (2010)。 *文化话语研究: 探索中国的理论, 方法与问题*。北京: 北京出版社。
35. 施旭。 (2018)。 *文化话语研究与中国实践*。中国外语。
36. 施旭。 (2018)。 *(逆) 全球化语境下的中国话语理论与实践*。北京: 中华书局。
37. 施旭。 (2013)。 *文化话语研究简介*。北京: 中国外语。
38. 论辩交际谬误。 (1991)。 弗朗斯凡埃默伦, 罗布荷罗顿道斯特著。北京: 北京大学出版社。
39. 社会心理话语。 (1993)。 冯戴伊克著 施旭, 冯冰编译。北京: 中华书局。
40. 纳爱斯。 (2006)。 *雕牌超效洗衣粉污渍篇*。北京: 中华书局。
41. 胡谷明主编。 (2016)。 *苏俄翻译理论导读, 武汉, 武汉大学出版社*。北京: 中华书局。

42. 李英然。(2014)。《红楼梦的回目叙事策略》，《红楼梦学刊》。北京：中华书局。
43. 杨仕章。(2003)。《文化翻译论略》。北京：军事谊文出版社。
44. 杨文飞。(2016)。《顺应视角下《红楼梦》霍译本章回标题翻译探析》。北京：军事谊文出版社。
45. 郑振铎。(2009)。《插图本中国文学史上》。北京：当代世界出版社。
46. 郑振铎。(2009)。《插图本中国文学史下郑振铎》。北京：当代世界出版社。
47. 京宏, 郭英德。(2008)。《中国古代文学史/京宏, 郭英德》。北京：北京师范大学, 2008。
48. 袁行霈, 罗宗强。(2009)。《本卷. 中国文学史》。北京：高等教育出版社。
49. 袁行霈, 罗宗强, 本卷。(2009)。《中国文学史. 第三卷》。北京：高等教育出版社。
50. 黄忏华。(2008)。《中国佛教史》。台北：东方出版社。
51. 林仲湘。(2012)。《现代汉语详解字典/仲湘林》。北京：外语教学与研究出版社。
52. 周跃西。(2003)。《论黄河流域民间美术中的滑稽审美观》。郑州：河南社会科学。
53. 朱光斗。(1982)《对口快板写作知识》。沈阳：春风文艺出版社。
54. 朱光斗。(1982)。《对口快板表演技巧》。沈阳：春风文艺出版社。
55. 朱光潜。《文艺心理学》。复旦：复旦大学出版社。
56. 朱燕。(2005)。《由关联理论看幽默言语的翻译》。长沙：湖南师范大学。
57. 施耐庵。(XIV)。《水浒传》。中国。
58. 张喆。(2011)。《英语语言幽默的图式特征及解读难题探究》。北京：科学出版社。
59. 赵红梅。(2005)。《浅析我国商业广告中幽默的缺欠》。长春：东北师范大学。

60. 赵英科。(2005)。英语幽默的语用研究。论文专业: 英语语言文学。

Електронні джерела

1. Борботько, Л. А. (2014). Категории театрального дискурса как институционального образования. Взято с <https://vestnik-mgou.ru/>
2. Большой Китайско-русский словарь. Взято с <https://bkrs.info/>
3. Зыкова, И. В. (2017). Фразеологизмы в языке несут многослойное знание о мире. Взято с <https://sn.ria.ru/20150303/1051734226.html>
4. Ісаєва, Н. С. (2018). Концепція історії китайської літератури у працях Чжена Чженьдо. Взято з http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis
5. Колісник, Ю. Р. (2014). Текст і дискурс: проблеми дефініцій. Узято з <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/6988/1/25.pdf>.
6. Урусов, В. П. (2009). Соціальні трансформації та літературні процеси в Китаї 80–90-х років ХХ століття. Узято з <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/31333>

8. Чжао, В. (2019). *Новые аспекты переводоведения: начальные исследования в области перевода китайских романов в жанре уся на русский язык*. Взято с <https://esa-conference.ru/wp-content/uploads/files/pdf/>
9. Шекера, Я. В. (2018). *До проблеми перекладу китайської поезії доби Сун (X–XIII ст.) у жанрі ци українською мовою*. Узято з http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Skhodoz_2008_41-42_18
10. Шекера, Я. В. (2010). *Из поэзии XX столетия*. Узято з http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Skhodoz_2008_41-42_18
11. Ши, Най-Ань. (XV ст.). *Речные заводи*. Взято с <http://www.rulit.net/books/rechnye-zavodi-tom-1-read-25977-1.html>
12. Щербаков, Я. М. (2017). *Містичні мотиви в китайській середньовічній прозі*. Узято з http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2017_4_3
13. Stalling, J. (2015). *Chinese-Western Comparative Poetics*. Retrieved from <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920082/>