

РОЗДІЛ 3 ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.8У(Укр)8И(Кит)

У МЕНТАЛЬНОМУ ХРОНОТОПІ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ЕПОХИ ДИНАСТІЇ ТАН (唐诗) І УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО БАРОКО

THE MENTAL CHRONOTOPE OF CHINESE POETRY OF TAN DYNASTY EPOCH (唐诗) AND UKRAINIAN BAROQUE LITERATURE

Печарський А.,
доктор філологічних наук

Стаття присвячена компаративістичному аналізу китайської поезії епохи династії Тан 唐诗 (VII – X ст.) та українського літературного бароко (XVII – XVIII ст.). Особливу увагу звернено на значне етнокультурне розмаїття у творчості митців народів Заходу і Сходу. Зокрема, розглянуто спільні та відмінні особливості художніх засобів вираження у творчості Лі Бо, Г. Сковорода, Ван Вей, Л. Барановича, Ду Фу, С. Полоцького та ін. Таким чином, сюжетотворчі компоненти різних творів зливаються в осмислене і прикметне ціле, долаючи межі ментального хронотопу (часопростору) і «хронологічної невідповідності».

Ключові слова: ментальний хронотоп, поетика пейзажу, орієнтаційна метафора, барокова епоха, танська поезія, текст, образи-символи, лейтмотив.

Статья посвящена проблеме компаративистического исследования китайской поэзии эпохи династии Тан 唐诗 (VII – X вв.) и украинского литературного барокко (XVII – XVIII вв.). Особое внимание обращается на существенные этнокультурные особенности в творчестве писателей, поэтов, художников народов Запада и Востока. В частности, были рассмотрены общие и отличительные особенности художественных средств выражения в творчестве Ли Бо, Г. Сковорода, Ван Вэй, Л. Барановича, Ду Фу, С. Полоцкого и др. Таким образом, сюжетные компоненты различных произведений сливаются в осмысленное и воспроизведенное целое, преодолевая замкнутость ментального хронотопа (пространственно-временных координат) и «хронологическую последовательность».

Ключевые слова: ментальный хронотоп, поэтика пейзажа, ориентационная метафора, эпоха барокко, танская поэзия, текст, образы-символы, лейтмотив.

The article deals with comparative analysis of Chinese poetry of Tan dynasty epoch 唐诗 (7th – 10th centuries) and Ukrainian Baroque Literature (17th -18th centuries). Particular attention on great ethno-cultural variety in creative works of Western and Eastern peoples artists is paid. Common and distinctive features of artistic expression in the creative works of Li Po, H. Skovoroda, Wang Wei, L. Baranovych, Du Fu, S. Polotskiyi are considered. Thus storyline components of different compositions are combined into single meaningful and distinguishing unit going through boundaries of mental chronotope and therefore through «chronological inconsistency».

Key words: mental chronotope, poetics of landscape, orientational metaphor, Baroque Epoch, Tang poetry, text, images, symbols, motif.

Відомий вчений і письменник Лі Чжі якось сказав про одного з найвидатніших поетів в історії світової китайської літератури епохи династії Тан: «Немає часу, коли б не жив Лі Бо, немає місця, де б він не народився...» [цит. за: Торопцев 2009: 18].

Зміст цих риторичних слів відображає не лише бажання увіковічнити славу митця, але й прагнення подолати межі ментального хронотопу (часопростору) відповідного етносу, щоб осягнути сутність архетипних символів, спільних для всіх народів. Адже аксіологічні модули Заходу і Сходу, що перебувають у пошуку нового

«modus vivendi», в онтологічному вимірі художнього тексту китайської поезії періоду династії Тан (VII–X ст.) (Лі Бо (李白), Ду Фу (杜甫), Ван Вей (王维), Ван Бо (王勃), Лу Чжао-лін (卢照邻), Чень Цзи-ан (陈子昂), Мен Хао-жань (孟浩然), Гао Ши (高适)) та українського літературного бароко (XVII – XVIII ст.) (Іван Вишенський, Григорій Сковорода, Лазар Баранович, Феофан Прокопович, Мелетій Смотрицький, Кирило Транквіліон Ставровецький, Дмитро Туптало) у багатьох моментах є співмірними зі світоглядною парадигмою обидвох народів. Саме слово «бароко» (стиль у європейському мисте-

цтві), ймовірно, походить від португальського *perola barroca* – перлина химерної форми, яка здатна «дивувати», «захоплювати», «поєднувати непоєдане».

І хоча певні літературні періоди різних етнокультур і віросповідань розділяє майже тисячоліття, проте зближує їх ідея пізнання істини, любові, добра, «космічного порядку» і «подолання хаосу», що спричинило появу багатьох спільних лейтмотивів у творчості китайських і українських митців, де головним героєм часто був *homo viator* (людина-мандрівник). Адже чимало археологічних та письмових пам'яток, зокрема «Софійський літопис», «Християнська топографія» Козьми Индикоплова, свідчать про зародження тісних соціально-культурних взаємин України з Китаєм ще в епоху Київської Русі домонгольського періоду.

Цей компаративістичний аспект лише зрідка попадав у поле зору критики, зрештою, як і саме окреслення «барокової епохи» давньої української літератури XVII – XVIII ст. Слушно зауважує архієпископ Ігор Ісіченко: «Попри те, що вже з початку XX ст. окремі українські літературознавці принагідно оперують терміном «бароко» на позначення стильових запозичень із західноєвропейського мистецтва, першим, хто об'єднав вияви барокового стилю в українському літературному житті в понятті «епоха Бароко», був Д. Чижевський. Поява в Празі його книги «Український літературний барок» 1942 р. та пізніша публікація в Нью-Йорку «Нарису історії української літератури від початків до доби реалізму» (1956) відкрили історію становлення концепції Бароко як епохи панування однойменного стилю в українському письменстві» [Ісіченко 2010: 27].

Зрештою, типологічні ознаки образних сполук китайської поезії епохи династії Тан і українського літературного бароко проявляються в конкретних художніх текстах. І все ж не кожна їхня деталь є виправданою й доцільною у науковому обігу компаративістичного дослідження, тобто зіставлення тих чи інших явищ національних письменств різних історичних періодів і культур. Йдеться про виявлення слідів впливу в образних ремінісценціях певних творів та «дозування» сюжетотворчих компонентів, які можуть зливатися в осмислене і прикметне ціле, долаючи межі ментального хронотопу, до того ж, «хронологічної невідповідності».

Приміром, ідея «мандрівного усамітнення» людини у творчості Г. Сковороди співзвучна із «лейтмотивом подорожі», завдяки якій ліричний

герой пізнає тяжку працю й суворе життя свого народу: «На мотив «Діндуху» Лі Бо: *«Вирушаю в Юньян / по широкій ріці. / Осіддали цю річку / заможні купці. / Коли буйволам спека / ламає хребти, / Важко людям човна / на колодах тягти! / І води не нап'єшся – вода тут брудна, / І твій чай в чайнику / скаламутивсь до дна. / А як пісню бурлак / заспіває – «духу», / Серце рветься від болю / на довгій шляху...»* [див.: Лі 1986].

«Поезія гір та рік» Лі Бо, як полюбляли характеризувати його творчість китайські літературознавці, суголоса мотивам єдності природи й людини в поезії «Сад божественних пісень» Г. Сковороди. Так, для українського митця лоно природи – це вищий прояв божественної сутності речей, тому він відмовляється від матеріального багатства в урбанізованому світі, противиться кар'єри, сторониться гучних товариств, пишних імпрез і забав: *«В город не піду багатий – на полях я буду жити, / Вік свій буду коротати там, де тихо час біжить (...)* Бо міста, хоча й високі, в море розпачу штовхнуть, / А ворота, хоч широкі, у неволю заведуть (...) І нічого не бажаю, окрім хліба та води, / Вбогість приятелем маю – з нею ми давно свати (...) Здрастуй, любий мій спокою! Ти навіки будеш мій, / Добре буде мені з тобою: ти для мене, а я твій. / О Діброво! О Свободо! Я в тобі почав мудріть / І в тобі, моя природо, шлях свій хочу закінчить» [Сковорода 1994: 60].

Під «хлібом», «водою» і «вбогістю» Г. Сковорода має на увазі той праведний, невибагливий до багатства, земних благ («мамони») стиль життя людини, який неодмінно приведе її до «убогості духу», тобто до божественної духовної сили («смирнення»), про яке говорив Ісус Христос.

Відголос християнського пізнання Істини можна віднайти і в даоському світогляді, що акцентує увагу на простому способі життя і на невибагливості до матеріальних благ із метою досягнення «духовної прозорливості».

Так, даоське пізнання людини переростає у Лі Бо в неймовірне прагнення оволодіти космічним «простором» і «часом» всупереч швидкоплинному гріховному людському життю («День промайне, як і століття...»). Він мріє «спинити шістьох Драконів» у колісниці Сонця, наповнити винним напоєм Небосхил, підносячи жбан вина кожному Дракону зокрема, який у культурі Піднебесної є символом благородства і величі, себто позитивним початком «Ян» 阳. А тому китайський митець виявляє свою екзистенційну установку: *«Чи волю уславленим й багатим бути? / Ні! Сонце я хочу зупинити»* (з перекл. А. Ахматової).

Отже, Г. Сковорода та Лі Бо усе частіше починають вилонювати поетичний матеріал зі свого внутрішнього духовного світу. Будучи проінняті тишею християнського і даоського монастирів, вони безнастанно перебували у пошуках Істини. Але, як слушно запевняли чанські митці, «істина – поза словами». Тому, читаючи українську (XVII – XVIII ст.) і китайську (VII – X ст.) поезію, потрібно враховувати так звані принципи «глибокого мовчання», які є мовленням великої таємниці, що долає себе, нічого не кажучи, і спрямовується до підземелля прихованих мотивів. Адже «недомовленість» створює смисловий зв'язок між рядками, щось подібне до «медитативного дискурсу», який змушує читача подумки спинитися, заглянути в саму суть поетичної душі людини. Зрештою, головна заповідь класичної китайської поезії – в тому, що «сутність істини не вичерпується написаним».

Звісно, художньо-образна система танської поезії, її ієрогліфічна писемність кардинально відрізняється від європейської, зокрема української. Так А. Штейнберг, розкриваючи власні секрети перекладацької творчості, зауважив, що китайський вірш передусім «споглядається» і лише потім «читається» і «вимовляється», бо уже сама зовнішня форма ієрогліфа, а також його комбінація, несе естетично-сміслову навантаження. Приміром, поетичний твір Лі Бо (李白) «Згадую східні гори» (忆东山) у перекладі Л. Первомайського: «Східних гір я давно вже / не бачив... З тих гір / Перецвівсь на трояндах / червоний убір. / Білі хмари ще, може, / й розійдуться в небі, / Але місяць, / у чий він покотиться двір?» [див.: Лі 1986].

不向东山久，蔷薇几度花。白云还自散，明月落谁家。

Таким чином, ієрогліф, за спостереженням А. Штейнберга, «ніби розміщений не лише у віршованому рядку, але й окремо, і оточений якимось локальним, хоча й умовним, простором мовчання» [Ван 1979: 8]. Зрештою, «в китайській мові, – як слушно зауважує дослідниця танської поезії Я. Шекера, – римується все слово, тоді як в українській – лише прикінцевий його склад (склади)» [Шекера 2010: 1].

Суттєві відмінності від української барокової літератури простежуються і в художньо-образному комунікативному просторі розуміння китайської поезії (VII – X ст.). Наприклад, метафорична своєрідність наведеного вірша «Згадую східні гори» Лі Бо полягає в органічному поєднанні мікро- і макро- світів, тобто буття людини і цілого Всесвіту, що виявляється у самому понятті

«образу» (сінсян – 形象). Адже поетичне змалювання естетики природи (східних гір, неба, білих хмар, місяця, троянд) зумовлене даоським релігійно-філософським світосприйняттям, а саме законом «замкнутого кола» тривимірного простору.

Цікаво, що Захід мислиться в даоській поезії як «країна смерті», а Схід в архаїчній підсвідомості народу асоціюється із «життям» чи «переродженням» людини. Таке уявлення, мабуть, пов'язане із заходом і сходом сонця, що відіграє важливу життєву роль у нашій галактиці. Неспроста ще з давніх часів існує традиційне китайське судження про те, що «всі ріки течуть на схід».

Заінтриговують також і останні рядки вірша Лі Бо: «Але місяць, / у чий він покотиться двір?» Адже такий несподіваний поворот думки, що якоюсь мірою є незрозумілим, змушує шукати символічні підтексти. Утім, якщо взяти до уваги деякі міркування дослідниці китайської поезії (VII – X ст.) Я. Шекери, що «комбінований образ сонця та місяця має дві основні конотації: безмежжя імператорської влади та слава людських творінь» [Шекера 2006: 11], то завуальований символічний зміст вірша є своєрідним натяком на те, що герой як прототип автора впа в «імператорську немилість». Дотримуючись цієї презумпції, червоний убір, який *перецвівсь на трояндах*, можливо, символізує пониження поета в чиновницькому сані. Зрештою, тлумачення образів-символів у вірші «Згадую східні гори» Лі Бо є ще більш вражаючим, якщо співставити його із переказами про загадкову смерть поета, за якими він втопився, намагаючись у хмелю дістати місяць у річці.

З того кола літературно-філософських та релігійних питань (буддизм, даосизм, конфуціанство), які побіжно окреслені в ментальному хронотопі характеристики танської поезії, важко віднайти певні семантичні зв'язки і типологічні ознаки з українським поетично-християнським бароко, для якого Святе письмо (Новий Заповіт) – це великий код мистецтва. Значно цікавішою в цьому аспекті стає їхня різноманітність, на що звертає увагу сучасна теорія «трьох переломлень (сань бу цюй)» [Се 1987: 7] у китайському порівняльному літературознавстві.

Засадничою для типологічної характеристики цих віддалених літератур, а саме українського бароко (XVII – XVIII ст.) і китайської поезії (VII – X ст.), стали слушні міркування Лю Бінцян: «Першолюдська спільність породила паралелізми в розвитку Сходу і Заходу. І це наочно представлено в ученнях Піфагора і Конфуція, співвіднесе-

них за хронологією і за суттю положень, що містяться в них. Релігійна символіка стала основним додатком філософії і мистецтва на ранніх етапах розвитку людської культури, забарвлюючи окремі етапи історії культури країн Сходу і Заходу. І на етапі Античності вражає синхронність прояву конфуціанських і піфагорійських установок у філософії-етиці і в містеріальному мистецтві...» [Лю 2009: 141]. Адже обидві школи країн Сходу і Заходу були пов'язані зі «словом» творчості, переживанням «істини» та дотримання певних сакральних «ритуалів», що свідчили про духовний стан людини.

Так, в українському літературному бароко особливу актуальність набувають «традиційні орієнтири хронотопу» (М. Бахтін), а саме: «дорога», «час», «простір», «вічність», «берегиня» та ін. Навіть тоді, коли філософська думка складається із релігійно-містичних променів внутрішнього стану героя, позбавляючи тіла і крові так звану «об'єктивну реальність», вона завжди уміщує якісь потаємні порухи людського серця. Приміром, поезія «Про час для всього – доброго, злого» Л. Барановича: «Є час для всього, мудрі так казали, / Котрі на світі добре все пізнали. / Час народитись, смертний час чатує, / Бог забере в нас, Бог нас обдарує. / Час плачу, сміху, час будинки ставить, / Час їх валити, час мовчати, час правити, / Постити, їсти, спати час, кохати – / На все у світі треба час свій мати. / Тобі як, Боже, час ми повертаєм – / Час не марнуєм, а про себе дбаєм. / Час сей зверни на добру вічність, Боже, / Поки нам вічність думку не тривожить» [Баранович 1987: 297–298].

Феномен художнього часопростору у поезії Л. Барановича сповнений християнським імперативом «духовної повноти», тією реальною Істиною, яка, за словами святого Ісаака Сирійського, пізнається за силою життя. Як написано в Святому Письмі в книзі Еклезіяста: «Для всього свій час, і година своя кожній справі під небом: час родитись і час помирати, час садити і час виривати посаджене...» [Біблія 2009: Екл. 3: 1].

Мову біблійних символів адаптовано поетом до нашого буденного світського розуміння реалій земного життя. Так, видимий світ людини віддзеркалює триєдність Творця (Отець, Син і Святий Дух). Наприклад, *час* – минулий, теперішній, майбутній; *стан матерії* – твердий, речовинний і газоподібний; *розмаїття кольорів* складається з трьох основних – синього, жовтого і червоного. Зрештою, людина проявляє себе через *думку*, *слово* і *дію*, будучи також триєдиною: *тілом*, *душею* і *духом*. З погляду християнства спасіння

наших душ полягає у збереженні чистоти трьох добродітностей: *віри*, *надії* та *любові*. Свою триєдину сутність Господь Бог розкрив і в старозавітній Книзі Буття, коли сказав: «Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою...» [Біблія 2009: 1М.: 1; 26].

Утім, Л. Баранович у поезії «Про час для всього – доброго, злого» переконує, що людина попри своє часткове пізнання вищої Реальності не може досягти її, тому потрібно і «свій час повернути Богові». Бо, як казав апостол Павло: «Ми не принесли в світ нічого, то нічого не можемо й винести» [Біблія 2009: 1Тим.: 6; 7].

У ментальному хронотопі українського літературного бароко XVII – XVIII ст. цієї думки притримувалися ледь не усі митці-мислителі (І. Вишенський, Г. Сковорода, Л. Баранович, Ф. Прокопович, М. Смотрицький, І. Величковський, Д. Туптало та ін.), більшість з яких були священнослужителями, богословами, монахами чи мандрівними філософами. Їхня творчість гармонійно поєднана із їхньою християнською вірою і праведним життям.

Варто зауважити, що біблійна образність та художньо-емоційна метафорична наснаженість українських барокових текстів відображала тенденцію до синтезу різних видів мистецтва, зокрема готики й ренесансу, а також поєднання різномірних естетичних категорій – трагічне з комічним, прекрасне з потворним, піднесене з низьким тощо. Світ книги часто уподібнювався до світу театру, тому в згаданих поетичних текстах можна віднайти словосполучення із глибоким християнським змістом, які на перший погляд нагадують оксиморон, наприклад: «радісний біль», «блаженна мука», «найсолодша отрута», «багатий жебрак» та ін.

Літературна палітра художньо-образної системи згодом трансформувалася в дискурс ігрової, експериментальної поетики, яскравим прикладом якої є так звані «віршові іграшки», «раки літеральні», «фігурні вірші» у формі *серця*, *хреста*, *яйця* та ін. Наприклад, зображене графічне письмо у вигляді серця під назвою «Від надлишку серця уста глаголять» вихованця Києво-Могилянської колегії (академії) С. Полоцького чи «раки літеральні» І. Величковського, поетичні рядки яких можна читати однаково як справа наліво, так і зліва направо (див. рис. 1). Ось його вірш: «*Анна пита ми, я мати панна, / Анна дар мнѣ стѣнь мира данна. / Анна ми мати и та ми манна*» [цит. за: Чижевський 1994: 259].

У контекст «фігуральних віршів» українського бароко лягають і мистецько-поетичні жанрові

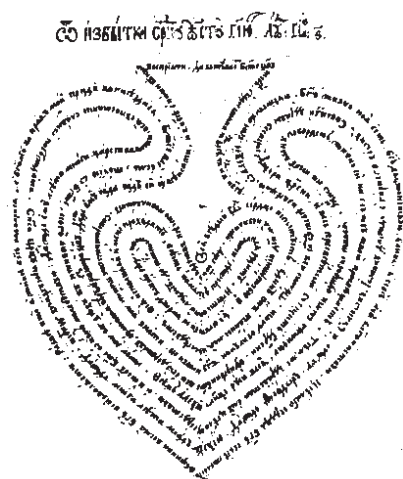


Рис. 1. Графічне письмо

форми китайської поезії періоду династії Тан, зокрема епіграми, філософська, пейзажна, емблематична лірика та монохромний живопис тушшю у стилі «гір і вод», засновником якого вважається Ван Вей. Наприклад, його «Китайська мініатюра» (див. рис. 2).



Рис. 2. «Китайська мініатюра»

У китайському пейзажному малярстві існує чимало технічних прийомів, зокрема «дяньцзин», що дослівно перекладається «вносити щось до пейзажу». Наприклад, якщо художник малює гори – він обов'язково повинен зображати на їхньому фоні силует людини; якщо малює сосни, тоді зазвичай цей образ доповнюється камінням чи скелями. Адже здавна вважається, що така композиція надає велику повноту зображенню. Ван-Вей як поет і художник застосовував її естетичні особливості й до своєї «пейзажної лірики».

З тої пори китайська поезія і каліграфія об'єдналися, зійшовши із сторінок і картин Ван Вей, які, на жаль, не збереглися в оригіналі, а відомі лише за свідченням та копіям його сучасни-

ків. Неспроста Су Ші сказав про Ван Вей: «Його вірші подібні картинам, а його картини подібні віршам». Цей імідж геніального китайського поета-буддиста, живописця і музиканта глибоко закоринився у свідомості народу. Адже започаткований ним стиль популярний і донині. Нерідко можна побачити каліграфічний напис у віршах на картині сучасного китайського художника, якщо він вважав її художній рівень достатньо високим.

Філософія чань (дзен)-будизму, яку віросповідував Ван Вей, а також даосизм спонукали його бачити у природі сутність всього Суцього: «Золоту середину життя я досягнув – і нині / Шлях істини шукаю в тишині / Живу один серед Чжуннаньських гір / На схилі літ зішов до мене мир...» («У гірській хатині») [див.: Ван 1979]. По суті, це не лише художній перебіг авторових емоційних відрухів душі, а його релігійні смисложиттєві орієнтири, що символічно обіймають долі багатьох поколінь, коронуючи дивовижну божественну силу духу. Адже незадовго до смерті митець став монахом, про що засвідчує сам «текст «Доповідної записки» Ван Вей імператору з проханням про дозвіл пожертвувати особистий маєток буддиському храму» (Г. Турков).

Вдаючись до компаративістичного дискурсу, слова Су Ші – «його вірші подібні картинам, а його картини подібні віршам» – можуть стосуватися і геніального українського поета та художника Тараса Шевченка, живописні і поетичні полотна якого наче розтоплюються в елегійному музичному настрої: «Рече та стогне Дніпр широкий, / Сердитий вітер завива, / Додолу верби гне високі, / Горами хвилю підійма. (...) І блідий місяць на ту пору / Із хмари де-де виглядав, / Неначе човен в синім морі, / То виринав, то потонав» [Шевченко 1970: 33].

З цього приводу можна навести слушні міркування українського медієвіста Б. Криси: «Найвиразнішою особливістю барокового характеру виступає поєднання традиційності з тим «подвигом пошуку» (М. Ковалинський), до якого піднялися чільні представники стилю. Традиційність зумовлена насамперед спільністю християнської основи, визнанням одних і тих же джерел – Святого Письма та книг, близьких до нього, творів Отців Церкви. Всі теми, зокрема і світські, починаються звідси. Новаторство в такому разі можна визначити як своє розуміння та тлумачення першоджерел, перекладання їх проблематики на рівень особистості» [Криси 1997: 177].

Художня форма вираження «поетики пейзажу» українських і китайських митців відповідних періодів пов'язана із персоніфікацією неживих предметів і через переструктурування семантич-

них полів метафори виконує вже не характеристичну функцію, а дейктичну. Загалом це свідчить про орієнтаційну метафоричну систему, назва якої пов'язана із просторовою орієнтацією на подоби «вгору-вниз», «всередині-ззовні», «близьке-далеке» тощо. Подібні протиставлення виникають із того, що людське тіло має певні фізіологічні властивості, функціонуючи в навколишньому матеріальному світі. Наприклад, щастя – «вгору» (тому що позитивні емоції спонукають нас підняти голову), смуток – «вниз» (бо такий психічний стан пригнічує людину, і вона здебільшого стає похнюпленою). Але, як писав американський мовознавець, професор Каліфорнійського університету Дж. Лакофф, хоча полярні опозиції «вгору-вниз», «всередині-ззовні» тощо мають фізичну природу, проте побудовані на них орієнтаційні метафори можуть варіюватися від культури до культури. Наприклад, в одних культурах майбутнє знаходиться попереду нас, а в інших – позаду» [Лакофф 1990: 396].

Приміром, у художніх творах українського літературного бароко та китайської поезії епохи династії Тан чітко простежується так званий *етнічний хронотон*, що ускладнює розуміння хронологічних меж подій тексту. Адже традиційне сприйняття китайцями часу на відміну від європейського є циклічним. Утім, сила образів в поезії Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей та ін. вражає найвибагливішого гурмана художнього слова незалежно від його етнічної ментальності. «Опустить пензля й лякає вітри й зливи. А напише вірш і викличе сльози в злих і в добрих духів», – так оцінив творчість китайського поета його співвітчизник і приятель Ду Фу.

Малярство поетичного слова Лі Бо закорінене у свою історичність і підлягає законам тогочасного китайського мистецького простору, пов'язаного із ідеєю всепроникненості *дао* (道), світотворчої енергії *ці* (气), принципом *інь-ян* (阴阳), пошанування народних звичаїв та обрядів. Проте поет усе частіше починає вилонювати матеріал із свого внутрішнього, нікому незнамого світу. Та таємниця – це його психічна організація, яку можна стверджувати, але важко дослідити. Оригінальна метафорика Лі Бо в поезії «Побачив квітку, що «старцем білоголовим» зветься» звужена до первинного акту вражень, глибокої філософії та асоціативно-образної природи сприйняття, де струмує органіка душевного життя героя, яку не можна повністю виразити за допомогою мовної рефлексії: на її місце приходить «мовчання», і авторовий аскетизм думки залишається на своєму безлюдному острові самовираження: «В

сільських / Оселях глиняних / Сумний тиняюсь / По землі суворій, / На сіножаті, / В різнотрав'ї / Дивлюсь – росте / «Старець білоголовий». / Неначе в дзеркало, / Дивлюся я на цвіт / На нього скроні / Так мої подібні / Нудьга. Невже / Цей карлик міг / Примножити / Мої старі скорботи?» [див.: Ли 1999].

У вірші найважливішим є не песимістичні настрої ліричного героя стосовно «сивоволосої швидкоплинності» його життя, а ключові метафори, які відображають смисл буття людини: «пізнай самого себе». Як говорив один китайський мудрець, «в одній поршинці – вся земля; цвіте одна квітка, і цілий всесвіт підводиться з нею». Згодом японський класик Кавабата Ясунарі конкретизував: «Одна квітка краще, ніж сто, бо вона виражає сутність самої квітки!»

У цьому сенсі митцеві достатньо відобразити у творі суть *одиночного*, прояв якого є багатшим від *загального* (абстрактного), бо більш наближений до суті Всесвіту (Єдиного). Так «старець білоголовий» – квітка, яка має на стеблі білосніжні волокна, наче сиві волоски (від чого і походить її китайська назва), символізує не лише похмурі настрої щодо «скороминущості життя» людини, але й духовне її дзеркало, яке допомагає краще «пізнати самого себе».

Подібні філософсько-антропологічні аспекти знайшли відображення і в українському літературному бароко, зокрема у творчості Г. Сковороди, а саме в його трактаті «Наркіс» (розмова про те: пізнай себе), в якому митець прославляє Бога, що «зробив безкорисне неможливим, а можливе корисним». Мова іде про єгипетський, пізніше давньогрецький міф про квітку Нарцис – юнака, котрий закохався у власний образ-відображення, упізнавши себе в прозорих джерельних водах. Оминаючи негативні нарцисистичні мотиви відповідного сюжетотворення, Г. Сковорода осмислив їхню антропологічну проблематику з іншого ракурсу: «Наркісів образ благовістить це: «Пізнай самого себе!» Нібито сказав: чи хочеш бути задоволений собою і залюбитися в самого себе? Тоді пізнай себе! (...) Як це можна залюбитися в невідоме? Не горить сіно, не захоплене вогнем. Не любить серце, не бачачи краси. (...) Воістину, блаженна є самолюбність, коли вона свята; свята, коли вона істинна...» [Сковорода 1994: 151].

Отже, зміст людського існування є «подвигом самопізнання», що повинен допомагати людині якомога більше наблизитися до Бога. Звідси – сквородинський християнський кордоцентризм «філософії серця», який інколи переплітається з ідеями платонізму та стоїцизму.

У ментальному хронотопі українського літературного бароко і китайської поезії епохи династії Тан, зокрема у творчості Лі Бо, Г. Сковороди, Ван Вей, Л. Барановича, Ду Фу, С. Полоцького та ін., антропологічна пробле-

матика не визнає ані часових, ані просторових меж, бо визначається й підпорядковується лише законам вічності. Звідси впливають парадигматичні відносини між творчістю митців різних етнокультур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Баранович 1987: Баранович Л. Поезія / Українська література XVII ст. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 297–298. – (Б-ка укр. літ.)
2. Біблія 2009: Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / пер. з давньоєвр. й грец. І. Огієнка, Київ: Українське Біблійне Товариство, 2009, 1151 с.
3. Ван 1979: Ван Вэй. Стихотворения / Пер. с китай., коммент. А. Штейнберга. М.: Худ. лит ра, 1979. – 237 с.
4. Ісіченко 2010: Ісіченко І. (архієпископ). Бароко – мистецький стиль і літературна доба / архієпископ Ігор Ісіченко // Дивослово. – 2010. – № 10. – С. 27–34
5. Криса 1997: Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII XVIII ст. – Львів: Свічадо, 1997. – 215 с.
6. Лакофф 1990: Лакофф Дж. Джонсон М. Метафори, которми ми живем / Теория метафоры: Сб. – М., 1990. – С. 387–415
7. Лі 1986: Лі Бо. Поезії / Первомайський Л. Твори: В 7 т. – Т. 6: Переклади. Лі Бо Поезії. – К.: Дніпро, 1986. – 323 с.
8. Ли 1999: Ли Бо. Поэзия (в переводах А. Гитовича СПб.: Кристалл, 1999. – 384 с.
9. Лю 2009: Лю Бінцянь. Про паралелі в художніх принципах мислення Китаю і Європи // Музичне мистецтво і культура. Випуск 10. – Видавництво: ВПП Друкарський двір, 2009. – С. 140–151.
10. Се 1987: Се Тяньжень. Порівняльне літературознавство в Китаї: криза і злам // Дослідження з порівняльного літературознавства (Вісник наукового товариства порівняльних досліджень літератури проф. Гуаньдун). – 1987. – № 10. – С. 6–11.
11. Сковорода 1994: Сковорода Г. Твори: У 2 х тт., Київ: АТ «Обереги», 1994, Т. 1, 582 с., (Серія «Гарвардська бібліотека давнього українського письменства»).
12. Торопцев 2009: Торопцев С. Жизнеописание Ли Бо, Поэта и Небожителя. М., ИДВ РАН, 2009. – 286 с.
13. Чижевський 1994: Чижевський Д. Бароко / Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП «Презент», 1994. – 480 с.
14. Шевченко 1970: Шевченко Т. Твори у 5 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т. 1. – 407 с.
15. Шекера 2006: Шекера Я. Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII-X ст.). – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Київ, 2006. – 16 с.
16. Шекера: Шекера Я. Китайський поетичний жанр ци: до проблеми інтерпретації [електронний режим доступу]: www.sinologist.com.ua/doc/Shekera/27. – 4 с.