

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Кафедра східних мов і міжкультурної комунікації

Рекомендовано до захисту
Протокол засідання кафедри № ____
від «____» _____ 2025 р.
Завідувач кафедри Юлія ЛАХМОТОВА
(прізвище та ініціали)

(підпис)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

Жанрово-стилістичні особливості новели Юй Да-Фу «Пізнні коричневі квіти»

Виконавець:

Самовик Єлизавета Віталіївна
студентка 2 курсу магістратури,
групи КМПЗ-62

Керівник роботи:

Піхтовнікова Лідія Сергіївна
доктор філол. наук, професор

Підсумкова оцінка:

за національною шкалою: _____

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Кваліфікаційну магістерську роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № ____ від «____» _____ 2025 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НОВЕЛИ ЮЙ ДА-ФУ “ПІЗНІ КОРИЧНЕВІ КВІТИ”	6
1.1. Новела як об’єкт лінгвістичних досліджень у китайській філології та філології інших країн.....	6
1.2. Трактатування понять композиція і стиль у філологічних дослідженнях.....	11
1.3. Мовно-стилістичні засоби виразності китайської мови.....	18
Висновки до першого розділу	26
РОЗДІЛ 2. ЛІНГВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НОВЕЛИ ЮЙ ДА-ФУ “ПІЗНІ КОРИЧНЕВІ КВІТИ”	28
2.1. Композиція і стиль новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти”.....	28
2.2. Мовно-стилістичні засоби виразності новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти”.....	39
Висновки до другого розділу	47
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
АНОТАЦІЯ	58

ВСТУП

Для китайської літератури період першої половини ХХ ст. ознаменувався динамічним розвитком і появою багатой літературної спадщини. Через певні історичні події та соціально-політичну динаміку розвитку Китаю того часу літературні твори вирізнялись різноплановістю стилю, сюжету, форми тощо. Митці працювали у різних напрямках і сформували пласт літератури, який своєю унікальністю та своєрідністю заслуговує на увагу та вивчення з боку науковців філологічного поля.

Твір, який розглядається у цій роботі — новела Юй Да-Фу (1896-1945) “Пізні коричневі квіти”, заслуговує на розгляд з точки зору жанру та стилістики, бо є синтезом загальних закономірностей і своєрідного авторського ідіостилу та бачення з відповідними стилістичними особливостями. Вивчення художнього твору через його композицію та стиль, а також мовно-стилістичні засоби виразності, що використовуються автором, як єдиної системи дозволяє утворити базис для аналізу тексту як продукту авторського стилю і дає уявлення про унікальність тексту.

Твори китайських класиків та сучасних авторів з лінгвостилістичної точки зору нечасто розглядалися в західній філології, зокрема і в українській. Їхнє вивчення може служити для ознайомлення та популяризації китайської літератури та культури.

Лінгвостилістичний аспект китайськомовної літератури постав предметом вивчення у працях таких науковців як Я. Щербаков [5], П. Ханан [24], Тун Цінбін (童庆炳) [39], К. Бірч [18], Ся Чжи-Цін [25], проте жанрово-стилістичні особливості новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти” ще не були предметом окремого дослідження в контексті китайськомовної літератури.

Актуальність нашого дослідження полягає у тому, що унаслідок використання у китайськомовних літературних текстах специфічного інструментарію мовно-стилістичних засобів виразності, композиційних та стильових особливостей цих текстів, виникає потреба їх аналізу, однак у

лінгвостилістичному аспекті, особливо серед українського філологічного кола дослідників не так багато робіт, присвячених цим проблемам. Дослідження творів класиків китайської літератури забезпечить популяризацію цих творів, а також правильне розуміння, трактування та використання текстів у різних цілях, наприклад, навчальній.

Об'єктом дослідження нашої роботи є новела Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти”, **предметом** є жанрово-стилістичні особливості у новелі Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти”.

Мета роботи полягає у дослідженні жанрово-стилістичних особливостей новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти”.

Для реалізації поставленої мети було встановлено такі **завдання**:

- проаналізувати новелу як об'єкт досліджень у філології Китаю та інших філологіях;
- окреслити підходи до визначення й тлумачення поняття композиція та стиль;
- розглянути мовно-стилістичні засоби виразності китайської мови;
- окреслити підходи до систематизації та класифікації мовно-стилістичних засобів китайської мови;
- розглянути особливості композиції та стилю новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти”;
- проаналізувати мовно-стилістичні засоби виразності, використані Юй Да-Фу у новелі “Пізні коричневі квіти”.

Матеріалом дослідження послугувався текст новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти”, опублікований на сайті <https://www.xuges.com/xdmj/ydf/zxj/14.htm>.

До **методів**, які були використані у процесі дослідження, належать: узагальнення (для окреслення підходів до тлумачення поняття «новела» та «композиція» та «стиль»), аналіз (при визначенні композиційних і стильових особливостей, мовно-стилістичних засобів виразності тексту) та синтез (для

узагальнення теоретичної інформації при практичному аналізі матеріалу дослідження).

Наукова новизна роботи полягає у визначенні особливостей композиції і стилю новели Юй Да-Фу “Пізнні коричневі квіти” та виділення підходу до аналізу мовно-стилістичних засобів виразності новели Юй Да-Фу “Пізнні коричневі квіти”, що можуть бути використані для подальших досліджень інших творів китайської літератури або досліджень ідіостилу письменника.

Практичне значення полягає в тому, що отримані в процесі дослідження результати можуть бути використані при здійсненні аналізу авторського ідіостилу письменника Юй Да-Фу або інших текстів літератури китайських літераторів.

Апробація дослідження: результати дослідження апробовано публікацією статті у виданні «Молоді фахівці – майбутнє науки» №17, тема статті: «Жанрово-стилістичні особливості новели Юй Да-Фу "Пізнні коричневі квіти"».

Структура і обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел (50 позицій). Повний обсяг роботи – 59 сторінок, основний зміст викладено на 51 сторінці.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НОВЕЛИ ЮЙ ДА-ФУ “ПІЗНІ КОРИЧНЕВІ КВІТИ”

1.1. Новела як об’єкт лінгвістичних досліджень у китайській філології та філології інших країн

Новела як жанр є предметом інтересів багатьох дослідників та вчених, адже новела є складною системою, що тісно переплітається з культурною та соціальною структурою цивілізації. Дослідження присвячені аналізу витоків такого літературного жанру як новела, у яких автори вивчають генезис, історію розвитку та загалом інтерпретацію та розуміння цього жанру у літературах різних країн. Варто зазначити, що питома кількість робіт присвячена саме літературному аспекту, філологічний же ракурс залишається недостатньо дослідженим.

Дослідниками літературного дискурсу застосовується широкий спектр підходів до аналізу новелістичного жанру, що може бути пояснено тим, що в літературах різних епох змінювались ознаки, згідно яких твори належали до певних жанрів, а також тим, що впродовж еволюції новели як жанру вона проникала у різні культури і набувала самобутнього характеру залежно від національних особливостей літератур [2, с. 271-272]. Хоча у витоків вивчення новели в області типології та класифікації літературних жанрів стояли німецькі науковці, такі як Й. Гете, новела є предметом інтересів багатьох дослідників, як українських, так і зарубіжних, зокрема, англійських чи китайських.

В українській літературі новела пройшла довгий шлях розвитку: починаючи від оповідок, зафіксованих Геродотом у V столітті до н. е. і до становлення до становлення як самостійного жанру у XIX столітті, коли цей термін трапляється в повісті «Варнак» Т. Шевченка [4, с. 80], відбиваючи соціальні та національні перипетії, а також тенденції загальноєвропейського розвитку, і внаслідок цього поєднує в собі різноманітні ознаки як результат реалізації художніх ідей українських літераторів: драматизм, ліризм, драма,

філософське спрямування тощо [13, с. 7-15], і визначається як твір, для якого характерні лаконічність, яскравість і влучність художніх засобів, чітка композиція і мінімальна кількість персонажів [9, с. 497]. І. Франко писав: «В новелі найлекше авторови виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити насвиливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [15, с. 78].

Своєрідний національно-самобутній характер новела як жанр має і в англійській літературній традиції, зокрема, вирізняється відмінною термінологією: у переважній більшості твір невеликого обсягу із відповідними ознаками називають “short story” (коротка історія, коротке оповідання), рідше використовуються терміни “novella”, “novelette”, “nouvelle”. Новела розпочала свій активний розвиток наприкінці ХІХ століття, коли письменники та критики почали розглядати «стислість» як художню силу і протиставляли «короткі історії» традиційним нарративним структурам [26, с. 6].

Новела є самостійною проблемою багатьох дослідників англійської літератури, ґрунтовною є праця В. Аллена, у якій він описує виникнення, походження й шлях розвитку англійської новели [17]. Н. Фрідман також аналізує новелу з точки зору жанрового її відмежування від роману [23]. В. Патеа досліджує питання стану сучасної новели [28].

У китайській літературі вивчення новели як жанру дещо ускладнене такою науковою проблемою як датування текстів, тож важливими та ґрунтовними є роботи, у яких здійснюється пошук та аналіз різноманітних методів для вирішення цієї проблеми і відтворення історії розвитку новелістичного жанру в китайській літературі, такими дослідженнями займався зокрема П. Ханан, який виконав текстологічний аналіз китайських оповідань, а також класифікував їх відповідно до часу написання [24].

Історичний аспект у вивченні китайських новел є критичним, адже у китайській літературі динаміка розвитку прози через логічний зв'язок з історичними подіями та їх перебігом не схожа на еволюцію

західноєвропейських літератур ні часовими рамками, ні літературними течіями тощо. Це питання детально описала під час отримання Нобелівської премії письменниця і перекладачка П. Бак, яка відома своїми численними творами із пов'язаними з Китаєм та тамтешніми реаліями сюжетами [29]. У цьому аспекті працювали такі науковці як К. Бірч, який займався дослідженням походження різних традиційних новел, а також описував їх певні характерні особливості з метою простежити засоби, що використовували автори, та оцінити їхній успіх як творців художньої літератури [18]. Е. Едвардс провела аналіз творів раннього етапу розвитку китайської прози, зокрема новел, що дало можливість простежити тенденції та особливості історії китайської художньої літератури [22].

Ся Чжи-Цін, який наразі вважається одним із найвпливовіших літературних критиків, провів багато досліджень китайської літератури, особливо сучасної, серед яких увага приділена також і розвитку новелістичного жанру; за допомогою таких методів як переклад, переказ і опис сюжету, порівняння із західними творами та авторами, він мав на меті виявити порядок і закономірності в китайській прозі [25]. У той час як багато досліджень присвячено саме часовому аспекту, Ф. Вонг також розглядає просторовий аспект китайських новел, досліджуючи як простір дає можливість розкрити актуальні соціокультурні теми в літературному творі [40].

Варто зазначити, що особливістю новелістичного жанру в китайській літературі також є термінологія, що вживається на її позначення, адже звична для західної літератури назва жанру в китайській літературі - *сяошо* - охоплює не лише новели, а й інші види текстів, і спочатку формувався як короткі оповідання [5]. У китайській літературі романи, новели і оповідання мають спільну генезу — усні оповідки, які з плином часу видозмінювались і взаємодіяли, у результаті в певний момент виокремившись у прототипи роману та коротких оповідань і новел, ці жанри у 14-17 ст. почали активний розвиток і розквіт [31, с. 24].

Прикметою китайської новели також є те, що вона відрізнялась мовними особливостями від інших жанрів літератури, адже, оскільки походила з усних оповідок, була написана «народною» мовою, проте до XIX століття і початку мовної політики, яка досягла свого апогею в 1920-х роках, не існувало навіть чіткої опозиції між «класичною» і «народною» китайською мовами [20, с. 24].

Важливо зазначити, що оповідання, новела, роман та драма до сучасності не мали в Китаї «високого» статусу; були лише поодинокі спроби підвищити їхню літературну позицію, наприклад, неортодоксальним літератором Лі Чжі 李贄 (1527-1602) наприкінці династії Мін, а також Цзінь Шентаном 金圣叹 (1610-1661) на початку періоду Цін. Невдача таких спроб ілюструє, наскільки міцно закріпилася традиційна література, тобто поезія та класична проза. Зміна парадигми відбулася лише нещодавно, і сталось це не стільки завдяки революції 1911 року (з падінням імперії та встановленням Китайської Республіки), скільки завдяки Руху 4 травня 五四运动 1919 року (рух за нову культуру, який тривав з 1915 по 1923 рік). Під час Руху 4 травня класична літературна мова спочатку піддавалася критиці і була скасована як літературна форма на користь розмовної мови; потім ставлення до традиційної літератури було переглянуто, в результаті чого традиційний порядок був змінений: твори, написані розмовною мовою, а також художня література почали мати вищий статус. Парадигмальний зсув початку 20 століття можна охарактеризувати так: літературна чутливість, вихована на поетичних критеріях, тепер орієнтувалася на роман, новелу, оповідання та драму, які, фактично, були літературними жанрами, сформованими зовнішнім впливом [30].

Китайський письменник і публіцист Лао Ше зауважив такі особливості новели (оповідання):

- твір має представляти собою цілісну структуру, самодостатню в часовому, просторовому та інших вимірах;

- текст має передавати інформацію у найбільш лаконічний спосіб, компактність та ефективність є перевагами такого тексту;
- оповідь має рухатись від початку до кінця у напрямку до єдиної точки, збираючи воєдино усі почуття, естетику, ідеї та враження [35 с. 178-179].

Існують також такі відмінності новелістичного жанру:

- форма, що займає проміжне положення між повноформатним романом і оповіданням, однак не є скороченою версією роману або розширеною версією оповідання;
- як правило, сюжет здебільшого обертається навколо одного головного героя;
- зображення однієї події або низки конфліктів, які розкривають домінуючі аспекти особистості персонажа;
- орієнтація на одну подію як центральний елемент і зосереджений опис сцен [32].

Отже, у межах філологічних досліджень новели особливе місце посідає визначення та тлумачення такого поняття як новела, при чому саме філологічних досліджень новели наразі недостатня кількість, тож існує багато напрямків можливих та потрібних лінгвістичних досліджень новели. Наявність у дослідженнях різних підходів до розуміння поняття новели дає підставу зробити висновок, що в світовій літературі не існує єдиної системи розуміння цього поняття та чітких універсальних жанрово-стилістичних ознак. Можна виділити деякі загальні спільні ознаки, за якими жанр новели визначають у літературі різних країн: стислість, лаконічність, невелика кількість персонажів, майстерне використання художніх засобів. З огляду на те, що питання новели в китайській літературі є ще менш дослідженим, існують різні підходи до його тлумачення дослідниками, а також складно співвіднести це поняття у китайській літературі з українською, англійською та іншими літературами, адже шлях розвитку і критерії визначення цього жанру значно відрізняються внаслідок особливих і своєрідних історичних

процесів. Вслід за Лао Ше, цілісність і самодостатність, стислість і лаконічність, єдність сюжету та засобів виразності можна вважати основними характеристиками такого жанру як новела.

1.2. Тракткування понять композиція і стиль у філологічних дослідженнях

Композиція та стиль є суттєвим складником літературознавства і філології, адже вони поєднують критичні функції, бо створюють смислову єдність тексту, структуру і вирізняють художні особливості та різновидності мови. Очевидно, що ці поняття є предметом інтересу багатьох науковців як невід'ємні елементи літературних творів, необхідні для повноцінного сприйняття твору, функціонування емоційної складової, усвідомлення художньої цінності та інтерпретації.

Центральною науковою проблемою філологічних досліджень можна вважати визначення усталеного та загальноприйнятого тлумачення поняття композиції як терміну. Хоча категорія композиції є фундаментальною для сучасного мовознавства, наразі, попри велику кількість досліджень і робіт, а також довгий час вивчення, не існує єдиної згоди серед вчених щодо її трактування. Згідно з Г. Матковською, композицію можна розглядати «як феномен форми або змісту» [10]. П. Білоус розглядає композицію як «побудову літературного твору, розміщення і співвідношення його компонентів» і включає в себе: сюжет; позасюжетні елементи (авторські відступи — ліричні, історичні, філософські та ін.; описи — портрет, пейзаж, інтер'єр). Композиція залежить:

- від теми та пафосу твору;
- від художнього задуму письменника;
- від родово-жанрових особливостей твору: у ліриці найпростіші компоненти об'єднуються в систему образів, у драмі — в акти, сцени, картини, дії, а в епосі — в епізоди, розділи, частини, книги, діалогії, трилогії [1].

В. Лесик розглядає композицію як «побудову твору, його художньо втілений план». У його трактуванні, вона також є змістовною формою, в якій «реалізуються громадсько-політичні й естетичні погляди письменника, його розуміння життя, його трактування місця й ролі різних суспільних сил у житті» [8].

Під композицією також розуміють «побудову твору, доцільне розташування та поєднання у художньо-естетичну цілісність всіх його компонентів, послідовне їх розгортання, зв'язок між мотивами (логіка відтворення задуму, світоглядна позиція, естетичний ідеал, рівень таланту автора, жанрові завдання) і нормативною схемою жанрово-архітектонічної конструкції». Композиція пов'язує і поєднує інші елементи форми, щоб втілити авторський задум, що реалізується на основі тематичного матеріалу, який автор організовує, структурує; автор художньо інтерпретує кожен складник твору, вибудовує ієрархічну конструкцію від найменших елементів до вищої цілісності — фабули.

Складниками ж композиції можуть вважатись:

- експозиція;
- зав'язка;
- розвиток дії;
- кульмінація;
- розв'язка.

Водночас, вони можуть бути відсутні або редуковані, бути розташовані у творі в іншому порядку тощо. Таким чином, композиція, на відміну від категорії структури, що зберігає єдність, може вважатись динамічною категорією, яка має свої особливості у різних видах та жанрах. Композиція зазвичай є індивідуальною, проте відповідає загальним схемам, типовим для різних видів текстів, але водночас дотримується відносно гнучких літературних норм, які, проте, іноді набувають форми суворих правил, що було особливо помітно в класичний період, коли здебільшого мав місце статичний погляд на світ.

З огляду на це, розрізняють два види композиції:

- фабульно закриту (є типовою для фольклору, творів класичної та античної літератури);
- фабульно відкрити (така композиція не має чіткої форми і є більш гнучкою, особливо при існуванні жанрових та стильових відмінностей в конкретних історичних умовах літературних процесів, наприклад, у сентименталізмі та романтизмі, де твори з такою композицією були своєрідним викликом закритим класичним творам).

Композиційні норми є здебільшого дедуктивними і впливають на формування художньої реальності та визначають її. Між складовими композиції, які можуть домінувати, з'являтися симетрично, паралельно, контрастно або ситуативно, існують різні зв'язки: послідовні, суперечливі, приховані, функціональні та телеологічні. Композиція надає «свій простір для «розташування» персонажів (системи образів), зображуваних подій та вчинків (фабули і сюжету), наративних способів, коли оповідь відбувається при постійній зміні кутів зору, для застосування зумовлених логікою тексту промовистих деталей, стилістичних прийомів тощо» [6].

Деякі науковці розглядають композицію за принципом єдності, що дозволяє читачеві сприймати взаємозв'язок між окремими одиницями. Кожна сюжетна подія та елемент композиції сприяє сприйняттю цього взаємозв'язку; таким чином, реципієнт може спостерігати впорядковане поєднання окремих складових [27].

Визначають композицію як форму «побудови художнього твору, яка знаходить свій вияв у смислосначущому співвідношенні окремо взятих його частин» такі дослідники, як О. Галич, В. Назарець., Є. Васильєв. Зазначається, що хоча поняття композиції є сферою зацікавленості мистецьких теоретиків уже відносно давно, питання його дослідження залишається відкритим, адже воно є одним із найменш вивчених у області мистецьких явищ та закономірностей [3].

Т. Сушкевич пропонує наступне тлумачення: «композиція — це побудова літературного твору, зумовлена його змістовим наповненням, логікою зображеного, авторським задумом» і вирізняє композицію серед таких, на думку деяких вчених, тотожних понять, як архітектоніка — особливий спосіб зв'язку у художню цілісність елементів композиції. Науковиця також розглядає композиційні прийоми: повтор, варіації, мотив, деталізацію, узагальнення, суб'єктну організацію, «точку зору», зі- і протиставлення, часову організацію тексту, монтаж і наголошує на їх взаємозв'язку [14].

Поняття ж стилю в лінгвістичному полі як комплексного та універсального теж відсутнє. Існує багато варіантів його тлумачення, що розглядають стиль з різних аспектів та функцій, оскільки сам стиль є багатогранним і різноплановим, а також має багато ознак, за якими різні науковці і формують його визначення.

Д. Крістал, відомий британський мовознавець вважає, що стиль як термін має безліч тлумачень і виділив такі основні його визначення:

- стиль як деякі або всі мовні звички людини, коли визначають індивідуальний стиль митця, як-от стиль Шекспіра, тож стиль стосується вибірки мовних звичок, мовних особливостей, які характеризують унікальність особистості;
- стиль як деякі або всі мовні звички, спільні для групи людей в один момент часу або протягом деякого періоду;
- більш обмежене значення стилю, коли цей термін вживається в оціночному сенсі, позначаючи ефективність способу вираження, при цьому без первинного посилення на формальні ознаки використовуваної мови як у попередніх визначеннях;
- стиль, у значенні, яке використовується на позначення виключно літературної мови, що є об'єктом інтересу літературних критиків.

Тож, при лінгвістичному підході до стилю, науковець вважає, що перші два визначення є найближчими до того, що розуміють під терміном «стиль» [21, с. 9-10].

Розгляд стилю не може відбуватися без урахування того, що стиль твору є текстовим явищем. Питання стилю слід розглядати принаймні з двох боків: з одного боку, те, що ми називаємо стилем, є реалізацією та організацією мовних особливостей у тексті. З іншого боку, стиль слід розглядати у зв'язку з ефектами, що виникають у складних взаємовідносинах між автором тексту, текстом та реципієнтом тексту в їх конкретному соціальному положенні [19].

Також під стилем розуміють «різновид літературної мови, що функціонує у певній сфері суспільної діяльності мовців і відповідно до цього має свої особливості добору й використання мовних засобів (лексики, фразеології, граматичних форм, типів речення тощо)». Характерним для стилю є наявність своєї сфери використання, тобто мовців, призначення, тобто, функцій, яку виконує текст певного стилю, системи мовних засобів і стилістичних норм, що є властивими цій системі та завдяки яким вона є стійким стилем [7, с. 39].

Китайська філологія вирізняється підходом до поняття стилю наявністю кількох термінів на його позначення, наприклад, 修辞 (xiu ci), 文体 (wen ti) тощо. До того ж, під цими термінами можуть одночасно розуміти не лише стиль, а й жанр, і, оскільки, наразі ці поняття не розмежовуються достатньо чітко, існує наукова проблема неможливості використання одного терміну на позначення поняття стилю, а також його чіткого відокремлення від поняття жанру. Наприклад, науковці досліджують проблему взаємовикористання понять «стиль» і «жанр», адже межі їх визначень є досить розмитим [36], крім того поняття «стилю» і «жанру» взаємопов'язані [33].

У повсякденному вжитку, а також у дослідженнях, вживають, крім вищенаведених 修辞 (xiu ci) та 文体 (wen ti), такі терміни як 风格 (feng ge), 情感 (qing gan). Вони використовуються як взаємозамінні, перетинаючись та поєднуючись довільно. Насправді, всі вони є правильними. Дослідники не можуть розмежувати вживання цих чотирьох термінів у сучасній китайській мові; вони здаються майже синонімами, які важко чітко розрізнити і відокремити [50, с. 87].

Якщо розглядати саме поняття 修辞 (xiu ci), то Сучасний словник китайської мови визначає стиль як «зміни і прикрашання слів і фраз за допомогою різних виразних засобів, що робить мову точною, яскравою та переконливою» [45, с. 1474].

Щодо тлумачення, то деякі дослідники вважають стиль одним із методів, що використовуються в мовах різних країн, і служить для підвищення виразності та комунікативної сили мови [42, с. 306].

Стиль можуть розглядати як статичне, єдине ціле, що складається з таких чотирьох аспектів:

- суб'єктивний елемент — суб'єктивні внутрішні переживання письменника та особливі ціннісні орієнтації, що виникають з емоцій, намірів та прагнень, викликаних сприйнятими об'єктами або подіями;
- об'єктивний елемент, що стосується переживань автора, пов'язаних із зовнішніми подіями, речами та принципами об'єктивного світу, а також із загальноприйнятими системами цінностей;
- схематичні структури, що стосуються загальноприйнятих «форматів» у літературному жанрі — фундаментальних структурних моделей цього жанру;
- образна структура — це образи, що стосуються окремого твору і проявляються через конкретні композиційні та стилістичні форми для вираження певних сенсів [48, с. 555].

Також існує розуміння стилю як такого, що має в собі складні конотації і, з огляду на його сучасне вживання в класичних літературних колах, він, у першу чергу, позначає жанр або форму висловлення (або літературного твору). Детальні філологічні дослідження дозволяють зробити висновок, що поняття «стиль» у традиційній китайській літературній теорії має певну спорідненість із тим, яке пропонує західна стилістика, однак зосереджується на цілісному вираженні творчої роботи [37, с. 93].

Тун Цінбін розуміє стиль як насамперед текстову форму: романи, поезія, проза та п'єси мають різні форми і відповідні особливості, наприклад, наявність сюжету чи ліризм, а мовний порядок стилю повинен виявляти унікальні емоції, характер і духовну схильність письменника — все це неминуче є відображенням його епохи, історії, культури та духу, що і становить повну суть літературного стилю [39].

Крім цього, деякі китайські дослідники вважають, що «стиль — це людина», тож якщо йдеться про літературні твори, неможливо не розглянути їхніх авторів, неможливо не проаналізувати, як їхній темперамент і вподобання впливають на їхню творчість, і стилем може вважатись манера письма тощо [44].

У китайській філології також розглядають взаємозв'язок не лише стилю й жанру, але й стилю й композиції, адже композиція визначається стилістичними особливостями, таким чином, стиль можна розглядати як загальноприйнятну композиційну структуру для певного жанру і ним буде обмежуватись композиція творів відповідного жанру і стилю [49].

Аналіз композиції у поєднанні з аналізом стилю здійснюють і українські дослідники [12].

Отже, композиція та стиль є ключовими аспектами, оскільки вони формують семантичну єдність тексту та визначають його художні особливості. Вчені пропонують різні інтерпретації композиції, розглядаючи її як структуру твору, що включає сюжетні та позасюжетні елементи. Композиція залежить від теми, задуму автора та жанрових особливостей, що

робить її динамічною категорією, яка може змінюватися залежно від літературного контексту. У цій роботі, вслід за О. Галичем, розумітимемо композицію як форму «побудови художнього твору, яка знаходить свій вияв у смислосназуючому співвідношенні окремо взятих його частин». Стиль лінгвісти розглядають як складне і багатогранне поняття, розрізняють різні його аспекти, від індивідуальних мовних звичок до загальних лінгвістичних характеристик групи. У китайській філології стиль має кілька термінів, які можуть одночасно позначати жанр, що ускладнює його чітке визначення. Дослідники відзначають зв'язок стилю з емоціями та культурним контекстом автора, так, стиль не тільки відображає індивідуальність письменника, але й відображає час і соціокультурні особливості.

1.3. Мовно-стилістичні засоби виразності китайської мови

«Стилістика – це галузь мовознавства, яка вивчає способи використання мовних одиниць і категорій у різних мовних стилях, а також функціонально-стильову систему літературної мови в її сучасному стані та діяхронії» [16, с. 196], а, отже, значну роль відіграють мовні одиниці та категорії, притаманні різним мовам та їх мовним стилям.

У контексті китайської мови та стилістики китайської мови, найбільш частотними мовно-стилістичними засобами зазвичай вважають засоби групи порівняння (серед яких — метафора), засоби групи метонімії, епітет (точніше, його аналоги), аналоги уособлення, гіперболу, мейозис, аналог зегвми, іронію. Категорії мовно-стилістичних засобів китайської мови є дуже об'ємними, тому різні дослідники застосовують різний підхід у класифікації цих засобів.

Загалом, на позначення зображувально-виразних засобів в стилістиці китайської мови іноді послуговуються терміном 描绘类 (miaohuilei) або 修辞手法 (xiuci shoufa).

Ван Тянцинь розділяє стилістичні засоби сучасної китайської мови на п'ять типів:

- опис, метафора, алегорія, персоніфікація, імітація, метафорична підтримка, візуалізація, транспозиція тощо;
- гіпербола, контраст, риторичні питання, інверсія тощо;
- паралелізм, повтор, градація, звернення до аудиторії, вигук тощо;
- символізм, іронія, перифраз, евфемізм тощо;
- інші категорії включають: цитати, афоризми, анафору, паліндроми, транспозицію, алітерацію, еліпсис, аббревіатуру, метонімію та синонімію [46, с. 40].

Існує також класифікація згідно таких категорій: порівняння (явне, приховане і метафора як структурний варіант порівняння), метонімія, антитеза, паралелізм, гіпербола, аналогія (персоніфікація і протилежне персоніфікації 拟物 pǐwù (з кит. *зробити предметом*), контраст, риторичне питання, питання-відповідь, символізм, реприза, цитування (пряма цитата або алюзія), іронія, натяк, алітерація та асонанс, каламбур, синестезія, анафора, градація, редуплікація, звернення до аудиторії, опис [43].

Деякі дослідники виділяють до 63 категорій стилістичних засобів, але через те, що певна кількість категорій може бути додатково поділена на підвиди і структурні варіанти, то число може зрости до 78 категорій [38 с. 91-92].

Існують класифікації зі значно меншою кількістю категорій, у які включають такі своєрідні засоби як звуконаслідування [47] або такі засоби як хіазм [34].

У цій роботі, вслід за Н. Оськіною, розглядаємо наступні категорії зображувально-виразних засобів.

Одним з найпоширеніших мовно-стилістичних засобів є група порівняння, яку ще можна назвати алегорією на основі порівняння: 比喻 (bìyǔ). Причому, зазначає дослідниця, ця група поділяється на підвиди:

- 明喻 (mingyu);
 - це — різновид порівняння, що українською можна визначити як явне порівняння, що є найпростішим і поширеним тропом китайської мови і по своїй суті є образним порівнянням.
- 隐喻 (yinyu);
 - приховане порівняння, яке в українській стилістиці може бути визначене як структурний варіант образного порівняння.
- 强喻 (qiangyu);
 - сильне порівняння, що в українській стилістиці є варіантом метафоричного порівняння.
- 借喻 (jieyu);
 - опосередковане порівняння, аналогією якого за своєю образною суттю в українській стилістиці є метафора.
- 讽喻 (fengyu);
 - алегоричне порівняння, найближчим відповідником в українській стилістиці вважається алегорія.

Наступною категорією є заміна, основана на запозиченні, тобто, метонімія — 接待 (jiedai).

У рамках поняття 接待 (jiedai) відбувається перенос значення слова на найменування іншого предмета, пов'язаного з властивим для цього слова предметом за своєю природою. Оскільки, як і попередня категорія, заміна є дуже об'ємним явищем, його поділяють на наступні різновиди:

- 旁借 (pangjie);
 - заміна за суміжністю. Суть стилістичного ефекту цього засобу в тому, щоб характерна і визначна ознака певного предмета конкретизувала цей предмет в сприйнятті реципієнта і зробила його яскравішим.
- 对代 (duidai);

- заміна за протилежністю. Цей вид метонімії має за основу протилежні поняття і в китайській стилістиці поділяється на два основні варіанти:
 - заміну абстрактного конкретним;
 - заміну цілого частиною, цей варіант метонімії є варіантом такого терміну в українській стилістиці як синекдохи, водночас як прямого відповідника він не має.
- заміна загального імені власним;
 - заміна іменем автора назви його твору та заміна іменем людини властивої йому риси характеру. Приблизним відповідником такого поняття в українській стилістиці є поняття антономазії.

Наступною категорією є 移就 (yíjiù) або 移觉 (yíjué), 转借 (zhuǎnjiè). Це — аналог епітету в українській стилістиці. Сутність цього тропу в китайській стилістиці в переносі характеристик одного об'єкта на інший, при цьому широко розповсюджені стійкі епітети, які постійно використовуються з одними й тими самим словами, а також епітети, які характеризують предмет за подібністю до іншого предмета.

Також розглядають 拟人 (nǐrén) або також 拟人法 (nǐrénfǎ). Це — уподібнення або уособлення, в українській стилістиці є аналогічний троп, який називаємо персоніфікацією. Стилістична суть цього засобу полягає в тому, щоб зробити опис явища чи предмета більш яскравим шляхом наділення предметів, рослин чи тварин людськими якостями, діями, відчуттями тощо.

Ще одна категорія — 夸张 (kuāzhāng). Перебільшення, що є відповідником гіперболи в українській стилістиці. Цей засіб дозволяє застосувати художнє перебільшення і здавна застосовувався китайськими авторами у своїх творах.

Синтаксичні засоби стилістики мають широке застосування в китайській мові, адже морфологічні форми слова в китайській мові як

ізолюючій мові не дають розуміння їх функцій та синтаксису, тож крім систематизованих стилістичних засобів, також може зустрічатись оказіональне вживання мовцем з порушенням синтаксичних норм.

Одним з основних синтаксичних засобів є емфаза, тобто, перенесення центральної частини думки — 着重 (zhuozhong). У рамках цього поняття акцент ставиться на структурні компоненти речення внаслідок емоційної, смислової, логічної складової. Емфаза частини речення або частини складної синтаксичної одиниці відбувається за допомогою різних засобів творення. Такими засобами можуть бути:

- 语调 (yudiao);
 - інтонація, або логічний наголос, що є фонетичним засобом творення емфаз і є одним з найефективніших засобів емфаз в китайській мові.
- 倒装 (dao Zhuang) або 倒装式 (dao Zhuangshi);
 - інверсія, зміна порядку слів у реченні з метою зосередження уваги на потрібних мовних складових.
- частки (підсилювальні та обмежувальні) та конструкції;
 - ці частки та конструкції емоційно, смислово підкреслюють та підсилюють певні структурні компоненти речення. Також важливим засобом є фразові частки, які існують лише в деяких мовах, зокрема китайській, японській, в'єтнамській тощо, і відносяться до всього речення загалом, а не лише до окремих його частин, додаючи до висловлення різні емоції та настрої.

Емфаза може стосуватись таких членів речення як:

- підмет;
- присудок;
- додаток;
- означення;
- доповнення (уточнення) ;

- обставини.

Також існує емпфаза:

- кількох членів речення;
- частин ускладненого речення:
 - підрядної частини причини;
 - підрядної частини умови;
 - (згідно припущень) стилістичний неологізм: емпфаза включеної частини складного речення.
- частин складного речення:
 - підрядного речення мети;
 - підрядного речення причини;
 - підрядного речення часу;
 - підрядного речення умови.
- головного речення.

Наступною категорією є засоби, що дозволяють відбутись смисловій трансформації синтаксичних структур, тобто, використання структури не в звичайному, а переносному значенні:

- 反问 (fanwen) або 反问句 (fanwenju);
 - риторичне питання, що є засобом колективної експресії і широко поширене в китайській мові. Засоби творення риторичного питання є інтонація, слова що висловлюють переконання в зворотному (невже), займенниково-прислівникові питальні слова, негативно-підсилювальні частки, фразові частки.
- 双重否定 (shuangchong fouding);
 - подвійне заперечення, яке виконує стилістичну функцію посилення заперечення і при цьому схоже на попередній засіб використанням висловлення не у прямому значенні.

Образні вирази посідають вагоме місце в межах системи стилістичної синтаксичної структури китайської мови. Вони вживаються у творах різних

функціональних стилів та у різножанрових літературних творах як засоби синтаксичної експресії. Такими засобами є:

- 对照 (duizhao);
 - протиставлення (антитеза), як зіставлення двох понять , які мають протилежні форми змісту або протиставлення двох сторін одного поняття.
- 对偶 (dui'ou) і 排比 (paibǐ);
 - паралелізми, стилістичні засоби з однотипною побудовою двох або більше суміжних мовних одиниць, що створює симетрію.

Паралелізм існує двох типів:

- 对偶 (dui'ou)
 - парна побудова як різновид паралелізму є синтезом двох одиниць, що мають спільний зміст і симетричну структуру.
- 排比 (paibǐ)
 - послідовна побудова як різновид паралелізму є однією з найвагоміших мовно-стилістичних засобів китайської мови і полягає в поєднанні трьох і більше елементів, спільних за змістовою ознакою та синтаксичною структурою.
- 反复 (fanfu);
 - послідовне повторення, реприза, тобто, навмисний повтор однакових мовних одиниць.
- 顶针 (dingzhen);
 - послідовне приєднання, підхоплення, тобто, повтор мовної одиниці кінця словосполучення чи речення на початку нового словосполучення чи речення.
- 层递 (cengdi);

- послідовне нашарування, в українській стилістиці ця фігура має назву градація. Градація забезпечує перехід від меншого до більшого, від нижчого до вищого ступеню, що реалізується шляхом нанизування виразів з підсилювальним значенням.
- 反向排比 (fanxiangpaibi);
 - зворотний паралелізм, який за своєю суттю є зворотною градацією, адже реалізується через зменшення інтенсивності.
- 省略 (shenglüe);
 - опущення (в українській стилістиці схожим поняттям є еліпс), тобто, стилістичний засіб, що передбачає пропуск певних компонентів мовлення, які можуть бути з легкістю поновлені як мовцем, так і слухачем у визначеній точці;
 - одним з його підвидів є 连词省略 (lianchishenglüe) — опущення сполучників (асиндетон).
- Розрив синтаксичного зв'язку (анаколуф);
 - у китайській стилістиці немає термінологічного еквівалента цього поняття, але воно існує в сучасній літературі Китаю [11].

Отже, стилістика є важливою галуззю мовознавства, що досліджує використання мовних одиниць, проте в колі інтересів науковців досі залишаються актуальними питання дослідження та класифікації мовно-стилістичних засобів, особливо мовно-стилістичних засобів китайської мови. Розглядаються такі категорії зображувально-виразних засобів як порівняння, заміна, аналог епітету, персоніфікація, гіпербола, які надають тексту емоційного забарвлення. Синтаксичні засоби, такі як емпфаза, інверсія та риторичні питання, також відіграють важливу роль у стилістичній структурі китайської мови. Вони дозволяють акцентувати увагу на певних частинах речення, створюючи ефект виразності та підкреслюючи смислові нюанси.

Висновки до першого розділу

У філологічних розвідках новели особливе місце посідає саме визначення та тлумачення самого поняття новела, що залишається актуальним напрямком через невелику та недостатню кількість досліджень, особливо в контексті китайської новели.

Відзначено, що серед науковців немає єдиного та універсально тлумачення поняття новела, однак виділено деякі ознаки цього жанру: стислість, лаконічність, мінімальна кількість персонажів, активне використання художніх засобів. Для китайської новели характерне відносно слабше відокремлення від інших жанрів, за основні особливості новели будемо вважати цілісність, лаконічність і єдність художніх засобів, виділені Лао Ше.

Композиція та стиль є ключовими аспектами, що формують семантичну єдність тексту, дослідники розглядають композицію як динамічну структуру, яка залежить від теми та жанрових особливостей, водночас стиль сприймають як багатокomпонентне поняття, що відображає у тому числі індивідуальність автора, культурний контекст тощо.

У китайській філології стилістичні фігури є особливим аспектом досліджень, адже китайська стилістика багата на зображальні та виражальні категорії, вона своєрідна і багата на властиві лише китайській мові мовно-стилістичні засоби, які часто не мають відповідників у, наприклад, українській стилістиці. Так, існують різні класифікації та системи мовно-стилістичних засобів китайської мови.

За основу у роботі взято класифікацію Н. Оськіної, яка виділяє наступні засоби: засоби групи порівняння (явне порівняння, приховане порівняння, сильне порівняння, опосередковане порівняння (метафора), алегоричне порівняння, заміна (метонімія), аналог епітету, уподібнення (персоніфікація), перебільшення (гіпербола), емфаза, риторичне питання, подвійне заперечення, протиставлення (антитеза), паралелізм, послідовне повторення (реприза), послідовне нашарування (градація), зворотний

паралелізм, опущення (еліпс), опущення сполучників (асиндетон), розрив синтаксичного зв'язку (анаколуф).

РОЗДІЛ 2. ЛІНГВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НОВЕЛИ ЮЙ ДА-ФУ “ПІЗНІ КОРИЧНЕВІ КВІТИ”

2.1. Композиція і стиль новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти”

Особливістю новели є композиційна структура: твір починається з листа, який розпочинає розповідь і майстерно переміщує читача в цю історію. Оскільки листи були засобом обміну інформацією в минулому, вони вправно використовувалися письменниками [41, с. 80].

Епістолярний елемент дозволяє автору безпрецедентно щиро та відкрито продемонструвати внутрішній світ персонажа. Реципієнт з самого початку занурюється і спостерігає палітру історії взаємовідносин головного героя з його старим другом, разом із ним смакує ностальгічні ноти університетських років, починає відкривати характер персонажів і до початку розповіді вже є обізнаним у ситуації, у рамках якої відбуватиметься дія новели.

Такий вступ є напрочуд майстерним рішенням автора, адже таким чином він одразу залучає читача до внутрішніх переживань головного героя, а також дозволяє зрозуміти контекст твору і проникнутись духом розповіді: меланхолійним і водночас піднесеним, інтимним і водночас рефлексивним, романтичним і водночас реалістичним. Таким чином, архітектоніка новели побудована особливо логічно, адже екзистенційна проблематика починає розкриватись із самого початку твору.

Сюжет і композиційна структура твору досить проста і зрозуміла: це лінійна нарація, однак саме така архітектоніка дозволяє автору втілити задум і розкрити читачеві філософську рефлексію людського єства, переплітаючи ці роздуми з описами гірських краєвидів і пересічними сільськими турботами.

Основна сюжетна лінія описує приїзд головного героя Лао Юя до свого старого друга Вен Цзе-Шена на весілля у гірське село. Там герой знайомиться зі збіднілою сім'єю вченого роду: матір'ю інститутського однокласника, яка вже багато років є вдовою, і проводить час з його молодшою сестрою Лянь, яка кілька років страждала у нещасливому,

влаштованому батьками, шлюбі, а тепер повернулась додому після смерті чоловіка.

Вен Цзе-Шен уже немолодий, колись він залишив навчання через туберкульоз і довгий час лікувався вдома. Коли ж він неочікувано одужав, його матір вирішила одружити його, до них якраз посваталась родина старої діви з іншого села. Хоча Цзе-Шен не бажав одружуватись, усе ж погоджується виконати прохання матері.

Цікаво сюжетною особливістю новели є навмисне применшення розповіді про саме весілля. Спочатку перед читачем постає теплота та дружба між старими товаришами, і навіть сам автор недвозначно показує пріоритет цих емоцій над весільними приготуваннями чи самою подією:

谈了许多怀旧话后，话头一转，我就提到了他的这一回的喜事。

“这一回的喜事么？我在那信里也曾和你说过。”谈话的内容，一从空想追怀转向了现实，他的声气就低了下去，又回复了他旧日的沉静的态度。

“在我是无可无不可的，对这件事情最起劲的，倒是我的那位年老的娘。

(Після довгої, сповненої ностальгії розмови я змінив тему розмови і спитав у нього про прийдешню радісну подію.

«Радісну подію? Усе про неї я написав у листі.»

Його настрої змінився, коли сьогоднішня витіснило безтурботні спогади, він знову став стриманим, а голос став тихішим.

«Усе це для мене не має великого значення, а от мою стару матір захоплюють всі ці приготування.»)

Однак, стара міцна дружба і ностальгія за щасливим минулим та юністю не є центром нарації, ним виступає розвиток стосунків між головним героєм та Лянь. Так, еволюція стану головного героя упродовж їхнього спілкування стає червоною ниткою, що пронизує весь сюжет. Цю лінію підживлюють численні описи пейзажів, краса гірської природи, самотність буддистських традицій — усе це оточує Лао Юя і Лянь, які цілий день проводять разом за прогулянкою.

Кульмінацією новели є висловлення головним героєм своїх відвертих почуттів та перемога чистого і непорочного, унаслідок чого він та Лянь, до якої він плекав не надто платонічні бажання, вирішують зупинитись на стосунках у статусі брата й сестри. Найвищим проявом цього союзу виступає момент «священного» обряду, коли головний герой закарбував їх імена на паростку бамбука в храмі у завуальованій формі «брат і сестра Юй», і наче вічною печаткою закріпив характер своїх почуттів до Лянь та прийняття своїх, хоч і запізнілих, духовних змін. Такий поворот подій стає дійсно неочікуваним з огляду на специфіку почуттів Лао Юя до Лянь, однак це є слідуванням новелістичній традиції непербачуваних поворотів, розв'язок тощо.

Автор активно використовує різноманітні форми для створення плідного базису для розвитку внутрішнього світу персонажів, їх взаємодії та, наприкінці, змін.

Новела сповнена епічних форм, наприклад, розповідей:

那一年冬天咯了血，和你一道上房州去避寒，在不意之中，又遇见了那个肺病少女——是真砂子罢？连她的名字我都忘了——无端惹起了那一场害人害己的恋爱事件。你送我回东京之后，住了一个多礼拜，我就回国来了。

(Тієї зими я кашляв кров'ю і поїхав з тобою в Босо, щоб втекти від холодів. Там я зустрів дівчину, хвору на туберкульоз — здається, її звали Масако? Я навіть забув її ім'я — хоча наше з нею кохання було дуже згубливим. Після того, як ти провів мене назад до Токіо, тиждень або більше я пробув там, а потім повернувся на Батьківщину.)

Автор використовує розповідну манеру не лише в листі, а й щодо безпосередніх подій твору:

走到了五云山的财神殿里，太阳刚当正午，庙里的人已经在那里吃中饭了。我们因为在太阳底下的半天行路，口已经干渴得象旱天的树木一样，所以一进客堂去坐下，就教他们先起茶来，然后再开饭给我们吃。洗了一个

手脸，喝了两三碗清茶，静坐了十几分钟，两人的疲劳兴奋，都已平复了过去，这时候饥饿却抬起头来了，于是就又催他们快点开饭。

(Ми прибули до Храму бога багатства, коли сонце було доволі високо, і люди в храмі вже обідали. Ми півдня прогулювались по спеці, тож у роті пересохло, як земля під час посухи, тож спочатку ми попросили чаю. Ми вимили руки та обличчя, випили дві-три чашки чаю та посиділи в спокої близько десяти хвилин, і наша втома вщухла, на зміну ній на нас напав голод, тож ми попросили якнайшвидше подати нам обід.)

Також твір багатий на описи мальовничої сільської місцевості, гірських краєвидів та монастирів, що створює ідеальну атмосферу для дії новели та налаштовує на роздуми про людське життя, яке, як і природа, має певний час для певних подій, сповнене як “прохолодних”, сумних, так і піднесених, радісних моментів. Описи додають особливого настрою тексту:

早晨的空气，实在澄鲜得可爱。太阳已经升高了，但它的领域，还只限于屋檐，树梢，山顶等突出的地方。山路两旁的细草上，露水还没有干，而一味清凉触鼻的绿色草气，和入在桂花香味之中，闻了好象是宿梦也能摇醒的样子。

(Ранкове повітря було приємним і освіжаючим. Сонце вже піднялося високо, і осяяло дахи будинків, верхівки дерев і гірські вершини. Роса на траві вздовж гірської стежки ще не висохла, і прохолодний аромат зеленої трави змішувався з пряним ароматом квітів кориці.)

两人笑着说，似乎只转瞬之间，已经把那条狭窄的下山便道走尽了大半了。山下面尽是一些绿玻璃似的翠竹，西斜的太阳晒到了这条坞里，一种又清新又寂静的淡绿色的光同清水一样，满浸在这附近的空气里在流动。

(Ми йшли, сміючись, і за розмовами здалось, наче минула лише мить, а ми вже майже пройшли всю вузьку стежку вниз по горі. Внизу переливалось смарагдове море з бамбуку. Сонце заходило і його промені в долині, свіжі, зі спокійним, наче прозора вода, блідо-зеленим світлом пронизували повітря

навколо бамбукового листя, схожого на зелене скло, м'яко протікаючи по околицях. .)

Також використовуються описи, які слугують способом занурити читача у твір, дозволити йому якнайясніше побачити тло подій:

琳琅满目，挂在那里的东西，果然是件件精致，不象是乡下人家的俗恶的客厅。尤其使我看得有趣的，是陈豪写的一堂《归去来辞》的屏条，墨色的鲜艳，字迹的秀映，有点象董香光而更觉得柔媚。翁家的世代书香，只须上这客厅里来一看就可以知道了。

(У вітальні було багацько вишуканих предметів, що відрізняло цей дім від звичайних сільських будинків, прикрашених несмаком. Що мене особливо зацікавило, так це ширма, прикрашена написом каліграфа Чень Хао «Повернення додому» – чорнило було яскравим, каліграфія була елегантною та витонченою, як у майстра Дун Цічана, певно, навіть більш вишуканою. Провести кілька хвилин у цій вітальні було достатньо, щоб стала очевидною давня освіченість родини Вен.)

Таке багатство описів та розповіді задіює різні органи сенсорної системи людини: зір, слух та навіть нюх і створює особливу естетику твору, із почуттям “дому”, тепла і затишку, спокоєм та насолодою. За допомогою запахів та кольорів, а також звуків і світла перед читачем постає оживлена картина села та гір:

1. 窗外面吱吱唧唧的鸟声喧闹得厉害，我满以为还是夜半，月明将野鸟惊醒了，但睁开眼掀开帐子来一望，窗内窗外已饱浸着晴天爽朗的清晨光线，窗子上面的一角，却已经有一缕朝阳的红箭射到了。

(Було чути, як співали птахи за вікном. Мені здалось, що ще ніч і яскраве місячне світло налякало диких птахів. Я розплющив очі та підняв фіранку, і побачив, що сонце вже осяяло сільські будинки, а через верхній куток вікна вже пробивається ранковий промінь.)

2. 烟霞洞我儿时也曾来过的，但当这样晴爽的秋天，于这一个西下夕阳东上月的时刻，独立在山中的空亭里，来仔细赏玩景色的机会，

却还不曾有过。我看见了东天的已经满过半弓的月亮，心里正在羡慕翁则生他们老家的处地的幽深，而从背后又吹来了一阵微风，里面竟含满着一种说不出的撩人的桂花香气。

(Дитиною я бував у цій печері, але ніколи раніше не був тут прохолодним осіннім днем, щоб так побути наодинці в цій гірській альтанці, якраз коли сонце поступається місцем місяцю, і краєвид сповнений одночасно західних фарб і місячного сяйва. Місяць, уже давно не молодик, впливав і моє серце завмирало від цієї усамітненої краси, а ззаду повіяв легкий вітерець, наповнений невимовно привабливим ароматом осінніх квітів кориці.)

Особливим елементом композиції новели також є діалоги. У творі їх велика кількість зумовлена особливістю стилю автора, адже він свідомо прагне у межах єдиної події та невеликого обсягу розкрити глибину філософської дилеми. Діалоги слугують простором взаємодії головного героя з іншими персонажами і демонструють його моральне вдосконалення через спілкування з молодшою сестрою свого друга.

1. “你究竟在那里想什么？”

倒是我被她问得难为情起来了，立时觉得两颊就潮热了起来。先放开了那只被我捏住在那儿的她的手，然后干咳了两声，最后我就鼓动了勇气，发了一声同被绞出来似的答语：

“我……我在这儿想你！”

“是在想我的将来如何的和他们同住么？”

她的这句反问，又是非常的率真而自然，满以为我是在为她设想的样子。我只好沉默着把头点了几点，而眼睛里却酸溜溜的觉得有点热起来了。

“啊，我自己倒并没有想得什么伤心，为什么，你，你却反而为我流起眼泪来了呢？”

(«Про що ви там думаєте?»)

Її запитання збентежило мене, і мої щокі одразу ж спалахнули. Я відпустив її руку, прокашлявся, і, урешиті-решит, зібрав волю в кулак, щоб кволо відповісти:

«Я... думав про вас.»

«Про те, як мені житиметься з братом і його дружиною?»

Її запитання було таким відвертим і невимушеним, без жодного усвідомлення, як саме я думаю про неї. Я зміг лише мовчки кивнути, і мої очі почали щипати та пекти від солі.

«Ах, навіть я так не сумую через це, навіщо ж ви... навіщо проливаєте сльози через мене?»)

2. “对于一个洁白得同白纸似的天真小孩，而加以玷污，是不可赦免的罪恶。我刚才的一念邪心，几乎要使我犯下这个大罪了。幸亏是你的那颗纯洁的心，那颗同高山上的深雪似的心，却救我出了这一个险。不过我虽则犯罪的形迹没有，但我的心，却是已经犯过罪的。所以你要罚我的话，就是处我以死刑，我也毫无悔恨。你若以为我是那样卑鄙，而将来永没有改善的希望的话，那今天晚上回去之后，向你大哥母亲，将我的这一种行为宣布了也可以。不过你若以为这是我的一时糊涂，将来是永也不会再犯的话，那请你相信我的誓言，以后请你当我作你大哥一样那么的看待，你若有急有难，有不了的事情，我总情愿以死来代替着你。”

(Подумати таке про чисте, як кришталь, дитя — це дійсно гріх! Ця нечиста думка, ледь не змусила мене вчинити цей тяжкий злочин. На щастя, твоє серце — чисте, як сніг на верхівках гір, врятувало мене від цієї біди. Все ж, всередині я вже встиг згрішити і тому, якщо ти захочеш покарати мене, навіть смертю, це буде заслужено. І якщо ти вважаєш мене настільки нищим, і поставила на мені хрест, то, сьогодні ввечері ти можеш розповісти про мою поведінку своєму братові та матері. Але якщо ти віриш, що це була лише миттєве затьмарення, то я урочисто обіцяю, що цього

більше ніколи не повториться. Я стану тобі за старшого брата. Якщо коли-небудь тобі потрібно буде допомога, ти потрапиш у біду, я з радістю віддам за тебе своє життя».)

Така особливість твору як відвертість відображена не лише у діалогах, а й у монологіях. Вони ще більше поглиблюють переживання головного героя і демонструють увесь шлях змін його внутрішнього стану від втомленого мешканця шумного та метушливого міста до захопленого тілесним потягом і до переповненого почуттям сімейного спокою.

我的心地开朗了，欲情也净化了，重复向南慢慢走上岭去的时候，我就把刚才我所想的心事，尽情告诉了她。我将那两部小说的内容讲给了她听，我将我自己的邪心说了出来，我对于我刚才所触动的那一种自己的心情，更下了一个严正的批判。

(На душі стало легше, у думках запанував спокій і світло. Коли ми пішли далі, я вилив перед усі думки, які до цього полонили мій розум. Я переказав Лянь сюжети тих двох романів, які пригадав і зізнався, що мої почуття до неї були не надто чистими. Я був суворим критиком своїх почуттів до цієї чистої і невинної дівчини.)

Фінал сюжету є тріумфом людяності, у ньому підкреслюється піднесений настрій самовдосконалення головного героя і відродження його душі, яка тепер сповнена світлого і спокійного.

将年月日写完之后，我搁下了笔，回头来问她这八个字怎么样，她真象是心花怒放似的笑着，不说话而尽在点头。在绿竹之下的这一种她的无邪的憨态，又使我深深地，深深地受到了一个感动。

(Закінчивши писати, я відклав пензель і повернувся до Лянь, щоб запитати, що вона думає про напис. Вона мовчки посміхнулася, зі сповненим радістю серцем, і кивнула. Її невинність і простота під цим зеленим бамбуком глибоко мене зворушили.)

Винятковий ліризм і романтизм, який відображений в архітектоніці твору, а також системі образів, сповненій символів, утворюють унікальний

стиль новели, доповнюють сюжет. Символи, наявність яких характерні для такого жанру як новела, у “Пізніх коричневих квітах” відображені ще у назві твору. Квіти кориці пронизують увесь твір. Ще на початку сюжету головний герой, у якому легко впізнати автобіографічний образ самого письменника, дізнається про особливість пізніх квітів кориці: вони довго квітнуть і їх аромат стійкіший і довший, ніж у молодих квітів. Так, образ квітів символізує долю персонажів: Вен Цзе-Шена, який починає повноцінне сімейне життя у вже зрілому віці; Лянь, яка, попри свій вік, залишається дитиною, а її жвавість та невинність досі “квітнуть”, Лао Юй, який теж відносно пізно проходить етап внутрішньої еволюції. Символізм пізніх коричневих квітів автор вплітає навіть в уста головного персонажа, який, із розумінням внутрішньої зрілості та прагненням спокою буття, бажає молодим залишитися такими квітами.

“则生前天对我说，桂花开得愈迟愈好，因为开得迟，所以经得日子久。现在两位的结婚，比较起平常的结婚年龄来，似乎是觉得大一点了，但结婚结得迟，日子也一定经得久。

(«Позавчора Цзе-Шен сказав мені, що пізнє цвітіння кориці найкраще, адже чим пізніше розкриваються квіти, тим довше вони тримаються. Твоє одруження може бути децю запізнiлим, але саме тому шлюб і буде довгим і щасливим.)

Даний образ пронизує увесь твір і завершує історію, демонструючи читачеві зміни персонажів, а також новий, перероджений дух головного героя, що віддзеркалює стан і самого автора словами головного героя:

送我到车站的，是翁则生和他的妹妹两个人。等开车的信号钟将打，而火车的机关头上在吐白烟的时候，我又从车窗里伸出了两手，一只捏着了则生，一只捏着了她的妹妹，很重很重的捏了一回。汽笛鸣后，火车微动了，他们兄妹俩又随车前走了许多步，我也俯出了头，叫他们说：

“则生！莲！再见，再见！但愿得我们都是迟桂花！”

火车开出了老远老远，月台上送客的人都回去了，我还看见他们兄妹俩直立在东面月台篷外的太阳光里，在向我挥手。

(«Мене проводжали Цзе-Шен і його сестра. Коли пролунав сигнал, а з поїзда почав йти білий дим, я висунувся з вікна і міцно-міцно обійняв Цзе-Шена і Лянь. Пролунав свисток поїзда і він повільно рушив, а Цзе-Шен і Лянь побігли за вагоном. Я висунувся з вікна і крикнув:

«Цзе-шен! Лянь! Прощайте! Нехай ми всі будемо пізніми квітами кориці!»

Поїзд уже зникав далеко у тумані, а натовп на платформі розійшовся, та я все ще бачив брата і сестру у сонячному світлі, які стояли, і махали мені рукою.)

Образом-символом також можна вважати тростину, яку мати Ван Цзе-Шена і Лянь дає головному героєві для прогулянки горами. У момент заключення “братського союзу” між головним героєм і Лянь, Лао Юй забуває тростину в храмі. Однак, читач достеменно не знає, де саме залишилась тростина, автор навмисне акцентує увагу лише на тому, що Лао Юй змінився, йому вже не потрібна тростина, і турбота про неї вже розчинилась в його світлих і спокійних думках.

“早晨拿出去的那枝手杖呢？”

我被她一问，方才想起，便只笑着摇摇头对她慢声的说：

“那一枝手杖么——做了我的祭礼了。”

“做了你的祭礼？什么祭礼？”则生惊疑似地问我。

“我们在狮子峰下，拜过天地，我已经和你妹妹结成了兄妹了。那一枝手杖，大约是忘记在那块大岩石的旁边的。”

正在这个时候，先下轿而上楼去换了衣服下来的他的妹妹，也嬉笑着，走到了我们的旁边。则生听了我的话后，也就笑着对他的妹妹说：

“莲，你们真好！我们倒还没有拜堂，而你 and 老郁，却已经在狮子峰拜过天地了，并且还把我的一枝手杖忘掉，作了你们的祭礼。娘！你说这事情应怎么罚罚他们？”

经他这一说，说得大家都笑了起来，我也情愿自己认罚，就认定后日房，算作是我一个人的东道。

«А що з тростиною, яку я дала вам сьогодні вранці?»

Лише зараз, коли мене спитали, я згадав про тростину. Із посмішкою я похитав головою:

«Я приніс її в жертву». «В жертву? Яку жертву?» — здивовано запитав Цзе-Шен.

«На Левовій вершині ми з твоєю сестрою уклали братський союз і піднесли подяку небу і землі. Тож там, мабуть, і залишили палицю.»

Саме в цей момент його сестра, яка вже пішла переодягнутися у дім, знов вийшла і підійшла до нас, сміючись. Цзе-Шен засміявся від моїх слів і сказав сестрі:

«Лянь, ви звісно молодці! Я ще навіть не обмінявся клятвами з нареченою, а ви з Лао Юєм вже вшанували небо і землю на Левовій вершині. Ви ще й навіть забули там тростину і принесли її як жертву. Мамо, яке як ми їх за це покараємо?»

Почувши це, ми всі не могли втриматись від сміху. Я радо прийняв так-зване покарання і вирішив виправдатись: запросив усіх на банкет за мій рахунок.)

Крім зосередження лише на одній сюжетній лінії та події та лаконічності, стильовою характеристикою “Пізніх коричневих квітів” є

мінімальна кількість персонажів. Основних всього двоє: Лао Юй, у якому впізнаємо автобіографічний елемент та Лянь. Взаємодія цих двох персонажів створюють динамічний і водночас природний сюжет із неочікуваним, проте світлим і гармонійним фіналом.

Отже, виявленими композиційними та стильовими особливостями новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти” є архітектоніка твору, структура композиції є стандартною, однак містить епістолярну форму, яку автор наповнює змістом для кращого усвідомлення читачем тла подій. Також особливим є зміщення весілля друга на другий план, і створення основної сюжетної нитки навколо лише двох персонажів: стосунків головного героя з сестрою друга і неочікуваний фінал: внутрішня трансформація, зрілість головного героя. Твір також містить багато діалогів і монологів. Відмічене використання художніх деталей-символів, що збагачують стильову палітру новели.

2.2. Мовно-стилістичні засоби виразності новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти”

Основною групою мовно-стилістичних засобів є група порівняння: 比喻 (bìyǔ). У новелі автор активно використовує різні види порівняння.

- 明瑜 (mingyu) (явне порівняння):
 - 真是象丁令威的化鹤归来，触眼新奇，宛如隔世重生的人
(відчув себе, наче Дін Лінвей, який став журавлем — все здавалося новим і дивним, ніби я переродився в іншому світі);
 - 她还是笑嘻嘻地如同上城里去了一趟回来后的样子
(вона усміхалась ніби як у день від'їзду);
 - 稍稍一动，就如滚石下山
(найменша зміна схожа на камінь, що падає з гори);
 - 青葱的山和如云的树
(дерева, як хмари);

- 光同清水一样
(*світло, як прозора вода*).
 - 隐喻 (yinyu) (приховане порівняння):
 - 是些在炼狱里似的沉闷的日子
(*важке, як у чистилищі, життя*).
 - 强喻 (qiangyu) (сильне порівняння):
 - 她的微笑, 还依旧同平时一点儿也没有什么的的笑容一样
(*її посмішка була повністю така ж, як і зазвичай*);
 - 虽没有高原的狮虎那么雄壮
(*не такі величні, як леви з високогір'я*);
 - 我写也没有写得你那么好
(*не напишу так гарно, як ти*);
 - 不止象一部二十四史那么的繁而且乱
(*не такі численні, як "Двадцять чотири історії"*);
 - 简直是同将要爆发的火山内层那么的热而且烈
(*палкий, як вулкан, що от-от чекає виверження*).
 - 借喻 (jiēyu) (метафора):
 - 赖婚的怪剧 (*вистава з розірванням заручин*);
 - 青春时代 (*молоді роки, "весна" життя*).
 - 讽喻 (fēngyu) (алегоричне порівняння): 迟桂花 (*запізніла любов*).
- Виявлено також такі засоби 接待 (jiēdài) (групи метонімії):
- 旁借 (pángjiē) (заміна за суміжністю):
 - 传红 (*передача червоного конверту (увесь процес заручин)*);
 - 吃喜酒 (*випити щасливого вина (відвідати весілля)*).
 - 对代 (duìdài) (заміна за протилежністю або цілого частиною):
 - 千金小姐 (*наречені із заможних родин*);
 - 吃饭 (*багаті*), 吃粥 (*бідні*).

Також автором використовуються наступні стилістичні засоби:

- 移就 (yíjiù) (епітет):
一双天生成象饱使过耐吻胭脂棒般的红唇
(яскраві як рум'яна, пухлі губи).
- 拟人 (nǐrén) (персоніфікація):
- 晚烟笼上
(вечірній туман огортає);
- 在晴天下太阳光里躺着的杭州城市
(залите сонячним сяйвом лежить Ханчжоу);
- 汹涌盘旋在我脑里想和你谈谈的话
(слова, які хотів би написати тобі, кружляють і бурлять у моїй голові);
- 涨起了一层红晕
(підібрався рум'янець).
- 夸张 (kuāzhāng) (гіпербола):
- 千条万条的银线
(тисячі срібних ниток);
- 却是多用一枝火柴，也要受婆婆责备
(використання одного зайвого сірника викликало незадоволення свекрухи).

Серед синтаксичних засобів присутні:

- 着重 (zhùzhòng) (емфаза):
- інверсія додатка:
 - 十几年不见的一段总账，你们难道想在这几刻工夫里算它清来么？
(ви й справді сподівались звести рахунки десяти років за одну мить?);
 - 对这一种景色的感慨，我不知道要怎样才能形容
(почуття до такого пейзажу я ніяк не міг описати).

- емпфаза присудка:
 - 他是在那一天晚上想到井之头公园去自杀的
(*він думав про самогубство в парку того вечора*);
 - 前山后山的山景是依旧历历可见的
(*гірський пейзаж було ясно видно з усіх сторін*).
- емпфаза головного речення:
 - 只教我母亲喜欢的话，那就是我稍稍牺牲一点意见也使得
(*якщо моїй матері цього так хочеться, то я можу трохи поступитись своїми принципами*).
- емпфаза підрядного речення:
 - 要是不然的话，那她是一辈子有和我同居
(*інакше, вона б жила зі мною все життя*).
- емпфаза підрядної частини та одночасно присудка:
 - 至于我的这家亲事呢，却是我父亲在死的前一年为我定下的
(*що стосується мого шлюбу, то його влаштував для мене батько за рік до своєї смерті*).

Також у новелі автором використані структури не в звичайному, а переносному значенні:

- 反问 (fanwen) (риторичне питання):
 - 岂不是辜负了这大好的时间了么?
(*так ти точно змарнуєш таку прекрасну погоду, еге ж?*);
 - 岂不是很好么?
(*хіба це не чудово?*);
 - 十几年不见的一段总账，你们难道想在这几刻工夫里算它清来么?
(*ви й справді сподівались звести рахунки десяти років за одну мить?*);

- 更何况前面远处，蜿蜒盘曲在青山绿野之间的，是一条历史上也着实有名的钱塘江水呢？

(а що вже казати про те, що вдалині, звиваючись серед зелених пагорбів і полів, простягається відома річка Цяньтан?);

- 哪里还顾得到将来的立身处世？哪里还顾得到身外的学艺修能？

(як думати про своє майбутнє становище в суспільстві, як думати про розвиток за межами безпосередніх інтересів?);

- 你们这一种乡下的僻路，我哪里会认得呢？

(хіба я можу знати сільську дорогу в глушині?);

- 这儿虽是娘家，但她却是已经出过嫁的女儿了，哥哥讨了嫂嫂，她还有什么权利再寄食在娘家呢？

(хоч це батьківський дім, вона вже вийшла заміж, а тепер і її брат оженився, тож як їй залишатися в цьому домі?);

- “自然是郁先生来得老成稳重，谁更象你那样的不脱小孩子脾气呢！”

(«Звичайно, пан Юй старший і вже зрілий і спокійний, хіба є хтось такий же безтурботний та інфантильний, як ти!?»);

- “老翁！说你生病生病，我看你倒仍旧不见得衰老得怎么样，两人比较起来，怕还是我老得多哩？”

(«Лао Юй! Ти постійно кажеш, що хворий, але я не бачу, щоб ти виглядав таким старим. Якщо дивитись на нас обох, то хіба я не набагато старший за тебе!?»).

- 双重否定 (shuangchong fouding) (подвійне заперечення):

- 明天非去不行

(обов'язково потрібно піти завтра);

- 非要去嫁吃饭的人家不可的

(може вийти заміж тільки у багату родину);

- 非要装作是你要她去作陪不行
(*не можна, щоб виглядало, наче це ти кличеш її*);
- 所以使我看了不得不伸上手去
(*я не зміг втриматись і не схопити її за підборіддя*);
- 在知识分子之外还不得不添一种情的成分上去
(*окрім захоплення розумом, неможливо ігнорувати емоції, які викликала її краса*).

Автор використовує образні засоби як спосіб синтаксичної експресії, наприклад:

- 对照 (duizhao) (антитезу):
 - 说悲却也可喜的悲喜剧
(*сумні і водночас радісні події*);
 - 她的活泼是天性的纯真，而那些现代女郎，却是学来的时髦
(*її жвавість — вроджена і невинна, тоді як у сучасних модниць це просто навичка*);
 - 所以若把西湖的山水，比作一只锁在铁笼子里的白熊来看，那这五云山峰与钱塘江水，便是一只深山的野鹿
(*якщо пейзажі Західного озера можна порівняти з білим ведмедем, ув'язненим у залізній клітці, то Гору п'яти хмар і річку Цяньтан — із диким оленем з глибоких гір*);
 - “娘，你以为他也是肺癆病鬼么？郁先生是以喝酒出名的。”
(*“Мамо, Пан Юй — не хворий, а відомий п'яниця!”*);
- 对偶 (dui'ou) (паралелізм в поєднанні двох елементів):
 - 左一句尖话，右一句毒语
(*що не слово, то отрута*);
 - 积极地虽尽不得孝，便消极地尽了我的顺
(*якщо я не можу виконувати свої синівські обов'язки, то хоча б буду слухняним*).

- 排比 (páibǐ) (паралелізм в поєднанні трьох і більше елементів):
 - 这许多年数的不看报，不识世务，不亲笔砚
(усі ці роки я не читав газет, не був знайомий з подіями зовнішнього світу, не торкався пера і чорнильниці);
 - 我将那两部小说的内容讲给了她听，我将我自己的邪心说了出来，我对于我刚才所触动的那一种自己的心情，更下了一个严正的批判
(я переказав їй зміст цих двох романів, зізнався у своїх грішних думках і піддав суворому та жорсткому осуду ті емоції, які щойно охопили мене).
- 反复 (fǎnfù) (реприза):
 - 脸要不要，脸要不要，你这扒灰老
(тобі не соромно, не соромно, старий розпуснику);
 - 我忍不住了，一遍两遍的尽在翻读，愈读愈想和你通一次信
(я не міг втриматися, читав його знову і знову, і чим більше читав, тим більше хотів написати тобі).
- 层递 (céngdì) (градація):
 - 又加以这十几年的疏散和无为，觉得在这世上任你什么也没甚大不了的的事情，落得随随便便的过去，横竖是来日也无多了
(більше того, після цих дванадцяти років вигнання і вимушеної бездіяльності, починаєш відчувати, що ніщо в цьому світі не має великого значення; в результаті ти починаєш нехтувати всім, адже все одно залишилось три чисниці до смерті).
- 省略 (shěnglüè) (еліпс):
 - “两枝竹上，写什么名字好？”
(що (мені) написати на цих бамбукових ростках?)
- різновид еліпса 连词省略 (liáncíshěnglüè) (асиндетон):

- 有时候公公看得难受，替她申辩一声，婆婆就尖着喉咙，要骂上公公的脸去

(іноді свекор вже не міг терпіти (і) заступався за неї, свекруха починала кричати (та) готова була накинутись на нього).

З огляду на велику кількість еліпсів у новелі, приводити усі приклади не вважаємо доцільним, однак можна зазначити, що їх використання є дуже поширеним і зумовлене мовленнєвою активністю носіїв китайської мови, що прагнуть зменшити кількісне використання мовних одиниць.

Отже, виявленими мовно-стилістичними засобами виразності новели Юй Да-Фу “Пізні коричневі квіти” є засоби групи порівняння, засоби групи метонімії (двох видів), епітети, гіпербола. Також автор використовує синтаксичні мовно-стилістичні засоби виразності, такі, як емпфаза, а також емпфаза за допомогою інверсії, риторичні питання та подвійні заперечення. Також у творі є такі синтаксичні засоби як антитеза, паралелізм (у поєднанні двох і трьох і більше мовних елементів), реприза, градація (одного виду), еліпс і асиндетон. З огляду на кількісну характеристику мовно-стилістичних засобів виразності, можна зробити висновок, що найбільш часто вживаними у новелі засобами можна назвати засоби групи порівняння, також сюди відносяться емпфаза, риторичні питання, подвійні заперечення та еліпс (і асиндетон).

Висновки до другого розділу

Новела Юй Да-Фу "Пізні коричневі квіти" характеризується різноманітністю композиційних, стилевих особливостей та мовно-стилістичних засобів. Архітектоніка твору та його композиційна структура відповідають загальному стандарту класичної для такого жанру побудови та сюжетного наповнення, однак у новелі використовується форма листа, епістолярний елемент.

Особливістю сюжетно-стильової складової є навмисне зміщення основних подій на другий план, щоб основна сюжетна лінія була в рамках незвичайних обставин, у яких розгортається еволюція стосунків головного героя з сестрою друга і їх душевного і духовного вдосконалення.

Неочікуваний фінал, визначений стильовою домінантою твору, відображає внутрішню трансформацію та демонструє шлях до зрілості персонажів. Композиція також вирізняється великою кількістю діалогів та монологів. Крім того, автор використовує художні деталі-символів, які додають глибини і виразності і наповнюють твір філософським забарвленням.

Серед стилістичних фігур, використаних Юй Да-Фу у новелі "Пізні коричневі квіти" можна назвати засоби групи порівняння: їх кількісна характеристика виділяє ці засоби з-поміж інших, адже твір багатий на цю зображальну категорію; також присутні засоби групи метонімії (двох видів), епітети, гіпербола.

Серед іншої групи засобів, що широко представлена у творі, можна виділити емфазу, та такий її засіб творення як інверсія, особливо поширені емфаза додатка і емфаза присудка.

Новела сповнена риторичних питань та подвійних заперечень, ці засоби образного мовлення активно використовуються автором для збагачення зображальних можливостей тексту.

У новелі також є наступні мовно-стилістичні категорії: антитеза, паралелізм (як у поєднанні двох, так і у поєднанні трьох і більше мовних елементів), реприза, градація (одного виду). Особливої уваги заслуговує

еліпс і його підвид асиндетон, адже китайська література і мова багата на еліпс, це своєрідне тяжіння мовців та текстів до зменшення кількості мовних одиниць.

ВИСНОВКИ

Представлена робота присвячена питанню вивчення жанрово-стилістичних особливостей новели Юй Да-Фу «Пізні коричневі квіти». Особливу увагу зосереджено на композиційних та стильових особливостях тексту, мовно-стилістичних засобах виразності, використаних у новелі, зокрема, образних виразах, синтаксичних засобах.

У теоретичній частині роботи окреслено підходи до визначення й тлумачення поняття новели, що є контroversійним, складним і багатоплановим питанням у філологічних дослідженнях відносно різних літератур, особливо китайської. Китайська новела не має чітких меж і характеристик, які дозволяли б легко відокремити її від роману чи оповідання. У нашому дослідженні, вслід за Лао Ше, визначаємо орієнтирами такого відокремлення наступні жанрові особливості новели: цілісність структури, лаконічність і невелика кількість мовних елементів, компактність, єдність художніх засобів та усіх елементів твору. Під композицією, вслід О. Галичем, ми розуміємо форму “побудови художнього твору, яка знаходить свій вияв у смислоснаующому співвідношенні окремо взятих його частин”.

Стиль науковці також розглядають як явище комплексне, виділяють різні підходи до його визначення, від мовних звичок індивідуума до групових лінгвістичних особливостей. Щодо китайської філології, то дослідження сфокусовані не лише на виділенні терміну стилю, а й на відокремлення самого поняття від інших, позначених цим же терміном, наприклад, поняття жанру. Так, у цій роботі розглядаємо, вслід за Тун Цінбіном, стиль як зв'язок з відчуттями та культурним тлом життя автора, що відображено безпосередньо в мовних елементах.

Також розглянуто стилістичні фігури, адже зображальні та виражальні категорії є особливості стилістики китайської мови, яка багата на виключно власні мовно-стилістичні засоби, яким складно або іноді неможливо знайти точні й прямі відповідники у, до прикладу, стилістиці української мови.

Через таке різноманіття мовно-стилістичних засобів, існують різні класифікації та підходи до систематизації цих засобів китайської мови. За основу у роботі взято класифікацію Н. Оськіної, науковиця виділяє наступні засоби: засоби групи порівняння (явне порівняння, приховане порівняння, сильне порівняння, опосередковане порівняння (метафора), алегоричне порівняння, заміна (метонімія), аналог епітету, уподібнення (персоніфікація), перебільшення (гіпербола), емфаза, риторичне питання, подвійне заперечення, протиставлення (антитеза), паралелізм, послідовне повторення (реприза), послідовне нашарування (градація), зворотний паралелізм, опущення (еліпс), опущення сполучників (асиндетон), розрив синтаксичного зв'язку (анаколуф).

Архітектоніка твору та його композиційна структура відповідають загальному стандарту класичної для такого жанру побудови та сюжетного наповнення, однак у новелі використовується форма листа, епістолярний елемент. Особливістю сюжетно-стильової складової є навмисне зміщення основних подій на другий план, щоб основна сюжетна лінія була в рамках незвичайних обставин, у яких розгортається еволюція стосунків головного героя з сестрою друга і їх душевного і духовного вдосконалення. Неочікуваний фінал, визначений стильовою домінантою твору, відображає внутрішню трансформацію та демонструє шлях до зрілості персонажів. Композиція також вирізняється великою кількістю діалогів та монологів. Крім того, автор використовує художні деталі-символів, які додають глибини і виразності і наповнюють твір філософським забарвленням.

Практичний розділ роботи присвячений розгляду основних особливостей композиції новели Юй Да-Фу «Пізні коричневі квіти», архітектоніки, сюжету, художніх елементів-символів, стилю, форм розповідей. У даному розділі проведено аналіз мовно-стилістичних засобів виразності тексту новели, адже у цьому творі, що має приналежність до певного жанру, а також стилю, виявляються через ряди різноманітних мовно-стилістичних інструментів ці риси жанру та стилю.

Отже, у практичній частині дослідження ми визначили, що особливості композиції твору реалізуються через введення епістолярного елемента в композицію, діалоги та монологи, розповідь та опис, одну сюжетну лінію, невелику кількість персонажів, використання символів.

Також виокремлено мовно-стилістичні особливості: використання автором засобів виразності групи порівняння, засоби групи метонімії (двох видів), епітети, гіперболу, емпфазу, та інверсію, особливо емпфазу додатка і емпфазу присудка. Активне використання риторичних питань та подвійних заперечень. Також виділено антитезу, паралелізм (як у поєднанні двох, так і у поєднанні трьох і більше мовних елементів), репризу, градацію, еліпс і асиндетон. Ми навели приклади використання даного інструментарію. На основі завдань, вирішених у ході нашого дослідження, можна зробити висновок, що мета роботи досягнута.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : Академія, 2011. 336 с.
2. Галич О. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2001. 485с.
3. Галич О., Назарець В., Васильєв В. Загальне літературознавство. Рівне, 1997. 544 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ століття. Львів : Науково-видавниче товариство "Академічний експрес", 1999. 276 с.
5. Щербаков Я. Жанр короткого оповідання сяює у класичній літературі Китаю на зламі доби пізньої античності та темного раннього Середньовіччя. Збірник наукових праць ЛОГОС, Париж, Франція, 5 лют. 2021.
6. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1. К. : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
7. Культура української фахової мови / ред.: Л. І. Мацько, Л. Кравець. Київ : Академія, 2007. 359 с.
8. Лесик В. Композиція художнього твору. Київ, 1972. 96 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. К. : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
10. Матковська Г. О. Композиційна організація художнього тексту. Вісник Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут". 2013. Т. 2. С. 40–45.
11. Оськіна Н. Навчальний посібник до дисципліни «Теоретичні засади китайськомовного спілкування (стилістика)» для здобувачів першого

- (бакалаврського) рівня освіти зі спеціальності 014.029 Середня освіта (Інші мови (Китайська)). Одеса, 2024. 162 с.
12. Піхтовнікова Л.С., Мотрохов О.І. Особливості композиції науково-фантастичного оповідання Моріо Кіта 買い物 / «Машина часу». XXI наукова онлайн-конференція з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація». 4 лютого 2022 року. С. 124-126.
 13. Рибалко І., Ткач Л. Жанр новели в українському історико-літературному процесі XIX – XX століть. Дніпропетровськ : НМетАУ, 2014. 52 с.
 14. Сушкевич Т. Композиція і композиційні прийоми (теоретичний аспект). Літературознавчі студії. 2011. Т. 5. С. 135–140.
 15. Франко І. Молода Україна. Часть перша: Провідні ідеї й епізоди. Львів, 1910. 158 с.
 16. Шевченко О. Поняття стилю в сучасному китайському мовленні: на матеріалі ділових паперів. Вісник Львівського університету. 2011. Т. 54. С. 196–202.
 17. Allen W. E. The Short Story in English. Oxford : Clarendon Press, 1981. 413 p.
 18. Birch C. Ku Chin Hsiao Shuo: A Critical Examination. Ph.D. dissertation / University of London, 1955. 986 p.
 19. Birch D., O’Toole M. The Functions of Style. London, 1987. 126 p.
 20. Chang K.-i S., Owen S. The Cambridge History of Chinese Literature. Vol 1. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 748 p.

21. Crystal D., Davy D. Investigating English Style. Longman Group, 1969. 264 p.
22. Edwards E. D. Chinese Prose Literature of the T`ang Period, A.D. 618–906. London : Arthur Probsthain, 1937. 433 p.
23. Friedman N. What Makes a Short Story Short? Modern Fiction Studies. 1958. T. 4. P. 103–117.
24. Hanan P. The Chinese Short Story: Studies in Dating, Authorship, and Composition. Massachusetts : Harvard University Press, 1973. 245 p.
25. Hsia C.-T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. New Haven : Yale University Press, 1961. 662 p.
26. Hunter A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 212 p.
27. Liu Y. The Significance of Structure in Analyzing Short Stories. Asian Social Science. 2009. Vol. 5. P. 141–143.
28. Patea V. Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective. Amsterdam and New York, 2012. 356 p.
29. Pearl Buck – Nobel Lecture. Nobelprize.org. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1938/buck/lecture/> (дата звернення: 28.09.2025).
30. Pohl K.-H. Chinese Literature as Part of World Literature: Between the Local and the Universal. Tensions in World Literature Between the Local and the Universal / ed. W. Fang. Beijing, China : Beijing Normal University, 2018. P. 265–286.

31. Wivell C. J. *Adaptation and Coherence in Late Ming Short Vernacular Fiction: A Study of the Second West Lake Collection*. Ph.D. dissertation / University of Washington. Seattle, 1969. 590 p.
32. 诡语娜娜. 长篇、中篇、短篇、小小小说的有关知识. 360doc.com. 08.07.2019. URL: http://www.360doc.com/content/19/0708/02/64967449_847348718.shtml (дата звернення: 07.11.2025).
33. 贺绍俊. 文体与文风. 中国作家网. 10.04.2018. URL: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/0410/c404033-29917288.html> (дата звернення: 11.11.2025).
34. 靖嵐. 修辭手法. 2011.
35. 老舍. 老舍文集：第 15 卷. 人民文学出版社, 1990. 641 页.
36. 刘娜. “文体学”还是“风格学”:一个学术概念的考察. 中国语言文学研究. 2022. 127–137.
37. 钱志熙. 论中国古代的文体学传统——兼论古代文学文体研究的对象与方法. 北京大学学报 (哲学社会科学版). 2004. 92–99.
38. 沈冰. 引爆写作力. 机械工业出版社, 2020. 280 页.
39. 童庆炳. 谈谈文学文体. 中国南方艺术. URL: <https://www.zgnfys.com/a/nfpl-53925.shtml> (дата звернення: 05.11.2025).
40. 王芳. 香港九〇年代短篇小说中的「房子」: Master of Philosophy. 嶺南大學, 2015. 145 页.

41. 王琳, 李美瀛, 江雨薇. 基于书信体文献的现代作家社交网络 (1919~1949) 研究. 文献与数据学报. 2022. 4 (3): 79–88.
42. 王伟. The Rhetorical Application of Ancient Chinese Poetry and Idiom in Teaching Chinese as a Foreign Language. *Advances in Social Sciences*. 2015. Vol. 4. P. 305–311.
43. 文靜. 修辭手法大全 23 種中文修辭手法 | DSE 適用 | 意思技巧 | 例子練習. AfterSchool. 21.10.2025. URL: <https://afterschool.com.hk/blog/354-dse-%E4%B8%AD%E6%96%87-%E4%BF%AE%E8%BE%AD%E6%89%8B%E6%B3%95/#%E8%A8%AD%E5%95%8F> (дата звернення: 07.11.2025).
44. 吴承学. 中国文体学研究的百年之路. 华东师范大学(哲学社会科学版). 2019. URL: <https://xbzs.ecnu.edu.cn/CN/html/2019-4-17.htm> (дата звернення: 05.11.2025).
45. 现代汉语词典 (第七版) . 中国社会科学院语言研究所词典编辑室, 2016. 1799 页.
46. 現代修辭 / ред. 王天慶. 南京 : 南京大學出版社, 1985.
47. 修辭法簡表. 香港道教聯合會圓玄學院第一中學, 2010. 4 页.
48. 顏崑陽. 文學創作在文體規範下的經緯結構歷程關係. 文與哲. 2013. 第二十二期. 頁 545–596.
49. 优雅 . 文学作品的结构 . 360doc.com. 24.01.2011. URL: http://www.360doc.com/content/11/0124/20/200521_88775413.shtml (дата звернення: 09.11.2025).

50. 赵毅衡, 陆正兰. 风格、文体、情感、修辞: 用符号学解开几个纠缠. 学人论语 [符号学研究] 《学术界》. 2018. 总第 236 期. 87-95.

ABSTARCT

**of the MA thesis "Genre and stylistic features of Yu Da-Fu's short story
"Sweet Osmanthus Flowering Late"**

(Kharkiv, 2025)

Written by Elyzaveta SAMOVYK

**(research advisor - Doctor of Philological Sciences, Professor L.S.
Pikhtovnikova)**

The relevance of the study lies in familiarising and popularising Chinese literature and culture. At the moment, the works of Chinese classics and contemporary authors have rarely been considered from a linguistic and stylistic point of view in Ukrainian philology.

The purpose of the study is to to study the linguistic and stylistic features of Yu Da-Fu's 'Sweet Osmanthus Flowering Late'.

Methods used for the research include:

- the generalisation method to outline approaches to interpreting the concepts of 'novella,' 'composition,' and 'style';
- the analysis method to determine the compositional and stylistic features, linguistic and stylistic means of expression of the text;
- the synthesis method to use of theoretical information in the practical analysis of the research material.

The scientific novelty of the study is to identify the features of the composition and style of Yu Da-Fu's 'Sweet Osmanthus Flowering Late' and highlight an approach to analysing the linguistic and stylistic means of expression that can be used for further research on other works of Chinese literature or research on the writer's idiolect.

The theoretical significance of the study is the possibility of expanding knowledge in linguistic and stylistics studies, literature studies and cultural studies related to the specifics of genre and stylistics of Chinese literature.

The practical significance of the study lies in the possibility of its further use for analysing the authorial idiolect of the writer Yu Da-Fu or other texts by

Chinese writers. This work will allow contemporaries to understand Chinese classical literature works better and popularize Chinese culture.