

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КУНДІЙ Альона Сергіївна

УДК 821.581-055.2-1

ДИСЕРТАЦІЯ
**ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИЧНОЇ ТА ОБРАЗНОЇ ПАЛІТРИ
КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ЖІНОЧОЇ ЛІРИКИ**

Спеціальність 035 – Філологія
Галузь знань 03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня *доктора філософії* (PhD)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Кундій А.С.

Науковий керівник: **ІСАЄВА Наталя Станіславівна**, д. філол. н., доцент

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Кундїй Альона Сергїївна. Особливості тематичної та образної палїтри китайської традиційної жїночої лїрики. – Квалїфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора фїлософїї за спеціальністю 035 – «Фїлологїя» (галузь знань 03 – Гуманїтарнї науки) – Київський національний унїверситет іменї Тараса Шевченка, Мїнїстерство освїти і науки України, Київ, 2025.

Дисертація присвячена вивченню особливостей традиційного жїночого поетичного слова давнього Китаю, що охоплює перїоди означених «Книгою пїсень» (XII–VI ст. до н.е.) до XIX ст. династїї Цїн (1644–1911). Уперше в українському лїтературознавствї був окреслений символїзм поезїї куртизанок, аристократок, наложниць та дружин гаремів давнього Китаю. Тематична та жанрова специфіка традиційної лїрики китайок демонструє вїдмїннїсть вїд чоловічого канону, що знаходить вїдображення в практицї спротиву – самоствердження. Авторська інтерпретація мисткинями традиційних символїв, що представлена в їх лїрицї, доводить самобутнїсть та феноменальнїсть творчостї китайських поетес, що йде всупереч фїлософсько-релїгїйним доктринам патріархального Китаю давнїх часїв.

У першому роздїлі окресленї фактори формування жїночого дискурсу в лїтературнїй творчостї, якї є подїбними для Заходу і й Китаю. Це зумовлено соціально-їсторичними, їдейно-фїлософськими та цїннїсно-нормативними засадами патріархального суспїльства. Гендерна їдентичнїсть жїночого лїричного суб'єкта за конфуцїанською картиною свїту представлена сукупнїстю титульних рис фемїнїнностї, вїдображена у принципі «краси слабкої доброчинностї» музично-поетичного жанру *ци*.

Умовно наслїдувальнї (нормативнї) ролї, представленї дружинами, наложницями, нареченими тощо їлюстрували символїчну покїрно-депресивну фемїнїннїсть. Субверсивнї ролї, представленї в жїночїй лїрицї матерями, доньками, вдовами, куртизанками, черницями, якї вїдверто, або приховано

розхитували усталені норми і правила поведінки. Значна мистецька складова у світогляді поетес зумовила синтез еротичного й естетичного, продукуючи такі прояви ідентичності як «естетизована фемінінна сексуальність» наложниць або «мистецько забарвлена сексуальність» елітних куртизанок.

У другому розділі висвітлені провідні тематичні напрями лірики китаянок давніх часів, що демонструють супротив, самоствердження та критику усталеного патріархального порядку. Зокрема, лірикою самоствердження можна вважати творчість танської куртизанки Юй Сюанцзі, яка виголошує помсту чоловікові та акцентує на тому, що жінка не зобов'язана страждати і може бути полігамною як чоловік. Такий настрій йде всупереч натурфілософським уявленням давніх китайців про іньську природу жінки, що знайшло своє відображення у патріархальній концепції жіночого поетичного слова, так званому наративі «у весняній світлиці осіння скорбота». Самоствердження та культ одноосібної жінки-правителя яскраво відображений у творчості імператриці У Цзетянь.

Відкрита критика чоловічої полігамії звучить і в творчості куртизанки Сюе Тао та наложниці Мей-фей¹. Зневага до чоловічої слабкості на полі бою простежується в ліриці поетеси Хуа Жуй, що корелюється з творчістю доціньської принцеси Сюй-Му, яка, хоч і не критикувала чоловіків за нерішучість, проте відстояла своє право жінки, яка буде захищати свою батьківщину не зважаючи на критику патріархального суспільства. Особливо гостро жінки сприймали спустошення країн у повоєнні роки, що виражається у протесті проти жорстокої реальності поетеси Чжень Юньдуань.

Лірика принцес, що стали заручницями дипломатичних шлюбів своїм корінням сягає ще доціньської доби. Любов та туга за рідним краєм висвітлена в творчості Чжуан-Цзян та Сюй-Му, а в подальшому – у ліриці принцес І-Фан, Да-І та Лю Сіцзюнь.

¹ В імені Мей-фей другий склад «фей» означає титул наложниці, тому пишеться через дефіс, натомість двоскладові імені пишуться разом. Цей принцип дотримано й подалі у тексті: через дефіс пишуться титули різних за статусом осіб, до прикладу: ван (князь, правитель), гун (міністр, князь), хоу (імператриця) тощо.

Першою поетесою, лірика якої розкриває тему жіночої солідарності та лесбійства була доціньська поетеса Чжуан-Цзян, а в подальшому – мисткині Лю Лінсянь та Ян Гуй-фей. Інтимні почуття до іншої жінки яскраво виражаються в творчості цінської поетеси У Цзао.

Поетеса Чжень Юньдуань, через призму даоського світосприйняття, бунтує проти свого фізичного пригноблення, сприймаючи світ чоловіків з його законами як мирський пил і бруд *чень* від якого прагне звільнитися. Її концепція йде всупереч класичному трактуванню поняття *чень*. Поетеса Лю Жуши у своїй творчості прагне звільнитися від любовних страждань, нав'язаної патріархатом концепції покірної жінки, що чекає свого коханого. Незвичайний стиль її лірики вирізняється особливою авторською подачею думок та створенням відчуття сновидіння на яву.

У третьому розділі описана система художніх образів жіночої лірики, що зазвичай має символічне навантаження, яке з одного боку, відповідає традиційному використанню символів (чим наближає до чоловічої поезії), а з іншого боку, набуває нових сенсів та відтінків значень унаслідок відображення емоційного досвіду авторок. Таке розшарування значень зумовлене різними соціальними позиціями та нестабільністю соціальних ролей жінок патріархального суспільства давнього Китаю.

Своєрідними маркерами жіночого світу у поезії стали предмети інтер'єру (імператриця Сюань-І), косметика та прикраси (творчість поетес Чжао Луаньлуань, Ян Жунхуа), квіти (лірика Чжу Шучжень), а також поетичний діалог з попередницями у формі ремінісценцій. Ханьська поетеса Бань Цзе-юй та введений нею символ «круглого віяла» не лише знаходить своє відображення у якості ремінісценцій, а й набуває окремих авторських інтерпретацій, як, наприклад у творчості Се Фанцзи. Мотив кривавої помсти чоловікові звучить в творчості поетес Шень Маньюань та Чень Баочжень, котрі оспівали історію Ван Чжаоцзюнь, яка стала жертвою інтриг придворного художника. У вірші Го Жуньюй мелодія піпи Ван Чжаоцзюнь символізує її пожертву й спасіння для держави, а для принцеси Да-І – це символ

невідворотності фатуму, який може спіткати не лише жіночу долю (шлюб за примусом на чужині), а також є символом невідворотності загибелі держави, на що жінки-наречені з дипломатичною місією ніяк не можуть вплинути.

Проведене дослідження доводить перспективу подальших розвідок жіночого поетичного слова давнього Китаю як сукупність індивідуального та колективного досвіду китаянок різних прошарків населення. Результати роботи сприятимуть формуванню цілісного уявлення про особливості виникнення та розвитку тематичного та символічного наповнення лірики китаянок від давнини до XIX ст. Дослідження поетичного слова жінок, що жили за часів давнього патріархального суспільства, демонструє провідні риси поетичного слова жінок, що вирізняється з-поміж чоловічого канону, суттєво доповнюючи загальне уявлення про традиційну лірику давнього Китаю.

Ключові слова: жіноча поезія, палацова лірика, писемний знак, ієрогліф, епітет, термінологія, символ, китайська література, переклад, тематика, образ, архетип, художність, жанр, метафора.

ABSTRACT

Kundii Alona. The features of the thematic and imagery palette of traditional Chinese women's poetry. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for attaining the Doctor of Philosophy Degree in specialty 035 – «Philology» (field of study 03 – Humanities). – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2025.

This dissertation explores the distinctive features of traditional female poetic expression in ancient China, covering the period from the Book of Songs (12th–6th century BCE) through to the Qing dynasty (1644–1911). For the first time in Ukrainian literary scholarship, the symbolism inherent in the poetry of courtesans, aristocratic women, concubines, and members of imperial harems is examined in depth. The thematic and generic specificity of traditional Chinese women's lyric poetry reveals its departure from the dominant male canon and manifests as a subtle, often veiled form of resistance and self-assertion. Through their reinterpretation of conventional symbols, women poets assert a distinct artistic voice that defies the philosophical and religious doctrines of patriarchal Chinese culture.

The first chapter outlines the formative factors of the female literary discourse, which show significant parallels between Chinese and Western traditions. These parallels are rooted in the socio-historical, ideological, and normative foundations of patriarchal societies. Within the Confucian worldview, the gender identity of the female lyrical subject is shaped by a codified model of femininity, reflected in the concept of “the beauty of fragile virtue,” particularly evident in the musical-poetic *ci* genre.

The study distinguishes between normative and subversive roles represented in women's poetry. Normative roles—such as those of wives, concubines, and fiancées — embody symbolic images of submissive and melancholic femininity. In contrast, subversive roles — portrayed by mothers, daughters, widows, courtesans, and nuns — openly or implicitly challenge prevailing social norms and codes of

behavior. The strong aesthetic orientation in the worldviews of these poets fosters a unique synthesis of the erotic and the artistic. This results in expressions of identity such as the “aestheticized feminine sexuality” of concubines or the “artistically charged sensuality” of elite courtesans.

The second chapter focuses on the principal thematic currents in the lyric poetry of women in ancient China, emphasizing motifs of resistance, self-assertion, and criticism of the entrenched patriarchal order. A notable example of lyrical self-assertion is found in the works of the Tang dynasty courtesan Yu Xuanji, whose poetry openly proclaims vengeance against a man and asserts that a woman is not obliged to suffer—nor is she bound to monogamy, just as a man is not. This stance directly contradicts the traditional Chinese cosmological notion of women’s innate yin nature, which underlies the patriarchal literary convention often summarized by the phrase “autumn sorrow in the spring boudoir.” A striking counter-narrative is presented in the poetic legacy of Empress Wu Zetian, where female agency and sovereign power are unapologetically affirmed.

Explicit critiques of male polygamy also appear in the poetry of courtesan Xue Tao and imperial consort Mei-fei. The motif of contempt for male weakness in warfare is evident in the works of the poet Hua Rui, whose views resonate with those of the pre-Qin princess Xu Mu. Although Xu Mu did not overtly condemn men for their indecisiveness, she did defend a woman’s right to protect her homeland—regardless of societal expectations. The devastation brought by war and its aftermath is another theme deeply felt and voiced by women, most poignantly expressed in the protest poetry of Zhen Yunduan.

The voices of princesses used in diplomatic marriages—an enduring practice since the pre-Qin period—further enrich this tradition. Themes of love, longing, and homesickness are vividly articulated in the poetry of Zhuang Jiang and Xu Mu, and later in the works of Princesses Yi Fang, Da Yi, and Liu Xijun.

One of the earliest poetic expressions of female solidarity and lesbian desire is found in the works of the pre-Qin poetess Zhuang Jiang. Later, these themes

reappear in the writing of Liu Linxian and the famed imperial consort Yang Gui-fei². The poetry of Wu Zao, a Qing dynasty poet, offers a strikingly intimate portrayal of same-sex female love, underscoring the lyrical richness and emotional depth of Chinese women's literature across the centuries.

Through the lens of Daoist cosmology, the poet Zhen Yunduan articulates a rebellion against physical oppression, perceiving the male-dominated world and its laws as mundane dust (*chen*)—a realm of impurity from which she seeks liberation. Her redefinition of *chen* challenges its conventional philosophical interpretation. In a similar vein, the poet Liu Rushi attempts to free herself from the emotional suffering of romantic entanglements and from the patriarchally imposed ideal of the submissive woman who passively awaits her beloved. Her poetry is marked by a distinctive authorial voice and a dreamlike quality that blurs the boundaries between reality and illusion.

The third chapter is devoted to analyzing the system of poetic imagery in women's lyric poetry, much of which carries symbolic meaning. While many of these images follow traditional conventions (bringing women's poetry closer to the male canon), they also acquire new, layered meanings through the emotional experiences and individual perspectives of the authors. This symbolic transformation is largely shaped by the unstable and often precarious social roles assigned to women in patriarchal Chinese society.

Certain motifs become recognizable markers of the female world in poetry: interior furnishings (e.g., in the poetry of Empress Xuan-Yi), cosmetics and jewelry (in the works of Zhao Luanluan and Yang Ronghua), and flowers (in the lyricism of Zhu Shuzhen). Intertextual dialogue with female predecessors—often in the form of poetic reminiscences—also plays a significant role. The Han dynasty poet Ban

2. In the name Mei-fei, the second syllable *fei* denotes the title of an imperial consort; therefore, it is written with a hyphen. By contrast, disyllabic given names are written as one word. This convention is consistently applied throughout the text: titles indicating social or political status are hyphenated, such as *wang* (prince or regional ruler), *gong* (minister or noble), and *hou* (empress) etc.

Jie-yu and her emblematic image of the “round fan” not only reappear in later poetry but are also reinterpreted, as seen in the works of Xie Fangzi.

The theme of violent revenge against men is vividly expressed in the poetry of Shen Manyuan and Chen Baozhen, who reimagine the tragic story of Wang Zhaojun — a woman sacrificed to palace intrigues. In the poem by Guo Rongyu, Wang Zhaojun’s pipa melody becomes a symbol of both sacrifice and salvation for the state. For Princess Da-Yi, however, the same symbol signifies the inescapable force of fate—not only the personal destiny of women sent into forced diplomatic marriages abroad, but also the irreversible decline of the state itself, which such women were powerless to prevent.

This study affirms the need for further exploration of ancient Chinese women’s poetry as a complex fusion of individual and collective female experience across different social strata. The findings contribute to a more comprehensive understanding of the evolution of themes and symbolic structures in Chinese women’s lyric poetry from antiquity through the 19th century. The poetic voices of women, formed within the confines of a rigidly patriarchal society, reveal stylistic and thematic patterns that diverge from the male canon, thereby enriching and deepening our broader understanding of traditional Chinese lyricism.

Key words: women’s poetry, palace poetry, written character, hieroglyph, epithet, terminology, symbol, Chinese literature, translation, themes, image, archetype, artistic quality, genre, metaphor.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Кундій А. С. Тематичні парадигми лірики Чжуан-Цзян та Сюй-Му як джерело зародження особливостей китайської поезії, 2021. *KELM*. Т.1, № 2 (38). С. 126–136. <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.2.1.20>
2. Кундій А. С. Особливості пейзажної лірики жінок давнього Китаю за часів династії Юань. *Закарпатські філологічні студії*, 2024. № 35. С. 323–327. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.35.55>
3. Кундій А. С. Автентичні символи лірики нарікання китайських наложниць імператорського гарему. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. № 77. С. 182–189. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-2-26>
4. Кундій А. С. Особливості гендерної ідентичності в ліриці китайських принцес. *Сучасні дослідження з іноземної філології*, 2024. № 26. С. 182–191. <https://doi.org/10.32782/2617-3921.2024.26.182-191>
5. Ісаєва Н.С., Кундій А.С. Інтер'єр «внутрішніх покоїв» у дзеркалі китайської традиційної жіночої лірики. *Закарпатські філологічні студії*, 2024. № 37. С. 323–330. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.37.53>

Праці, що додатково відображають наукові результати дисертації, і тези науково-практичних конференцій:

1. Кундій А.С. Особливості передачі мотиву втраченого кохання у жіночій палацовій ліриці часів династії Ляо. *XXIV Сходознавчі читання А. Кримського*: мат. Міжн. наук. конф. (Київ, 21.12.2021). Одеса: Вид. дім «Гельветика», 2021. С. 294–298.
2. Кундій А.С. Відображення символіки квітів у жіночій поезії давнього Китаю через призму даоської світосприйняття. *Сходознавчі читання пам'яті Дениса Антіпова та Святослава Горбенка* : зб. тез наук. робіт уч. міжн. наук.-практ. конф. (Київ, 10–11.05.2023). Київ: Науковий світ, 2023. С. 248–252.
3. Кундій А.С. Жіноча лірика Шицзіну як наслідок соціального положення китаянки в період Шан та Чжоу. *Сучасні виклики та актуальні*

проблеми науки, освіти і технологій : зб. тез доповідей міжн. наук.-практ. конф.
(Полтава, 23.10.2024). Полтава: ЦФЕНД, 2024. С. 19–21.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ТРАДИЦІЙНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ПОЕЗІЇ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ.....	21
1.1. Фактори становлення китайської традиційної «жіночої лірики» у дзеркалі феміністичної критики	22
1.2. Ідентичність ліричних суб'єктів традиційної китайської жіночої лірики.....	39
1.2.1. Гендерна ідентичність як прояв «легітимізованої» фемінінності.....	41
1.2.2. Статеворольова ідентичність як проблема соціального положення давніх китаянок.....	51
1.2.3. Сексуальна ідентичність у конфуціанській та даоській картині світу.....	60
1.2.4. Соціальна та психологічна ідентичність у дзеркалі освіти та поетичної творчості.....	68
1.3. Дослідження китайської традиційної жіночої лірики в Китаї та за кордоном.....	75
Висновки до розділу 1.....	81
РОЗДІЛ 2. ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ЛІРИКИ.....	84
2.1. Зародження тематичної парадигми давньокитайської жіночої лірики у «Книзі пісень».....	84
2.2. Лірика принцес, як наслідок політики дипломатичних шлюбів давнього Китаю.....	90
2.3. Палацова лірика: тематичне розмаїття.....	95
2.4. Пейзажна лірика: єдність природи й живопису	105
2.5. Поезія сестринських та лесбійських почуттів.....	111
2.6. Поезія куртизанок: кохання, вітаїзм та спротив.....	119
2.7. Патріотична поезія шляхетних жінок.....	131
Висновки до розділу 2.....	135
РОЗДІЛ 3. СИМВОЛІЧНА ПРИРОДА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У КИТАЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ЛІРИЦІ.....	138
3.1. Інтер'єр як символізація жіночого простору.....	139
3.2. Жіночі трансформації квіткового символізму.....	148
3.3. Предметний символізм жіночої краси.....	159
3.4. Особливості використання ремінісценцій в руслі жіночої спадкоємності.....	167
Висновки до розділу 3.....	181
ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	190
ДОДАТКИ.....	204

ВСТУП

Жіноча література як складова загальнонаціонального літературного процесу і, водночас, як унікальний феномен, упродовж останніх десятиліть незмінно привертає увагу літературознавців. Це відображає тенденцію до подолання стереотипного мислення і гендерних упереджень щодо місця і ролі жінки в соціокультурних процесах. Прикметно, що ця тенденція має глобальний характер, оскільки охоплює різноманітний літературний матеріал: західний і східний, давній і сучасний, визнаний і «периферійний».

Традиційна китайська жіноча лірика є унікальним явищем, яке приховує внутрішній дуалізм. Поняття «традиція» передбачає тяглість процесів наслідування минулого. В давній китайській жіночій ліриці вирізняється причетність до «великої чоловічої традиції», яка не суперечить змістовно-естетичним принципам канонічної літератури, і водночас виявляється опірною жіноча сутність, «її правдивий голос» (刘阳河, 2020: 87–88). Окрім того, за слушним спостереженням О.Шаф, «з-поміж інших літературних родів лірика має найбільший потенціал щодо вираження таїн людської екзистенції, зокрема її гендерного “виміру”» (Шаф, 1919: 8). Тож вірші давніх китаянок є певним психологічним літописом їхнього буття, котре приховує різноманітні факти, вилучені офіційною історією. Таким чином, дослідження жіночих поетичних текстів уможливорює формування більш повного уявлення про структуру літературного канону і спростування упереджених поглядів про його «одноголосся», а також складає досить повну картину жіночої екзистенції давніх китаянок у призмі їхнього самовираження.

Феномен традиційної жіночої поезії привертав увагу китайських літераторів з часів доби Мін (1368-1644), в результаті чого були зібрані поетичні антології з коментарями упорядників: «Оновлене зібрання творчості червоного пензлика» Чжана Чжисяна (张之象 «彤管新编», 1554), «Історія жіночої поезії» Тяня Іхена (田艺蘅 «诗女史», 1557), «Зібрання творів талановитих жінок» Цзі Сяня (季娴 «闺

秀集», 1644) та ін. Ці збірники зафіксували твори більш як 300 поетес, що стали основою дослідження жіночої лірики в ХХ-ХХІ ст. Однак, додані коментарі відображали прагнення літераторів вписати жіночі тексти у «велику поетичну традицію». В останні десятиліття традиційна жіноча поезія досліджується в Китаї переважно як складова жіночої літератури загалом. Знаковими є праці Ху Венькая «Дослідження давньої жіночої літературної творчості» (胡文楷, 1995), Тана Чженбі «Історія жіночої літератури Китаю» (譚正璧 2015), Лю Цзе «Китайська жіноча літературна творчість: історія трансформацій культурного мислення» (刘洁 2008) тощо.

Цікавість до давньої китайської жіночої поезії простежується й на Заході. Ґрунтовними, зокрема, є антології, біографічні праці-довідники та загальні дослідження жіночої культури, із поетичною творчістю як її складником. Варто відзначити працю «Women Writers of Traditional China: an Anthology of Poetry and Criticism», укладену К.С. Чанг і Х. Соссі (Chang & Saussy, 2000), в якій зібрані англійські переклади поезій близько 130 китайських поеток, а також їхні біографії, літературні статті, передмови. Знаковим є дослідження Дороти Ко «Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China», в якій жіноча поетична творчість вписана в загальний контекст жіночого буття й культури (Ко, 1994).

У вітчизняній синології загальна тенденція розвитку давньої жіночої поезії як субверсивних практик письма дотично досліджується у працях Н.С. Ісаєвої (Ісаєва, 2017; 2017а). Найбільше уваги українські дослідники присвячують вивченню творчості видатної поетеси Лі Цінчжао, зокрема, це ґрунтовні дослідження Г.С. Дащенко (Дащенко, 2010;2015); А. В. Калашникової (Калашникова, 2016; 2021), а також розвідки Я. В. Шекери (Шекера, 2009а; 2010). Загалом, не вдалось знайти комплексних досліджень, які б висвітлювали особливості поезії давніх китаянок як окремий культурний феномен. Тож наша праця певною мірою заповнює цю прогалину.

Актуальність дослідження полягає в недостатній вивченості традиційної китайської жіночої лірики з погляду її специфіки й унікальності як цілісного явища. Нагальною є проблема виявлення сутності та характерних ознак цього явища, фахового осмислення художньої специфіки жіночої поезії та її тематичної парадигми. Це уможливить визначення внеску китайських мисткинь у скарбницю здобутків національної поезії. Зрештою, розв'язання визначених питань у науковому дискурсі сучасного літературознавства сприяє формуванню цілісного уявлення про зв'язок жіночого буття та їхньої художньої картини світу. Водночас представлене дослідження може становити інтерес для широкої аудиторії в умовах зростання рівня зацікавленості до східних культур і жіночих практик художнього самовираження. Тіньова сторона китайської культури (як часто визначають її фемінінну складову) приваблює увагу глибиною символізму, прихованими сенсами, філігранністю стилістичного малюнку. Наше дослідження частково висвітлює ці теми.

Мета дослідження – виявити сутнісні особливості тематичної парадигми та образної системи китайської традиційної жіночої лірики як гендерно маркованого культурного явища.

Мета дослідження зумовила необхідність розв'язання таких **завдань**:

- 1) з'ясувати сутність поняття «традиційна жіноча лірика» в Китаї та визначити фактори її становлення;
- 2) комплексно дослідити структурні складові ідентичності ліричних суб'єктів жіночої лірики (гендерної, статевої ролі, сексуальної, соціопсихологічної);
- 3) систематизувати основні дослідження китайської жіночої лірики;
- 4) дослідити джерело зародження тематичної парадигми поезії давніх китаянок;
- 5) визначити та охарактеризувати тематичні напрями лірики в проєкції на культурно-історичну зумовленість життя китайських мисткинь;
- 6) проаналізувати багатоплановість символізму образної системи;

7) простежити особливості використання ремінісценцій та окреслити їхні смислові трансформації в аспекті жіночої спадкоємності

Дослідження виконано на підставі власних перекладів з мови оригіналу найбільш репрезентативних поетичних творів знакових китайських мисткинь від давнини до ХІХ ст.

Об'єктом дослідження є лірика китайських поетес від давніх часів, означених «Книгою пісень» (ХІІ–VI ст. до н.е.) до ХІХ століття династії Цін (1644–1911). Дослідницька увага зосереджена на творах таких поетес як: Чжуан-Цзянь (庄姜), Сюй-Му (许穆), пані Сун-Хуань (宋桓夫人), Бань Цзе-юй (班婕妤), Лю Лінсянь (刘令嫻), Сюе Тао (薛涛), Юй Сюаньцзі (鱼玄机), Ян Гуй-фей (杨贵妃), Цзянь Цайпін (江采萍), Чжу Шучжень (朱淑真) Лі Цінчжао (李清照), Тан Вань (唐婉), Гуань Даошен (管道昇), імператриця І-Де (懿德皇后), імператриця Ян (杨皇后), Чжен Юньдуань (郑云端), Лю Жуши (柳如是), У Цзао (吴藻), У Цзетянь (武则天), пані Хуажуй (花蕊夫人), Тао Ін (陶婴), Шень-хоу (申后), Шангуань Ван'ер (上官婉儿), Мен Чжу (孟珠), Го Жуньюй (郭润玉), Чень Баочжень (陈葆贞), Шень Маньюань (沈满愿), Су Сяосяо (苏小小), Янь Жуй (严蕊), Лі Сянцзюнь (李香君), Чжао Луаньлуань (赵鸾鸾), Бао Лінхуей (鲍令暉), Хуан Е (黄娥), Хань Цуйпін (韩翠颦), Ян Жунхуа (杨容华), Гуань Паньпань (关盼盼), Лю Юнь (刘云), пані Се із повіту Чень (陈郡谢氏), Се Фанцзи (谢芳姿). Із компаративною метою залучені окремі поезії авторів-чоловіків: Суна Ці (宋祁), Цяня Вейяня (钱惟演), Тао Юаньміна (陶渊明), Цюй Юаня (屈原), Цао Чжи (曹植), Лі Бая (李白), Бай Цзюйї (白居易), Юаня Чжєня (元稹), Вана Вея (王维), Мена Хаожаня (孟浩然), Ду Фу (杜甫), Лі Шанїня (李商隐), Яна Цзюня (杨炯), Сюе Фена (薛逢), Чжана Сяня (张先), Лі Цюньюя (李群玉). До розгляду взяті окремі трактати конфуціанського канону, які вплинули на формування моделей жіночого буття й позначились на тематиці й проблематиці жіночих текстів, як-от: «Судження і бесіди» («论语»), «Книга ритуалів» («礼记»), «Книга обрядів і ритуалів» («仪礼»), «Життєписи знаменитих жінок» («列女传»), «Чотирикнижжя для жінок» («四女书»), яке окрім трактату Бань

Чжао «Настанови жінкам» (班昭 «女诫»), включало: «Бесіди та судження для жінок» сестер та поеток Сун Жушень та Сун Жочжао (宋若莘, 宋若昭 «女论语»); «Правила внутрішніх покоїв» імператриці Сюй (徐皇后 «内训»); «Нотатки про жіночу зразковість» пані Лю із Цзянніну (江宁刘氏 «女范捷录»).

Увагу зосереджено на найбільш репрезентативних китайських жіночих поетичних творах й особливостях вияву в них гендерно маркованої тематики й образності.

Предметом дослідження є специфіка формування тематичної парадигми та особливості образної системи китайської традиційної жіночої лірики.

Методи дослідження. У дисертації використано комплекс наукових методів. Важливим для вирішення завдань цього дослідження був підхід, запропонований О. Шаф (Шаф, 2019), згідно з яким гендерна специфіка поетичних творів розглядається через механізми ідентифікації ліричних суб'єктів, що уможлиблює застосування сучасних теорій і методів для вивчення художніх текстів різних часів. Тож, на засадах літературної феміністичної критики та гендерного аналізу досліджено ідентичність ліричних суб'єктів китайської жіночої лірики в чотирьох аспектах (гендерному, статоворольовому, сексуальному, психосоціальному). Порівняльно-історичний та компаративний методи дозволили виявити характерні відмінності жіночого художнього дискурсу стосовно «великої (чоловічої) традиції». Системний та типологічний методи дозволили виділити спільні ознаки в тематиці жіночих поезій та впорядкувати їх за відповідними групами. Культурно-історичний та соціологічний методи були використані для зосередження уваги на виявленні національної специфіки образної системи жіночої лірики, зумовленої культурним середовищем та історичним часом. Біографічний метод був залучений для декодування символічної мови мисткинь та встановлення зв'язку між фактами життя поетес і способами моделювання їхнього художнього світу. В роботі також використані прикладні методи: описовий (для опису літературних явищ і обставин їх виникнення);

філологічний (для коментування, аналізу і узагальнення жіночих поетичних текстів та їх концептуалізації).

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять праці: а) літературної феміністичної критики та гендерного аналізу (С. де Бовуар, В. Вулф, П. Горностай, С. Губар, А. Дворкін, Н. Зборовська, Ю. Крістева, К. Мілет, Дж. Нейджел, Г. Сіксу, О. Шаф, Е. Шовалтер, Лінь Сяююнь, Лю Цзе; б) з історії китайської літератури та жіночої лірики (Р. ван Гулік, Г. Дащенко, Н. Ісаєва, К. Йошикава, О. Калашникова, Д. Ко, Я. Шекера, Ф. Хюле, Ден Хунмей, Лей Лянбо, Чень Янфен, Лю Цзе, Лю Янчжун та ін)

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному дослідженні традиційної китайської жіночої лірики як цілісного феномену з погляду тематичної та образної специфіки. До наукового обігу вводиться дефініція китайської жіночої лірики та її характерних ознак крізь призму ідей феміністичної критики. Також уперше сутність жіночої поетичної творчості у давньому Китаї подається через процес ідентифікації ліричних суб'єктів. У дослідженні уточнена тематична класифікація жіночої лірики з урахуванням соціально-історичної реальності та жіночого досвіду, а також висвітлені основні джерела символізму знакових жіночих образів та ремінісценцій.

Теоретичне значення дисертаційної роботи полягає у висвітленні феміністичної моделі осмислення традиційної китайської жіночої лірики як цілісного явища, визначенні наслідувальних та субверсивних практик жіночої творчості, простеженні тяглості жіночої поетичної традиції.

Практичне значення. Результати дослідження можуть використовуватися при викладанні курсів з історії китайської літератури, культури, країнознавства, теорії літератури, спецкурсів із гендерології, жіночого письменства тощо. Вони стануть у нагоді при укладанні навчальних та методичних посібників зі згаданих дисциплін, а також при написанні магістерських, бакалаврських та курсових робіт. Матеріали дисертації доцільно застосовувати у процесі наукової розробки проблем китайської поезики, жіночої творчості, художньої образності, гендерного дискурсу в літературному процесі Китаю.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням. Отримані результати і висновки сформульовані автором. Художні переклади всіх поетичних творів, що представлені у роботі, виконані безпосередньо автором дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Зміст дисертації відповідає кафедральній темі 20КП044-08 «Актуальні проблеми лінгвістики, літературознавства та освіти країн Далекого Сходу та Південно-Східної Азії» на 2020–2025 роки (протокол засідання Вченої ради № 5 від 26.12.2022 р.) у рамках комплексної наукової програми Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Модернізація суспільного розвитку України в умовах світового процесу глобалізації».

Апробація роботи. Основну концепцію, теоретичні положення і практичні результати дисертаційного дослідження було апробовано на міжнародних наукових конференціях:

1. Кундій А.С. Особливості передачі мотиву втраченого кохання у жіночій палацовій ліриці часів династії Ляо. матер. міжнар.науково-практичної конф.: «XXIV Сходознавчі читання А. Кримського». – Київ, 2021: Видавничий дім «Гельветика». С. 294–298

2. Кундій А.С. Відображення символіки квітів у жіночій поезії давнього Китаю через призму даоської світосприйняття. матер. міжнар.науково-практична конф.: «Сходознавчі Читання Пам'яті Дениса Антіпова та Святослава Горбенка». – Київ, 2023: Науковий світ. С. 248–252.

3. Кундій А.С. Жіноча лірика Шицзіну як наслідок соціального положення китаянки в період Шан та Чжоу. матер. міжнар.науково-практичної конф.: «Сучасні виклики та актуальні проблеми науки, освіти і технологій». – Полтава, 2024: ЦФЕНД. С. 19–21.

Публікації. За результатами дослідження опубліковано 5 наукових праць, серед яких 4 статті в українських фахових виданнях категорії «Б», а також тези у збірниках матеріалів українських та міжнародних науково-практичних конференцій.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається із вступу, основної частини, що містить три розділи, висновків, списку використаної літератури (192 позиції) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 218 сторінок, із яких 187 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ТРАДИЦІЙНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ПОЕЗІЇ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ.

Жінка і літературна творчість є одним з найгостріших питань літературознавства щонайменше століття. Відомо, що у патріархальному суспільстві домінувало мізогінне переконання, ніби жінка не може творити, оскільки їй недоступна трансцендентність та світоперетворююча активність. Жіночий талант нівелювався і піддавався висміюванню як такий, що ніби то не може існувати (Вулф, 1999: 46). Тривалий час у західному світі побутував андроцентричний погляд, згідно з яким жінка (муза) має надихати чоловіка (творця) у своїй пасивній зовнішній досконалості, слугуючи нагадуванням про таємниче, непідвладне раціональному пізнанню.

У ХХ столітті питання природи й можливостей жіночої творчості опинились у фокусі уваги феміністичних критикинь (спочатку на Заході, а згодом – і в Китаї). Велись запеклі дискусії довкола можливості жінок-мисткинь брати участь у формуванні літературних традицій, бути представленими в культурному каноні, та й загалом – спроможність жінок відверто виражати свою ідентичність та екзистенційний досвід. Безумовно, можливість жінки самоідентифікуватися, ба більше – заявляти про себе «як таку» в культурному просторі, передусім пов'язувалось із її соціальним статусом та гендерною політикою суспільства в цілому. Так, засновниця екзистенціалістської теорії фемінізму Сімона де Бовуар у праці «Друга стать» (Бовуар, 1994; 1995) чи не вперше висловила думку про андроцентризм патріархального суспільства не лише як домінуючі (владні) чоловічі практики, але й як соціальну та культурну «нормативність». Ідеться про те, що чоловічі інтереси та світобачення формують парадигму норм та цінностей, які сприймаються як загальнолюдські, натомість жіночі інтереси та спроможності (в соціумі, історії, культурі, мові) маргіналізуються і подаються в негативному ключі, тобто такі, що не відповідають нормі. Зокрема, С. де Бовуар зазначила: «Жінка позбавлена екзистенційної повноти і свободи вибору, ... [що б] утверджувало її суверенність поряд з іншою статтю. Жінку завжди означували через чоловіка у зв'язку з його ціннісною ієрархією» (Бовуар, 1994: 8). І далі:

«Жінку характеризує те, що відрізняє її від чоловіка, але не навпаки: він – головний, вона – другорядна. Він – Суб’єкт, він – Абсолют. Вона – Інша» (Бовуар, 1994, с. 8). Одвічну драму жінки С. де Бовуар пов’язує з її «інакшістю» та статусом «другої (другорядної) статі», що вступає в конфлікт із прагненням жінки самовизначитись та самоствердитись. Варто зазначити, що міркування французької теоретикіні фемінізму стосуються не лише західного світу, а людства в цілому, оскільки феномен жіночої залежності (другорядності) має прадавні витoki, що сягають міфологічної свідомості прадавніх людей.

1.1. Фактори становлення китайської традиційної «жіночої лірики» у дзеркалі феміністичної критики.

Жіноча драма, визначена С. де Бовуар, повною мірою стосується літературної творчості, пов’язаної із вираженням гендерно маркованого досвіду відповідними засобами письма. Маємо підкреслити, що андроцентрична система «нормативності» вповні проявляє себе і в культурному просторі, адже чоловіче домінування закріплюється в «культурно-мовних конструктах», а чоловіче «бачення світу визначає мистецтво» (Словник гендерних термінів, 2016: 11). Тому в традиційних суспільствах (як на Заході, так і в Китаї) талановиті жінки, які прагнули самовираження у творчості змушені були імітувати чоловічі моделі письма та естетичні норми. Поняття «традиційне суспільство» (а також «традиційна література») у нашому дослідженні ми конкретизуємо у зв’язку із особливостями прояву жіночого дискурсу в історії національних літератур.

Загалом, у філософському сенсі під традицією розуміються «різноманітні форми впливу минулого на сучасне й майбутнє» (Філософський енциклопедичний словник, 2002: 646). Тобто у різних галузях діяльності людини традиція відображає звичаї та норми, які передаються з покоління в покоління, формуючи людський досвід. У письменстві традиція передбачає «документально фіксовані писемні тексти, що містять інтертекстуальну інформацію, відображаючи артистичні смаки автора, його художню свідомість, естетичний і духовний досвід нації, культури, фіксуючи відкрystalізовані у перебігу тривалаго розвитку певні

теми, мотиви, ідеї, образи <...>, що зазнають канонізації та деканонізації» (Літературознавча енциклопедія, 2007: 494). Так чи інакше, традиція в літературі пов'язана із соціальним буттям людини, зумовленим релігійно-філософськими та ідеологічними чинниками. Тож, повертаючись до прояву жіночого дискурсу в історії національних культур, маємо відзначити, що стійка андроцентрична традиція (як на Заході, так і в Китаї) тривала з давніх часів (принаймні від появи міфології та фольклору) майже до ХХ ст. Тож цей період ми будемо трактувати як «традиційний» в історії національних літератур, насамперед – китайської. Він цілковито відображає патріархальне уявлення про систему цінностей, добропорядність та естетику: на Заході у межах християнської релігійної доктрини, а в Китаї – ідеології конфуціанства.

Варто зазначити, що цей період як початковий етап розвитку жіночої літератури виділяють і теоретики фемінізму. Так, американська теоретичка фемінізму Е. Шовалтер у знакових працях «A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing» (Showalter, 1977) та «A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx» (Showalter, 2009) виділяє чотири періоди розвитку жіночої літератури у Великій Британії, представляючи їх спільними для усіх літературних субкультур. Перший етап, який дослідниця називає «*фемініним*», проявляє всі ознаки маскуліноцентричного традиціоналізму. Е. Шовалтер обмежує цей період 1840–1880 рр., абстрагуючись від давніх часів, оскільки ознаки жіночої літератури у цей час стають найбільш помітними (що, зокрема, виражається у подоланні подвійних літературних стандартів через чоловічі псевдоніми письменниць). Цьому періоду властива імітація жінками доміантних (чоловічих) форм літературної традиції та засвоєння ними норм і критерії мистецтва у форматі гендерної асиметрії, що вплинуло на стиль, образність, художні доміанти жіночих текстів. У цей період побутує уявлення про «дріб'язковість» жіночого таланту в письменстві на відміну від спроможностей чоловіків, які буцім-то творять зразки «високої» серйозної літератури, котрі підлягали канонізації. Долати цей «комплекс письменницької неповноцінності» жінкам довелося ще тривали час. Французька феміністка Г.

Сіксу у славнозвісній праці «Сміх Медузи» пояснила причину мовчання жінок-письменниць. Звертаючись до них, вона відверто констатувала: «Я знаю, чому ти не пишеш. <...> Тому що література – це щось високе, занадто високе, занадто велике для тебе, воно зарезервоване для великих – тобто для “великих чоловіків” – і тому цим займатися “безглуздо”» (Cixous, 1976: 876–877).

Тим не менш навіть у традиційному періоді назривала необхідність самовираження жінок. «Велика чоловіча традиція», нівелюючи жіночі голоси, конструювала сфальсифікований жіночий досвід, т.з. «нормативну, правильну» жіночність. За спостереженням В. Вулф, чоловіки дуже «важко» розуміють жінку і дуже поверхнево фіксують її у своїх текстах, оскільки споглядають її крізь «чорні або рожеві окуляри начеплені <...> власною статтю» (Вулф, 1999: 79). Тобто жінка представлялась у літературному мейнстрімі як набір символів і стереотипів, надто далеких від реальності. Яскравою метафорою змодельованої патріархатом жіночої ідентичності (включно із письменницькою) є «чиста сторінка». Це поняття запропонувала С. Губар, вказуючи на тожсамість жінки у традиційному суспільстві як «порожнечу і пасивність», однак із потенціалом спротиву через мовчання (Gubar, 2014: 265). Очевидно, що за таких обставин повсякчас виникала потреба сказати правду про жіночий досвід, її реальні прагнення та проблеми. Тому, жінки-мисткині постійно переживали внутрішній конфлікт. З одного боку, вони змушені були маскувати своє письмо у межах домінувальної традиції, котра захищала «авторитарно-святенницький» (Вулф, 2000: 82) світогляд чоловіків. З іншого боку, вони відчували гостру потребу у самоствердженні та подоланні власної меншовартості. Тому жінки-письменниці, аби мати можливість писати і оприлюднювати свої твори, змушені були поєднувати непоєднуване – покору і спротив, примирення і бунт. Це, своєю чергою, зумовило одвічне двоголосся жіночих текстів – домінувальний чоловічий наратив поєднувався із слабким жіночим, який щодалі ставав міцнішим і наполегливішим. Однак, останнє можна простежити в літературі II пол. XIX–XXI ст. У традиційний («фемінінний») період жіночий субверсивний досвід проявлявся в літературі непослідовно й непрямом, він прочитувався «між рядками, у нереалізованих можливостях тексту» (Showalter,

1986: 131). Жінки ніби знаходили «шпарини» у великій чоловічій традиції і заповнювали її власними «ненормативними» образами, мотивами, художніми засобами, жанровими прикметами тощо. Таким чином, жіноча творчість у традиційному патріархальному суспільстві була неабияким випробуванням – актом самозречення і бунту одночасно.

В історії розвитку китайської жіночої літератури також вирізняється традиційний період – від давнини до поч. ХХ ст. У ньому присутні всі зазначені вище тенденції, однак з певною китайською специфікою. Н. Ісаєва визначає цей період як “жіночий стиль” в конфуціанському каноні» (Ісаєва, 2017: 86), тобто жіноча творчість імітувала конфуціанську систему цінностей, в якій тим не менш був відведений окремий тіньовий простір для вираження жіночої сутності *інь*. Розглянемо докладніше.

Конфуціанська картина світу відображала гендерну асиметрію китайського традиційного суспільства – основним покликанням жінки визначалось служіння чоловікові. Так само, як і в західному світі, жіночі таланти загалом нівелювались, а їхні поривання до літературної творчості розглядались як гріхопадіння. Відомий літератор і живописець мінської доби Чень Цзіжу (陈继儒, 1558-1639) стверджував, що захоплення літературою «провокує моральне падіння жінки, збиваючи її з правильного шляху, <...> лише небагатьом жінкам вдавалося залишитися добродіями та освіченими, тому їм краще триматися осторонь грамоти». Звідси походить поширений у традиційному Китаї вислів: «Жінка без талантів є уособлення чеснот» 女人无才便是德 (陈继儒, 1636).

Цей вислів суголосний спостереженням В. Вулф про те, що упродовж століть «жінки служили збільшувальним склом, яке здатне магічно збільшити чоловіка удвічі всупереч його природним розмірам» (Вулф, 1999: 34). Тобто вартісними в Китаї були фактично лише таланти чоловіків.

Як і на Заході, в конфуціанському суспільстві стать чоловіка розглядалась як довершена, на відміну від «недосконало іншої», ба навіть патологічної жіночої. Цей феномен частково фіксується в китайській мові. На відміну від багатьох мов Європи, в китайській не відбувається повного ототожнення понять «людина» і

«чоловік» – на їх позначення використовуються різні ієрогліфи: *жень* 人 і *нань* 男 відповідно. Проте в давньокитайській мові не було особового займенника жіночого роду «вона». Для всіх осіб використовувався займенник *та* 他 із ключовою графемою «людина». На початку ХХ ст., коли в Китай почали проникати ідеї фемінізму, до мовного обігу було введено жіночий займенник *ї* 她 із ключовою графемою *нюй* 女 «жінка». Давній ієрогліф із ключем «людина» почав вживатися як займенник чоловічого роду. Таким чином, чоловіча стать у ХХ ст. підтвердила свій статус зразкової й універсальної.

У давньому Китаї зразком досконалої людини вважався конфуцінаський образ шляхетного чоловіка *цзюньцзи* 君子, який отримує цей «титул» не за походженням, а в результаті самовдосконалення, набуття моральних якостей і культури. В основі доброчинності досконалої людини знаходиться «людинолюбство»/«гуманність» *жен* 仁 та «почуття обов'язку» *ї* 义 (Кондратенко, 2008: 582). Поняття «гуманність» трактується в конфуціанстві досить широко, але насамперед воно пов'язується із «повагою до старших»/«синівською шанною» *сяо* (孝). У «Бесідах і судженнях» або «Луньюй» («论语») Конфуція говориться: *君子务本，本立而道生；孝弟也者，其为仁之本与？* (论语 2008: 2) «Шляхетний чоловік *цзюньцзи* наполегливо працює над основою, [внаслідок чого] основа стверджується, і з неї виростає Дао. Повага до батьків та старших братів – чи не це і є основою людинолюбства?». Визначальною якістю шляхетного чоловіка є також почуття обов'язку. Вітчизняний дослідник Д. Кондратенко слушно підкреслив, що поняття «обов'язок» трактується в конфуціанстві «не як щось зовнішнє і примусове щодо людини, а як добровільне зобов'язання». Тому «для *цзюньцзи* виконання свого обов'язку є базовим і майже сакральним пріоритетом, найвищою цінністю його життя» (Кондратенко, 2008: 582). Окрім того, для самовдосконалення шляхетний чоловік має здійснювати ритуали *лі* 礼, котрі зміцнюють традицію, і прагнути до набуття знань *чжи* 知, передусім з історії Піднебесної, оскільки саме вона фіксує діяння досконало мудрих правителів. Очевидно, що образ *цзюньцзи* набуває політичного сенсу і має прямий стосунок до

правлячої еліти давнього Китаю. Тому досконалою людиною мав шанси стати лише чоловік. Жінка з найвидатнішими чеснотами й талантами не мала жодної можливості досягти успіху за межами власних внутрішніх покоїв.

Загалом, конфуціанську систему гендерної асиметрії відверто критикують сучасні феміністки. Неабияку цікавість до життя жінок у традиційному Китаї виявила Ю. Крістева. У знаковій праці «Китаянки» вона назвала послідовників конфуціанства «пожирачами жінок» (食女人者) (Крисієва, 2010: 64), оскільки вони відводили давнім китаянкам лише роль «служниці, упослідженої людини, представниці найнижчого прошарку суспільства» (Крисієва, 2010: 72). Французька феміністка була недалекою від істини, оскільки у «Бесідах і судженнях» жінка була дорівнена до т. зв. «мізерної, низької людини» *сяожень* 小人, котра позбавлена прагнення до самовдосконалення і пошуку вірного шляху Дао, натомість – переймається лише задоволенням базових нікчемних потреб буденного життя.

Тим не менш, варто наголосити, що в конфуціанській соціально-родинній системі існував статус шляхетної жінки *гуйсю* (闺秀), котра, звичайно, не могла дорівнятися до досконалого чоловіка, однак повинна була керуватися визначеними моральними цінностями і законами. *Гуйсю* вважалась зразком жіночих чеснот і прикладом для наслідування. Ідея створення морального кодексу шляхетної жінки належить письменниці та інтелектуалці доби Хань Бань Чжао (班昭 бл. 45–117). Її трактат «Настанови жінкам» («女诫») поклав початок систематизації правил та норм поведінки *гуйсю* у феодальному Китаї та заклав підґрунтя т. зв. «вчення про жінок» («女学»). Сутність цього вчення відповідає конфуціанській концепції виховання жінок, котра передбачає культивування в них відчуття меншовартості, покори і цілковитої залежності від чоловіка. Тому визначальними рисами шляхетних жінок вважались м'якість, чуттєвість, турботливість, що знайшло своє вираження у двох базових принципах конфуціанства. Перший з них – це принцип *доброчесної дружини та зразкової матері* (贤妻良母), який передбачає доброчесність і мудрість дружини в її служінні чоловікові, її самовідданість у піклуванні про потомство та обізнаність у

вихованні дітей, а також відповідальність у веденні домашнього господарства (贤妻良母. 汉典). В такий спосіб описувались основні гендерні ролі шляхетних жінок. Другий – це принцип *трьох повинностей та чотирьох чеснот* (三从四德). Прикметно, що три повинності згадуються в конфуціанській «Книзі обрядів і ритуалів» («仪礼») написаній ще у VIII–III ст. до н.е. У розділі «Жалобні ритуали» («丧服») зазначається: 妇人有三从之义，无专用之道，故未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子(仪礼 识典古籍). «Заміжня жінка зобов'язана беззаперечно дотримуватися трьох основних повинностей: до одруження коритися батькові, у шлюбі – чоловікові, після смерті чоловіка – синові». Чотири чесноти визначає у своєму трактаті сама Бань Чжао. Вона підтверджує, що іманентними властивостями жінок є м'якість, стриманість і покора, тож її основними чеснотами є такі: 1) (妇德) «жіноча мораль», тобто бути цнотливою, скромною, стриманою; 2) (妇言) «жіноча мова», тобто уміти вести бесіду, ретельно добираючи слова, своєчасно й необтяжливо; 3) (妇容) «жіночий зовнішній вигляд», тобто уміння доглядати й плекати свою вроду; 4) (妇功) «жіноча робота», тобто уміння займатися рукоділлям, готувати страви, приймати гостей (班昭 2020). Отже бачимо, що ідеал шляхетної жінки, з одного боку, змушував максимально притлумлювати яскраві таланти, тобто бути тим самим «збільшуваним склом» для чоловіка. З іншого боку, залежний статус жінки не перетворював її на цілковиту служницю й рабиню, від неї очікувались інтелектуальні та творчі спроможності. Так, уміння вести бесіди вимагало від жінки освіченості, знання канонічної літератури та хист до писання віршів. Жінки незрідка залучалися до улюблених розваг творчої еліти – змагання у віршоскладанні, розгадування ієрогліфічних загадок на ліхтарях тощо. Жіноча робота не передбачала важкої фізичної праці – це рукоділля (зазвичай високомайстерне вишивання) і уміння прийняти шляхетних гостей. Окрім бесід, гостей розважали грою на музичних інструментах, співом і танцями. Тож вимальовується образ освіченої, розумної, інтелектуально і творчо розвинутої красуні. Тим не менш, основною чеснотою жінки залишалось те, що всі її таланти не мали затьмарювати чоловіка.

Отже, маємо підстави стверджувати, що поетична творчість була природним заняттям давніх шляхетних китаянок, і найталановитіші поетеси могли стати відомими й визнаними. Зокрема, в історії Китаю закарбовано імена чотирьох талановитих жінок давнини (中国古代四大才女): ханьська поетеса Чжо Веньцзюнь (卓文君, 175–121), поетеса та композиторка пізньої Хань Цай Веньцзі (蔡文姬, 177–249), поетеса та придворна дама доби Тан Шангуань Ваньер (上官婉儿, 664–710) та сунська поетеса і теоретикня поезії Лі Цінчжао (李清照, 1084–1155). Це засвідчує факт визнання й увічнення в Китаї обдарованих жінок, які відзначились насамперед поетичним талантом. Звісно, талановитих поетес було значно більше, зокрема в антології жіночої поезії «Поетична ретроспекція відомих жінок» («名媛诗归»), упорядкованій мінським літератором Чжун Сіном (钟惺, 1574–1625), представлено близько 1600 віршів 350 авторок від давнини до XVII ст. (郑艳玲, 2007: 20).

Феномен жіночої поезії у традиційному Китаї формувалася не лише під впливом законів і правил конфуціанського суспільства, а як досить своєрідна частина естетичного та змістового комплексу давньокитайської поезії в цілому. Поезія в Китаї завжди вважалась складовою «високої літератури», або «красного письменства» *гунвень* (古文), оскільки виконувала важливу місію в суспільстві. Найдавніший поетичний збірник «Книга пісень», або «Шицзін» («诗经», XII–VI ст. до н.е.), що являє собою зібрання творів пісенно-поетичної народної творчості з XI по VI ст. до н.е., був канонізований у складі конфуціанського «П'ятикнижжя». Конфуцій визнавав вагому виховну функцію творів «Шицзіну»: 诗, 可以兴, 可以观, 可以群, 可以怨。迩之事父, 远之事君.. (论语 2008: 322). *«Поезія ши має здатність стимулювати уяву, підвищувати спостережливість, виховувати здатність жити в суспільстві, висловлювати нарікання; в родині [вона] наставляє служити батькові, поза нею – володарю...»*. Важливим є те, що поезія «виховує» через емоційний вплив, і сама вона народжується з почуттів і переживань. У «Великій передмові до «Книги пісень»» («诗大序», II ст. до н.е.) сказано: 诗者, 志之所之也, 在心为志, 发言为诗.. *«Поезія ши – це те, що виражає [людські] почуття. Хвилювання, народжене в серці й виражене словами – це і є*

шуні...» (诗大序, 2025). Професор У Даофан висновує, що сутність поезії шуні полягає у первинній єдності людського серця, поривань, почуттів та мови (武道房, 2022: 13). Саме з характером почуттів та способом їх вираження пов'язане розмежування давньокитайської поезії на умовно «чоловічу» й «жіночу».

В конфуціанському вченні людським почуттям приділяється неабияка увага, зокрема, провадиться думка про необхідність опановувати та контролювати свої почуття як запоруку самовдосконалення. У «Книзі ритуалів» («礼记», V-III ст. до н.е.) визначено сім основних почуттів: 何谓人情?喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲, 七者弗学而能(礼记 73). «Що можна назвати людськими почуттями? Радість, гнів, скорбота, страх, любов, ненависть, жага – ці сім відчуттів, які надані від природ». Далі провадиться ідея, що всі думки і почуття (прекрасні чи брудні) шляхетна людина повинна притамовувати у серці й не виражати їх довільно, оскільки людська поведінка в суспільстві може керуватись лише ритуалами лі 礼 або правилами доброчесності.

Прикметною щодо трактування сутності та прояву людських почуттів у «Книзі ритуалів» є дуалістична концепція інь-ян. Ідеться про те, що все суще має у своєму підґрунті комплекс Неба і Землі, а людські почуття можуть бути проявлені лише в межах взаємодії (перетікання) субстанцій Інь та Ян (礼记 73). Тобто самі почуття відображають сутність янівського (маскулінного) та інівського (фемінінного) первнів. Неоконфуціанець південно-сунської династії Чжень Десю (真德秀, 1178–1235) у своїх коментарях зазначив: 七情喜、爱、欲发于阳, 怒、哀、恶、惧发于阴... (真德秀). «Із семи почуттів радість, любов, жага проявляється сутність ян, гнів, скорбота, ненависть, страх проявляється через сутність інь». Сукупно почуття притаманні всім людям, при цьому у різних ситуаціях і обставинах вони постійно трансформуються у межах інь-ян. Однак, шляхетний чоловік цзюньцзи має «виховувати» свої почуття за допомогою ритуалу (правил доброчесності) так, як селянин обробляє поле мотигою (礼记 73). Тобто цзюньцзи має виявляти правильні почуття (ті, що відповідають настановам конфуціанської моралі) відповідно до конкретної ситуації, до прикладу: скорбота – в жалобі за померлими батьками, радість від зустрічі з другом, любов до Піднебесної у

спогляданні її величі тощо. Почуття та емоції, котрі відображають приватний простір буття людини, «приземлюють» її, наближають до первісних інстинктів *сін* (性), досконала людина повинна притамовувати. Ці емоції здебільшого є проявом темної (підсвідомої) субстанції *інь*, тобто мають фемінінну природу – це ненависть, гнів (а також образа 怨) та страх.

Як ми вже згадували, в конфуціанському вченні базовою була думка, що жінки не можуть досягти моральної досконалості шляхетного чоловіка (це стосується і *гуйсю*), зокрема й тому, що вони в силу своєї природи не можуть приборкати емоції, насамперед такі, як гнів та образа. Це, по суті, давало можливість прирівнювати жінок до *сяоженів* – «мізерних людей», що засвідчує відомий вислів, приписуваний Конфуцію: 唯女子与小人为难养也，近之则不孙，远之则怨 (论语: 334). «Мати справу з жінками так само важко, як і з мізерними людьми: якщо підпустиш їх близько до себе – втрачаєш контроль [над ситуацією], якщо ж віддаляєшся від них – вони [на тебе] нарікатимуть». Тож, нарікання *юань* 怨) подається як прояв негативних емоцій, котрі виражають вразливість і слабкість. До цього дотичні також інші жіночі якості, як-от: алогічність та ірраціональність, котрі унеможливають їхню соціальну діяльність, перетворюючи на сумних і покірних бранок внутрішніх покоїв.

Повертаючись до сутності та гендерної специфіки поетичної творчості у давньому Китаї, варто зазначити, що поети-чоловіки незрідка потрапляли у складні життєві обставини і відчували потребу у вираженні почуттів *іньської* (фемінінної) палітри, тієї самої, яку вони мали приборкувати. Тому виникає феномен *поетичної імітації* чоловіків, котрі писали від імені жінки, відтворюючи печаль і страждання ліричної героїні. Тобто, коли поети опинялися в пригніченому психологічному стані, вони уподібнювалися жінці й могли відверто виражати в поезії свої душевні переживання. Мен Юе зазначає, що створений чоловіками жіночий образ уособлював стереотипні уявлення митців про сутність фемінінного як скорботно-депресивного стану, притаманного категорії *Інь* (孟悦 2007: 51). Так сформувався тематичний напрям китайської класичної поезії «нарікання жінки з

далеких покоїв» *гуйюань* (闺怨), який можна вважати конфуціанським конструктом жіночої лірики. Ця поезія певною мірою нівелює стать автора, натомість пропонує художню модель ідеального образу святенницько-покірної героїні з вираженням почуттів у «жіночому стилі».

Чоловіки, зазвичай, писали вірші-імітації «жіночого нарікання», оспівуючи вірну дружину, котра очікує чоловіка з далекого походу або шляхетну панянку (дружину чи наложницю), що побивається за втраченим коханим, як-от: «Вірш семи скорбот» («七哀诗») та «Поезія закоханої» («闺情诗») поета періоду Трьох Царств Цао Чжи (曹植, 192–232), «Нарікання на яшмових сходах» («玉阶怨») танського поета Лі Бая (李白, 701–762) тощо. Незрідка чоловіки імітували мотиви оригінальної жіночої поезії, один із найпоширеніших – це мотив «оплакування сивого волосся» («白头叹»), який вперше прозвучав в однойменному вірші ханьської поетеси Чжо Веньцзюнь (卓文君, II ст. до н.е.). Він являє собою монолог посивілої пані, яка дорікає своєму чоловікові, що той зрадив їхній шлюб, узявши молоду наложницю. Цей мотив згодом був оброблений у поезії танських митців Лі Бая, Бай Цзюйї (白居易, 772–846) та Юаня Чженя (元稹, 779–831), а зрештою – канонізований у «великій поетичній традиції». Ще один відомий мотив – «туга за чоловіком в розлуці», котрий з'явився у поезії музичної палати «Юефу» (乐府, 221–205 до н. е.) у любовному вірші невідомої авторки «Що в думках ношу» («有所思»). (乐府, 2001: 9-11). Цей мотив у різних варіаціях став наскрізним в любовній ліриці різних часів, зокрема близько до оригіналу він прозвучав в однойменному вірші танського поета Ян Цзюня (杨炯, 650–693), який від імені жінки описав її почуття і думи в розлуці з коханим (唐诗鉴赏辞典, 1983).

Позаяк, чоловіки лише імітувати (або ж умовно конструювали) жіночий досвід і почуття у межах існуючих стереотипів. За спостереженнями Р. ван Гуліка, поезія танських митців від імені жінки була досить одноманітною, художні образи – традиційними і часто непереконливими (Gulik, 2003: 174). Поети концентрувалися на зображенні «канонізованих почуттів» через усталені

метафори зовнішнього світу, що унеможлиблювало відтворення справжнього психологічного стану та живих емоцій. Попри певну унікальність китайського художнього досвіду, відображення умовної «жіночої свідомості» в чоловічій поезії часто відповідає оцінкам сучасної феміністичної критики. Так, французька феміністка XVII ст. Пулен де ля Бар зауважила: «Усе, що написано чоловіками про жінок має викликати недовіру, бо чоловіки звичайно виступають водночас як судді, так і позовники» (Цит. за: Бовуар, 1995: 33). У XX ст. Г. Сіксу поглибила цю думку: «... Жінка має писати жінку. Чоловік – чоловіка <...> нехай він сам говорить про свою мужність та жіночність: ми на це звернемо увагу лише тоді, коли чоловіки розплющать очі і подивляться на себе без ілюзій» (Сіхous, 1976: 877).

Попри все, поезія-нарікання була визначальною і у творчості давніх китайок, проте жінки прагнули відобразити у віршах власний життєвий досвід та невідомі почуття. Тому художня палітра жіночої лірики була значно різноманітнішою (навіть попри загальний сумний настрій) та психологічно складнішою. Лейтмотивом жіночої поезії-нарікання була загадкова метафора «у весняній світлиці осіння скорбота» (春闺秋怨), котра передбачає відображення естетики суму в різноманітних відтінках, що переживає закохана лірична героїня у внутрішніх покоях. Сучасні дослідники пропонують різні класифікації скорботної жіночої лірики, спираючись на статус чи гендерні ролі мисткинь (а отже й ліричних героїнь). Професор Цяо Іган виділяє п'ять типів віршів:

1) *скорбота мешканок палаців* (宫人怨): поезія дружин та наложниць імператора, які страждають від самотнього й нудного існування у вічному очікуванні прихильності господаря;

2) *скорбота дружин купців* (商妇怨): поезія, що описує скорботу життя дружин торговців, котрі змушені «віддавати свої золоті шпильки ворожбитам» і вже ніколи «не можуть повернутися до батьківського дому»;

3) *скорбота дружин чиновників* (政妇怨): поезія про життя шляхетних дружин конфуціанських чиновників, котрі живуть у тривозі бути покинутою через молодих наложниць;

4) *скорбота дружини в розлуці* (离妇怨): поезія самотньої дружини, яка роками чекає чоловіка, котрий поїхав у далекі краї шукати слави чи грошей;

5) *скорбота в лазуровій вежі* (青楼怨): поезія мешканок «лазурових салонів», котрі втамовують печаль алкоголем (乔以钢, 2004: 18).

Як бачимо, все це – різновиди поезії-нарікання, які з одного боку є ніби продовженням відповідної теми у «чоловічій традиції», а з іншого – її урізноманітнення і конкретизація відповідно соціального статусу поетеси та її ліричної героїні. Варто сказати, що можливість займатися поетичною творчістю у давньому Китаї мали не лише шляхетні жінки *гуйсю*, тобто дружини чиновників, заможних купців, ученої еліти тощо, а й наложниці (зазвичай імператорські), талановиті куртизанки, буддійські монахині і навіть – імператриці. Прикметно, що серед відомих поетес чимало куртизанок, або ж мешканок з «лазурових веж» (青楼), тобто елітних публічних будинків. Це розкішні комплекси з живописними ландшафтами, вишукано оздобленими залами та ошатно мебльованими кімнатами. Мешканками цих салонів були талановиті красуні, які своєю освітою й здібностями не поступалися шляхетним жінкам. Вони були витонченими й загадковими, за що їх називали «квітами в серпанку» (烟花女). Ці жінки створювали вишуканий світ краси й насолоди, утім головне – вони продавали мистецтво, а не власне тіло (卖艺不卖身), хоча останнє також не виключалось. Салони відвідували представники інтелектуальної та чиновничої еліти, які розважались не лише співом і танцями красунь, але й грою в шахи, складанням і декламацією віршів, «чистими бесідами». До цих розваг долучались і куртизанки, які у написанні віршів могли змагатися із прославленими поетами свого часу. Такими, до прикладу, були поетеси Су Сяояо (苏小小, бл. V ст.), Юй Сюаньцзі (鱼玄机, 844–871), Янь Жуй (严蕊 бл. XII ст.), Лі Сянцзюнь (李香君, 1624–1654) та ін. (何乙, 2018). Поезія куртизанок вирізнялась більш розмаїтою тематикою й значно багатшою

емоційною палітрою, аніж лірика добродесних *гуйсю*, адже на них не тиснули обмеження конфуціанської моралі. Тим не менш куртизанки також були схильні до написання сумних віршів та нарікати на долю. Жіноча свобода у давньому Китаї завжди була ілюзорною.

Сучасна китайська дослідниця-феміністка Лю Цзе запропонувала свою класифікацію традиційної жіночої поезії, хоча вона не надто відрізняється від класифікації Цяо Іган:

- 1) нарікання жінок у поетичних жанрах ши і ци (怨妇诗词);
- 2) пісенно-поетична творчість мешканок імператорського палацу (宫廷妇女的诗歌);
- 3) сумні наспіви талановитих жінок із лазурових веж (青楼才女的哀歌);
- 4) скорботні пісні талановитих жінок у буремні часи (乱世才女的悲歌);
- 5) поезія бунту й спротиву (叛逆反抗的诗歌) (刘吉 2008).

Наскрізним маркером всіх виділених типів також є смуток і скорбота жінок, які мають різні соціальні статуси, а також перебувають у різних суспільно-історичних ситуаціях. Лише останній тип виражає бунт жінки проти тиску несправедливих законів суспільства, утім, ця поезія так само виражає нарікання жінок, лише в більш рішучому наративі за межами естетики «осіннього смутку у весняній світлиці». Тому, маємо констатувати, що поезія жіночого нарікання є основним напрямом у поетичній творчості давніх китаянок, який тим не менш, відкриває досить велике різноманіття сюжетів, мотивів, образів, а також багату палітру емоцій, на відміну від чоловічих поетичних імітацій.

Маємо зауважити, що поетеси все ж таки виходили за межі окресленої тематики, з давніх часів звертаючись, зокрема, до національно-патріотичної проблематики. За спостереженням Джоан Нейджел, в політичному та культурному націоналізмі найяскравіше втілюється маскуліність, тобто концепція націоналізму корелює з чоловічими рисами. До прикладу, кодекс честі «нормативної маскуліності» (Mosse, 1996) вимагає таких рис, як сила волі, честь, відвага, дисциплінованість, загартованість, стоїцизм тощо (Нейджел, 2003: 75). Жінкам у національній культурі відведена лише символічна роль за лаштунками

активної державотворчої діяльності. Це насамперед стосується мілітарної складової. Міркування сучасної дослідниці, на наш погляд, цілком справедливе стосовно конфуціанського Китаю. Незважаючи на це, жінкам властиво прагнути до націоналізму, адже перемога над загарбником суголосою їхній емансипації. Тож у давньому Китаї існував як феномен жінки-воїна (славнозвісна Мулань), так і пласт жіночої поезії національно-патріотичного штибу. Першою поетесою, яка звернулася до цієї теми, була дружина правителя держави Сюй пані Сюй-Му (许穆夫人, нар бл. 690 р. до н.е.). У вірші «Галопом несуться запряжені коні» («载驰») вона описала власний досвід участі у порятунку своєї батьківщини від загарбників. Героїня вірша, як і сама авторка, мчить на конях, аби повідомити могутньому циському володарю про напад північних варварів на рідну землю, і обурюється діями недалекоглядних і нищих чиновників, які намагались їй завадити. Вона чинить опір і доводить справу до кінця, запобігаючи знищенню держави. Тож поезія пані Сюй-Му стала символом жіночого патріотизму і безмежної віри у порятунок батьківщини, і зрештою була канонізована у «Книзі пісень». Відтак патріотична тематика простежувалась у творчості поетес різних часів, а за цінської доби (清朝, 1644–1911) з'явився жанр історичної поеми 史诗 де мисткині оспівували діяльність видатних жінок-воїнів, переосмислюючи їхню роль у військовій звитязі. Історичні поеми наявні в доробку таких поетес, як Сі Пейлань (席佩兰), Фань Сусін (潘素心), Чень Чаншен (陈长生), Чжу Дуань (注端) та ін. Важливо, що жінки намагались не просто наслідувати наявну символічну традицію, але писати реальну історію, опираючись на пережитий досвід багатьох співвітчизниць. Тут виявляється важлива риса жіночої творчості, яку відзначила Г. Сіксу: «Для жінки особиста історія зливається з історією всіх інших жінок, а також з національною та всесвітньою. Будучи воїном, вона бере участь у всіх визвольних війнах» (Sixous, 1976: 882). Отже, можемо підсумувати, що висловлення патріотичних почуттів та повернення в історію Піднебесної імен героїчних жінок-воїнів було певним бунтом мисткинь проти традиційних правил й обмежень.

Аби довершити уявлення про особливості формування жіночого ліричного дискурсу у традиційній китайській поезії, варто взяти до уваги «жіночий стиль письма». Однією з перших дослідниць-феміністок, яка звернула увагу на тенденцію пристосування жінок-письменниць до чоловічих норм письма та нехтування вираженням власної суб'єктивності, була Гелен Сіксу. Саме вона запропонувала поняття «жіноче письмо» (Sixous, 1976), переконливо доводячи, що природа жіночого використання мови криється в її фізіології, власне – у тілесності. На думку дослідниці, жінка спілкується зі світом за допомогою свого тіла, тому через тілесні відчуття (колір, дотик, запах, смак, емоції тощо) вона виражає себе у тексті. Г. Сіксу закликає: «Пиши себе. Твоє тіло мають почути. Лише у цьому випадку колосальні ресурси безсвідомого вийдуть на волю» (Sixous, 1976: 880). Тож особливістю жіночого письма варто вважати вивільнення підсвідомого в мові, тобто розхитування усталених (чоловічих) норм письма і вираження жіночих сенсів через приховані можливості мови. Передусім це стосується поетичної мови: «...поезія отримує силу від несвідомого, тому що несвідоме – ще одна країна забуття, місце, де пригнічене оживає: жінки, або, як сказав би Гоффманн – феї» (Sixous, 1976: 879–880). Загалом, тілесну/безсвідому природу жіночого письма дослідниці оцінюють, як витіснений бунт зі своєрідним способом відчуття питомої материнської семіотики на протигагу звичній батьківській символіці (克里斯蒂娃, 2010: 10). Це вповні стосується й китайської жіночої поезії.

Поетична творчість давніх китаянок вперше привернула увагу літераторів доби Мін (明朝, 1368–1644), які висловлювали свої міркування щодо художньої цінності жіночої лірики та особливостей психології жіночої творчості загалом. Відомий представник мінської інтелектуальної еліти Чжун Сін, укладач антології жіночої поезії, високо оцінював поетичні спроможності китаянок, вважаючи їх майстернішими, ніж чоловіки. Він пояснював це іманентними якостями жінок, які визначали природу їхньої лірики, а саме: емоційність 情, невинність 情, невинність 情 та спіритуалізм 靈 [Докладніше див. у підрозділі 1.2.4.]. По суті, критик

апелює до емоціно-безсвідомої основи жіночої творчості, не намагаючись вимірювати з допомогою критеріїв конфуціанського канону.

Тілесність і опірність жіночого письма китайських мисткинь певним чином знайшли своє втілення у «вишукано-завуальованому» стилі музично-поетичного жанру *ци*. Мінський літератор Чжан Янь (張綏 1487–1543) у передмові до трактату «Ілюстрована поетика» («*诗余图谱*») вперше відзначив, що в поезії *ци* сформувались два протилежні стильові напрями: *ваньюе* (婉约) «делікатно-вишуканий» та *хаофан* (豪放) «розкуто-урочистий», при цьому стиль *ваньюе* він визначив як основоположний (*诗余图谱* 2012). Ознаками стилю *ваньюе* Чжан Янь визначив внутрішню емоційність та стриманість (певну камерність) на протигагу зовнішній панорамності й масштабності стилю *хаофан* (*诗余图谱* 2012). Сучасні китайські дослідники конкретизують ознаки поезії в стилі *ваньюе* таким чином: завуальованість змісту, м'якість, інакомовність, багатозначність (刘扬忠, 1999: 11), журлива витонченість (惠淇源, 2007: 2), тобто передбачається використання прихованих сенсів мови на емоційній основі. Камерність стилю *ваньюе* передбачає занурення в особистий досвід людини, її відчуття та переживання, що апелює до принципу «писати тілом». На тематичному рівні поезія в стилі *ваньюе* являє собою здебільшого любовну лірику (але не обмежується цим!), в центрі якої – образ жінки зі складною палітрою емоцій, головна з яких – «витончена журливість». Очевидно, що така поезія відображає приховану темну сутність *Інь*, тому набуває ознак фемінінності. Тим не менш, делікатно-вишуканий стиль є гендерною метафорою, оскільки ним користалися поети-чоловіки, котрі, за висловом цінського літератора Тянь Тунчжи, «співали жіночими голосами» (田同之). Репрезентативною для стилю *ваньюе* є творчість сунських поетів Лі Юя (李煜, 937–978), Лю Юна (柳永, 984–1053), Оуян Сю (欧阳修, 1007–1072), Чжоу Бан'яня (周邦彦, 1057–1121) та ін. Варто припустити, що саме їхня творчість дала підстави Чжан Яню назвати стиль *ваньюе* основоположним (нормативним), адже чоловіки в межах канону описували відчуття закоханої жінки, використовуючи хитромудрі вирази, складні паралелізми, алюзії та інші прийоми канонічної поезії.

Ознак тілесності й опірності цей стиль набуває у творчості жінок, які часто, розхитуючи межі усталених стилістичних норм високої літератури, писали своєрідну поетичну психобіографію. Ознаки стилю *ваньюе* можна простежити у ліриці видатних поетес доби Сун: Чжан Юйлан (张玉娘 1250–1277), У Шуцзі (吴淑姬 1185–?), Чжу Шучжень (朱淑真 1135–1180), Лі Цінчжао (李清照 1084–1155) та ін. Творчість останньої є визнаним зразком делікатно-вишуканий стилю. Однак поетеса, з одного боку пильнує і трансформує традиції великого канону, а з іншої – поступово формує власний стиль *І-ань*, в межах *ваньюе*. Українська дослідниця Г. Дащенко вказує, що стиль Лі Цінчжао викристалізовується в її власному осмисленні концепції ліризму та форм вираження ліричного суб'єкта. Головними рисами цього стилю є музикальність, експресивність («відтворення найменших нюансів почуттів»), деталізація зображення предметів навколишньої дійсності, використанням розмовної мови тощо. Лі Цінчжао «поступово вводить у *ци* розмовні та діалектні вирази, що засуджувалось її сучасниками..., які обстоювали оновлення поезії тільки через “повернення до давнини”» (Дащенко, 2015: 10–12). Тож стиль *І-ань* є зразком жіночого опору умовностям «великої традиції», що відповідає міркуванням сучасних феміністичних критикинь, зокрема, Г. Сіксу: «Фемінний текст не може не бути підривним. Він подібний до вулкану; він спричиняє руйнування старого шару власності, носія чоловічих інвестицій; інакшого шляху немає» (Sixous, 1976: 888). Позаяк, творчість Лі Цінчжао є унікальним явищем в історії китайської культури, однак у поетичному доробку інших мисткинь також простежуються ознаки субверсивності, подібні до тих, що стали яскравими означниками стилю *І-ань*.

На основі проведеного аналізу маємо підстави зробити висновок, що *традиційна китайська жіноча лірика* – це складне художнє явище, котре, з одного боку, відображає гендерну асиметрію ідейно-моральних основ конфуціанського суспільства та маскуліноцентризм поетичного канону, а з іншого – демонструє субверсивну «інакшість» засобів і форм поетичного самовираження ліричного суб'єкта. Репрезентативними ознаками традиційної жіночої лірики є авторство жінок, автобіографічна основа художньої картини світу, тематична зумовленість

гендерними ролями та соціальним статусом, емоціонізм (з відтворенням широкої палітри почуттів та домінуванням «делікатної журливості»), деталізована описовість, жанрово-стилістичні новації, котрі розхитують умовності й традиції «великого канону» і створюють альтернативу імітативним практикам поетів-чоловіків.

1.2. Ідентичність ліричних суб'єктів китайської жіночої лірики

Питання ідентичності ліричного суб'єкта є основоположним для розуміння його змісту і сутності поетичного тексту. Загалом, під *суб'єктом художнього твору* варто розуміти «носія певної форми діяльності у художньому творі, який діє цілеспрямовано за-для задоволення своїх потреб <...>. Суб'єкт у літературі створений письменником згідно з вимогами літературного роду та жанру, відповідно до естетичних засад автора, ідіостилю, є основним чи другорядним у творі, існує у мовній формі» (Літературознавча енциклопедія, 2007, Т.2: 441–442). Ліричний суб'єкт може виражати позицію автора, надаючи твору автобіографічних ознак, може функціонувати у творі як автономна особа з рисами, зумовленими художнім задумом і світоглядними засадами автора. Суб'єкт художнього твору забезпечує його цілісність та виконує функцію наратора.

Дослідження жіночої лірики передбачає залучення гендерного підходу, тобто аналіз художніх текстів з погляду вираження в них фемінінної чи маскуліної ідентичності ліричного суб'єкта. Значний внесок у розвиток літературознавчої гендерології зробила українська дослідниця О.Шаф, яка запропонувала модель дослідження лірики в її гендерно-психологічних аспектах (Шаф, 2019). Враховуючи цю модель, ми зробимо спробу з'ясувати ідентичність ліричних суб'єктів китайської традиційної жіночої лірики, акцентуючи увагу на такі її складові: гендерну, статево-рольову, сексуальну та соціопсихологічну.

1.2.1. Гендерна ідентичність як прояв «легітимізованої» фемінінності

Вивчення жіночої літератури (зокрема лірики) у західному культурному просторі тісно пов'язане із завданнями феміністичної критики та гендерного

літературознавства, яке, за словами Н. Зборовської, «спрямоване на вивчення соціальних і культурних конфігурацій жіночого та чоловічого, різних форм сексуальності в літературних текстах» (Зборовська, 2003: 294). Під «чоловічим» та «жіночим» тут радше розуміється «фемінінне» та «маскулінне», тобто вияви не біологічної статі авторів, які відповідним чином маркують свій текст, а соціокультурний та психологічний аспект їхньої статевої приналежності, тобто гендер. Дослідниця гендерно-психологічної природи лірики О. Шаф слушно визначила важливою складовою Я-концепції митців їхню гендерну ідентичність (зазвичай маскулінну чи фемінінну). Саме вона, на думку дослідниці, «визначає ракурс світосприйняття, життєву позицію, ідеали, пріоритети, отже, впливає на конституювання світоглядно-естетичного фокусу авторської свідомості» (Шаф, 2019: 64).

Згідно з визначенням П. Горностай, гендерна ідентичність – це «переживання власної відповідності гендерним ролям, тобто сукупностям суспільних норм і стереотипів поведінки, характерних для представників/-ниць певної статі (або таким, що приписуються представникам/-цям певної статі суспільно-історичною чи соціокультурною ситуацією)» (Горностай, 2004: 134). Варто розрізнити статеvu та гендерну ідентичності. Гендерна ідентичність залежить здебільшого від соціокультурних та психологічних чинників, а не від біологічної природи людини (Там само). Гендерна ідентичність автора й ліричного суб'єкта є важливим чинником конструювання художньої картини світу, яка реалізується в поетичному тексті.

Варто нагадати, що під автором розуміється «митець, котрий реалізувався у літературному чи будь-якому іншому художньому творі. Усвідомлення самобутнього авторства як категорії, відповідної творчій, неординарній особистості, виникло у зрілий період еволюції мистецтва, на стадії переходу від фольклорно-колективного чину до індивідуального. В критичній рецепції поняття «автор» застосовується і в значенні суб'єкта, який інтегрує стильову єдність художньої діяльності» (Літературознавчий словник-довідник, 2007, с. 12). О.Шаф слушно зауважує, що між гендерною ідентичністю біографічного автора та автора

художнього немає прямого зв'язку. «Маскулінна / фемінінна ідентичність митця найяскравіше з-поміж інших літературних родів виявляється в ліриці, де авторська свідомість тяжіє до злиття з ліричною» (Шаф, 2019: 64).

Авторська лірика жінок у давньому Китаї почала формуватися водночас із чоловічою. Підтвердженням цього є низка поетичних творів, що увійшли до «Книги пісень», зокрема жіноча поезія у жанрі ностальгійно-патріотичної лірики: «Широкі води Хуан» («河广») пані Сун-Хуань (宋桓夫人) та вірші «Бамбукова тростина» («竹竿») й «Джерело» («泉水») пані Сюй-Му (许穆夫人). Ліричні героїні виражають тугу за рідним краєм, наголошуючи на своєму соціальному статусі заміжньої жінки, що не може повернутися назад у рідні краї, де пройшло її дитинство (孔丘, 2017).

У своїх творах поетеси постають перед читачем в якості *суб'єкта ліричного твору*, який вказує на гендерну ідентичність та соціальне положення автора. Так, наприклад, «Лірика обурення й печалі» («悲愤诗») поетеси Цай Веньцзі (蔡文姬), котра жила в останні роки династії Східна Хань (东汉, 25–220), є автобіографічною сповіддю заміжньої жінки, яка в одну мить втратила все й потрапила в полон до *сюнну*, але змогла знову отримати свободу. Трагедією для ліричної героїні стає те, що вона, вже як мати двох синів має залишити своїх дітей, яких встигла народити одному із вельмож, що був наближений до правителя *сюнну* – Цзосянь-вану (左贤王) й повернутися назад додому. Наприкінці твору лірична героїня наголошує на своєму священному обов'язку бути гідною дружиною вже третьому чоловікові. Фактично, вона зобов'язана йому, адже, на думку жінки, він прийняв її негідну (очевидно, збездечену) й тому може відмовитися в будь-який момент.

Гендерна (фемінінна) ідентичність героїні Цзян Веньцзі конструюється через канонізовані в конфуціанстві жіночі ролі стражденної дружини чи наложниці, бранки внутрішніх покоїв, котра чекає на коханого. Цей традиційний образ відповідає концепції співіснування та взаємовпливу субстанцій *Інь* та *Ян*, єдність і природовідповідність яких забезпечують гармонію існування. Однак в

реальності відносини з чоловіками, що були регламентовані конфуціанською доктриною, зазвичай робили жінок нещасними (покинутими, забутими, самотніми). Тому, в жіночому дискурсі китайської традиційної лірики домінував мінорно-депресивний напрям «нарікання жінки» (怨妇诗词), або (闺怨诗) (刘洁 2008). Цей напрям відображає суб'єктивний досвід жінки, демонструючи авторську індивідуальність у враженні почуттів. Така лірика є широко представленою у «Книзі пісень» або «Шицзіні» та поезії Музичної палати «Юефу» (乐府, II ст. до н.е. – VI ст. н.е.). Поезія-нарікання поділяється на різні типи (про що докладно йшлося у підрозділі 1.1.), репрезентуючи різні гендерні ролі давніх китаянок. Якщо розглянути наведену назву (怨妇诗词), то ієрогліф *фу* (妇) означає «заміжню жінку, що займається домашніми справами». Тож поезія-«нарікання заміжніх пані» зображає дружин, що сумують в очікуванні умовного господаря (чоловіка, сина, батька), або ж страждають через зраду коханого. Ієрогліф *гуй* (闺) слугує поняттям, що відображає положення бранок внутрішніх покоїв. Його первинне значення – двері, за якими проходила більша частина життя шляхетної жінки. Згодом вказана лексема стала позначати жіночі покої, а згодом і саму жінку (闺. 汉典). Існує більш загальна назва на позначення лірики з відповідними ліричними суб'єктами – *жіноча поезія з палацу та внутрішніх покоїв* (宫闺诗).

Наприкінці династії Мін значного поширення набуває поняття *гуйсю* – елегантність, витонченість жіночих покоїв (闺秀). Вперше цей термін був вжитий у V ст. письменником Лю Іціном (刘义庆). Спершу ним позначали талановитих дівчат зі знатних родин, переважно незаміжніх. Метафоризація, властива китайській мові, сприяє глибшому розумінню сталих понять, що використовувалися в традиційному суспільстві давнього Китаю (ідеться про певне злиття понять «жінка» і «внутрішні покої»). Згодом Чень Цзіжу об'єднав поняття *гуйсю* та *мінчан* (名娼) («відома співачка»), що використовувалося на позначення талановитих куртизанок, які прославилися своїми талантами. Літератор вжив новаторський термін *гуйсю-мінчан* (闺秀名娼), говорячи про творчість куртизанки Ма Сянлань (马湘兰, 1548–1604). (Ху, 2007: 24). Отже, завжди закохана, часто

невзаємно, згорьована жінка, котра кориться своїй долі – це обмежена конфуціанською мораллю фемінінна ідентичність ліричного суб'єкта в поезії давнього Китаю, що закріпилася в колективному підсвідомому тогочасного суспільства. Відповідний жіночий образ зображався в поетичній імітаціях чоловіків.

Однак, справжня фемінінна ідентичність у творчості поетес давнього Китаю не обмежувалась стосунками з чоловіками, а включала феномен сестринства. Значна кількість жіночих віршів адресована іншим жінкам задля висловлення відчуття сестринства, дружби чи жіночої солідраності. Досить часто поетеси звертаються до своїх попередниць, котрі переживали схожий, часто драматичний досвід. Так наприклад, політичні шлюби за розрахунком, що були частим явищем з періоду Ворогуючих держав (战国时期, V–III ст. до н.е.) породили низку ліричних творів, в яких жінка шляхетного походження страждає на чужині, сумуючи за батьківщиною та рідною домівкою.

Ностальгійно-патріотична поезія написана жінками, бере свій початок із «Книги пісень». Знаковою особливістю таких віршів є те, що лірична героїня акцентує на своєму упокореному становищі, передбачуваному для шляхетної жінки. Тому її патріотичні настрої та любов до батьківщини, тобто прояв соціальної активності, не знаходить належної підтримки. Ба більше, лірична героїня піддається суспільному осуду, або ж вимушена мовчки переживати розлуку з рідною домівкою на самоті, як і личить шляхетній жінці. Тобто патріотичні почуття й ностальгія за батьківщиною є обмеженими практиками у гендерній ідентифікації жінки. Слушним є спостереження Д. Нейджел про те, що громадянські й національні сценарії, «написані переважно чоловіками, для чоловіків, про чоловіків, а жінки, за сюжетом, – актори другого плану, чії ролі відображають уявлення маскуліністів про жіночність і належне жінці “місце”» (Нейджел, 2003: 73).

Отже, «місце» жінки в історії держави та суспільства визначається її спроможністю до *жертвності*, аніж до активних дій. Тож, саме жертвність є невід'ємною складовою гендерної ідентичності китаянок. Це засвідчує давня

традиція самогубства жінок, зафіксована у різних історичних документах, до прикладу: «Історичні записки» Сима Цяня (司马迁 «史记», бл. 100 р. до н.е.), «Хроніки династії Хань» («汉书», поч. I ст.), а також «Хроніки пізньої Хань» («后汉书», поч. III ст.) тощо. Значного поширення ця традиція здобула за мінської доби, коли сформувались дві основні практики:

1) самогубство *люефу* 烈妇, тобто заміжніх жінок, які вбивали себе задля поховання в одній могилі з померлим чоловіком, виконуючи конфуціанське правило «жінка повинна присвятити себе одному чоловікові до кінця життя» 从一而终;

2) самогубство *люеной* 烈女, тобто цнотливих незаміжніх дівчат, котрі вкорочують собі віку, заради збереження доброчесності (уникнення наруги).

Ці практики цілковито відповідали принципам конфуціанства, зокрема «нехтування життям заради збереження доброчесності» 沉生重义 (明代妇女自杀成风). У «Судженнях і бесідах» говориться: 志士仁人, 无求生以害仁, 有杀生以成仁 (论语, 2008: 280). *«Розсудлива людина, наділена гуманністю й справедливістю, не повинна нехтувати доброчесністю (гуманністю) заради порятунку свого життя, натомість можливо, їй доведеться пожертвувати життям заради здійснення доброчесності».* Для жінки цей принцип конкретизувався у вірності одному чоловікові, пильнуванню цнотливості та гідності. В конфуціанському суспільстві культивувалась жіноча жертвність, що відображалось у жалобних стелах із хвалебними написами на честь самогубиць. Часто причини суїцидальних вчинків були досить буденними, наприклад, порушення настанови (男女授受不亲) (礼记). *«Чоловіки й жінки, коли передають речі, не повинні торкатись одне одного».* Якщо дотик відбувався, жінка вважалась збезчещеною, а отже мала привід для самогубства. У «Життєписах знаменитих жінок» з літопису династії Мін («明史列女传») описується самогубство жінки з бідної родини повіту Тунчен після смерті чоловіка. Перед смертю вона сказала: *«Я стала тягарем («зайвим ротом») для старих батьків, тож порушила принцип*

поваги до старших. Я не можу стати опорою в бідності, тож порушую принцип гуманності. [Поступаючись принципами] я зганьбила себе, тож знехтувала обов'язком. Тому в мене лишився один шлях – вкоротити собі життя» (列女传, 2017–2025). Якщо до таких вчинків вдавалися поетеси, вони незрідка складали вірші перед самогубством, висловлюючи трагедію свого морального вибору. Цим самим вони викликали схвалення, а то й захоплення в суспільстві. Так мінський літератор Сюй Єцзюнь (1602–1681) зауважив: «Те, що жінки відрізняються від чоловіків – це лише вторинна ознака, на противагу їх моралі та інтелектуальному потенціалу. Слід пам'ятати, що жінки є авторками геніальних циклів поезії; вірні жінки у часи скрути до останнього служили своїм чоловікам працею; високоморальні дружини відрубали собі руки або ж кидалися зі скель <...>. То чим же вони поступаються чоловікам?» (Ко, 1994: 52).

Самогубство доньок було предметом схвалення і гордощів навіть батьків. Зокрема, в романі У Цзінцзи «Неофіційна історія конфуціанців» (吴敬梓《儒林外史》, XVIII ст.) шляхетна героїня Ван Юйхуея морить себе голодом до смерті після втрати чоловіка, хоча мати покійного благає її не робити цього. Однак, її рідний батько цілковито схвалює цей вчинок: «Тепер наша донька безсмертна... Вона гідно померла!». Похорон головної героїні перетворюється на пишну маніфестацію, в якій беруть участь усі місцеві чиновники і багатії (吴敬梓《儒林外史》).

Отже, жорстокий звичай самогубства жінок схвально сприймався конфуціанською елітою. Жінки, які вдавалися до суїциду, здобували посмертну славу й ставали зразками для наслідування, зокрема, потрапляючи до переліку «Життєписів знаменитих жінок». Цим жінкам присвячували урочисті жалобні вірші або *епітафії* (悼亡诗), в яких чоловіки оплакували смерть своїх дружин. В жіночій поезії також присутній жанр епітафії, до того ж із ширшим тематичне наповнення. Однією з перших епітафій, написаних жінкою, вважається вірш «Рясно лоза поросла» («葛生») із «Книга пісень». Унікальною темою жіночої жалобної лірики є оплакування померлих дітей. До такої, зокрема, відносяться

вірші мінської поетеси Шень Ісю (沈宜修, 1590–1635). Тема дітей нерідко порушувалась в жіночій ліриці, адже саме мати займалася їх вихованням. Любов до дітей, горювання з приводу їхньої смерті є яскравим маркером фемінінності у давньому Китаї, оскільки в конфуціанській традиції панував культ предків (певною мірою – культ старості), а тема дитинства офіційно вважалась не вартою уваги. Пожертвувати життям дитини заради порятунку старих батьків – прояв синівської шани добродісного конфуціанця. В даосизмі дитинство трактувалось у метафоричному сенсі, наприклад, у філософських категоріях «стану немовляти» (嬰兒境界) або «дитячого серця» (童心), не включаючи дитинство у ціннісну систему китайського суспільства. Однак жінки це зробили у своїй ліриці, водночас прийнявши філософські метафори дитинності як природність і відвертість власних почуттів.

Варто зазначити, що за династії Мін починає трансформуватися літературна традиція, зокрема, в руслі появи нових течій. Найяскравіша з них – *спіритуалізм* (性灵派), який виник на противагу жорстким стилістичним канонам, що домінували тоді в поезії. Митці починають розхитувати і порушувати літературні канони. Філософ Лі Чжи (李贄, 1527–1602), котрий запровадив поняття «дитяче серце» (童心), тобто *невинність*, *відвертість*, наголошував, що ознакою високої літератури є істинне, щире вираження свого внутрішнього Я у творі. Лірика, котра вирізнялася саме такими рисами, у цей час стала мейнстрімним напрямом (Ко, 1994: 60). Жіноча поезія в цьому контексті викликала особливий інтерес у тогочасної ученої та мистецької еліти, оскільки лірична емоційність і відвертість давно вже стала ознакою фемінінності. Посилення культу *почуття* (情) навіював критикам асоціації з поняттями «жінка», «емоції» та «лірика» (Ко, 1994: 61).

Чимало літераторів доби Мін та Цін характеризували поезію китаянок як злиття біологічної жіночності з образною (лірична героїня). Тому, вони вважали, що жіночі вірші у жанрі *ци* більш довершені, ніж чоловічі. Лірика знаменитої сунської поетеси Лі Цінчжао була настільки незвичайна для того часу за семантикою і поетикою, що ще за життя поетеси коментатори почали говорити про виділення її особистого

авторського стилю *I-ань* 易安体, що отримав свою назву від літературного псевдоніма поетеси – Відлюдниця І-Ань (易安居士) (Дашенко, 2015: 3).

Чоловіки-літератори, говорячи про поетичні твори китаянок, спиралися на їхні природні якості (певною мірою – фізіологічні), водночас враховуючи політичну культуру давнього Китаю. У своїх судженнях дослідники наголошували на вилученні жінок із соціально-політичного простору через систему гендерних ролей, що дало їм можливість не стримувати прояви природності. У Гофу (吴国辅) в передмові до поетичної збірки Вана Дуаньшу «Червоний смуток елегій» (王端淑, 1621–1701) зазначав: «Талановиті мешканки внутрішніх покоїв не мають жодного стосунку до державних іспитів на чиновницьку посаду. Вони не прагнуть слави, тому їхні слова – правда. Їм також байдуже до злетів та падінь династій, і оскільки державні справи їх не цікавлять, їхній розум та мова – неупереджені» (Ко, 1994: 52). Тому природність та емоційна відвертість стали важливими означимка фемінінності ліричних суб'єктів у жіночій ліриці. Критики кінця династії Мін визначили сутність цих ознак у трьох філософських поняттях:

1) *невинність* 童心: невимушене, незасмічене соціальними правилами світосприйняття;

2) *спіритуалізм* 性灵: сконцентрованість на внутрішньому світі;

3) *чуттєвість / емоційність* 情 (Berg, 2007: 246).

Підсумовуючи проаналізований матеріал, маємо зазначити, що фемінінність у китайській традиційній картині світу, як гендерна ідентичність особистості талановитих жінок та відповідних ліричних суб'єктів, визначалась такими якостями: покірність, терплячість до страждань, вірність [чоловікові], емпатія, жертвовність, доброчесність, любов до дітей, природність, емоційність, невинність, сконцентрованість на внутрішньому світі. Всі ці якості знайшли найповніше вираження у музично-поетичному жанрі *ци* 词, котрий виник наприкінці династії Тан (唐朝, 618–907) як легка поезія, що виконували з музичним супроводом під час бенкетів та святкувань. У той час їх виконавицями були жінки – акторки, співачки,

куртизанки. Сучасні дослідники простежують зв'язок *ци* із лірикою «Книги пісень», а також із народними піснями музичної палати «Юефу» (Шекера, 2006: 337). Грайливість мелодій, на які писалися вірші *ци*, стимулювала формування вільніших правил римування (порівняно з канонічною поезією *ши* 詩), які остаточно сформувалися за часів династії Сун (宋朝, 960–1279).

Поезія *ци* за сунської доби перетворилась на авторський жанр, котрий вирізнявся витонченістю та романтичністю, тому любовна тематика стала досить популярною у ньому (прикметно, що в західній критиці жанр *ци* незрідка перекладають як *романс*, викликаючи асоціації саме з любовною лірикою). Водночас тематика поезії *ци* була досить різноманітною й відрізнялась від поезії попередніх часів увагою до пересічних речей. За спостереженням Я. Шекери, «поряд із <...> сильним духовним началом у сунських *ци* опоетизовуються чисто прозові, здавалося б, сцени і предмети, різноманітні реалії повсякдення» (Шекера, 2006: 340). Ця думка суголосна висновку японського дослідника К. Йошікава, який назвав сунські *ци* «творенням поезії з прози» (Yoshikawa, 1967: 10). Ця властивість якнайкраще відповідала прагненню жінок-поетес детально описувати предмети і явища жіночого світу / внутрішніх покоїв, передаючи їхній зв'язок із власними відчуттями й переживаннями. Так, Я. Шекера зазначає, що сунська поетеса Лі Цінчжао знаходила у квітці сливи *мей* (梅) приховане «любовне почуття», а в хризантемі *цзюй* (菊) – «смуток», прагнучи «зобразити будь-яке явище чи предмет із метою показати певні порухи душі чи особливості внутрішнього світу [ліричної героїні]» (Шекера, 2010: 218).

Загалом, Я-концепція автора у віршах *ци* стає більш індивідуалістичною (особистісною); ліричний суб'єкт зазвичай виступає активним учасником подій, ведучи оповідь від першої особи. В такий спосіб авторам вдається точно відтворити багаточисленні нюанси людського досвіду.

Сучасна китайсько-канадійська дослідниця Є Цзяін, визначаючи естетичні та світоглядні особливості поезії *ци*, запровадила поняття «краса слабкої доброчинності» 弱德之美 (叶嘉莹, 2019). Під словом *жуо* 弱 варто розуміти

«слабкість», як «поступливість, витримку», а отже – жіноча добродетель, згідно із конфуціанською мораллю. Сама дослідниця пояснює сутність «краси слабкої добродетелі» як «емоційну витримку та певну причетність до чогось доброго в умовах зовнішнього стримування» (叶嘉莹, 2019: 137). Ідеться про те, що поезія *ци* зазвичай описувала ситуацію, коли ліричний суб'єкт переживав приниження або поразку; при цьому він проявляв стриманість і витривалість, висловлюючи свої нарікання через приховані сенси, почуття та емоції, які не витікають із прямих значень уживаних слів (叶嘉莹, 2019: 5). Тим самим автор дотримується усталених ритуалів і виражає свою добродетель. Очевидно, що «краса слабкої добродетелі» є абсолютним втіленням фемінінної природи поезії *ци*, особливо у «вишукано-завуальованому» стилі *ваньюе* [докладніше див. у підрозділі 1.1.]. Його ознаки проявились вже у першій антології віршів *ци* «Серед цвітіння» («花间集»), що була складена в період П'яти династій (五朝, 907–960). Попри те, що це були переважно поезії авторів-чоловіків на тему кохання, вони незрідка писалися від імені жінки, яка завжди перебувала у слабкій, залежній позиції. Традиційно жіноче кохання мало сумовитий відтінок самотності й жертвності (через нерозділені почуття, суперництво, розлуку тощо). Тож уже в ранній поезії *ци* плетуться тонкі візерунки невисловлених сенсів через натяки, алюзії, інакомовність. Це і стало основою стилю *ваньюе*, майстринями якого були відомі поетеси сунської доби Чжан Юйлан, У Шуцзі, Чжу Шучжень, Лі Цінчжао та ін.

Насамкінець варто зазначити, що не вся давньокитайська лірика (зокрема у жанрі *ци*) передбачала чіткий означник гендерної ідентичності автора чи ліричного суб'єкта. До прикладу, релігійно-філософська чи пейзажна поезія, написана жінками, часто відображала чуттєві переживання мисткинь про положення речей у світі, а також внутрішні переживання, виражені характерними символами. Однак, така лірика незрідка залишалась гендерно-нейтральною, тобто не передбачала самовизначення автора шляхом ототожнення себе з представниками певної статі.

1.2.2. Статеворольова ідентичність як проблема соціального положення давніх китаянок.

Статеворольова ідентичність суб'єкта пов'язана із реалізацією відповідних гендерних ролей в суспільній практиці. Під гендерними ролями варто розуміти «нормативний різновид поведінки людини в суспільстві, що очікується та вимагається від неї як від представника конкретної статі» (Словник гендерних термінів, 2016: 66). Гендерні ролі мають соціальне підґрунтя і нормативну основу, тобто є результатом умовного соціального договору. В культурному сенсі гендерні ролі відображають певний статевий символізм, пов'язаний із традиціями і національною практикою застосування поведінкових моделей, які видаються репрезентантами маскулінності чи фемінінності.

Статеворольова ідентичність творчого суб'єкта є важливим складником формування його художнього світу. Як слушно зазначає О.Шаф, «статеворольова ідентичність суб'єкта опосередковано зумовлює експліковані у творі його стосунки з особами своєї та протилежної статі, моделі поведінкової самопрезентації» (Шаф, 2019: 65).

Статеворольова визначеність жінки (не лише в Китаї) почала складатися в давні часи, зокрема й період прадавнього матриархату. Далеко не всі дослідники висловлюють впевненість в існуванні такого періоду. До прикладу, французька феміністка Сімона де Бовуар у праці «Друга стаття» ставить під сумнів існування матриархату: «Жінку шанували до тих пір, поки чоловік залишався рабом своїх страхів, власної безпорадності: культ жінки підтримувався страхом, а не любов'ю <...>, золотий вік жінки – лише міф» (Бовуар, 1994: 8–9).

Позаяк, саме міфологія та ритуальні речі свідчать про протилежне. Так, інша французька феміністка Ю.Крістева у книзі «Китаянки» наводить аргументи на користь існування матриархату у Давньому Китаї з культом жінки-першопредка. Дослідниця звертається до міфу про богиню Нюйву, яка створила людей із глини, як доказу канонізації образу жінки-першопредка, сакральної Матері (克里斯蒂娃, 2010: 49). Такі докази, на думку дослідниці, пов'язані також із матриархатним культом Землі, що втілює тіньовий символізм *Інь*. Водночас плодючість землі

корелює з материнською репродуктивною природою, котра по суті є злиттям протилежних начал *Інь* та *Ян*. Усе це знайшло відображення у прадавніх китайських ритуалах і обрядах (克里斯蒂娃 2010: 47).

Уцілому, присутність культу жінки-матері у давніх культурах не заперечує й С. де Бовуар, яка зазначала, що «в землеробську добу жінка дійсно посідала визначне становище місце в клані, племені. Матір, котра виношувала в своєму лоні дитину, наділялася магічними здібностями і знаннями, вмінням задобрювати потойбічні сили, від яких залежало визрівання врожаю» (Бовуар, 1994: 8).

За часів матриархату жінка займала високий статус в давньому Китаї. Чимало джерел, що дійшли до наших днів, підтверджують це. Так, наприклад найдавнішому канонічному збірнику переказів, історій та міфів під назвою «Книга історій» («*史記*» або «*尚書*»,) є багато розповідей про те, як від жінки народжувалися легендарні герої китайської міфології. Так, наприклад, жінка на ім'я Хуа Сюй 华胥 наступила на величезний відбиток і народила бога Фу Сі 伏羲 Ань Ден 安登 народила легендарного Шень Нуна 神農 – покровителя землеробства від дракона. Такі міфологічні сюжети відображають поклоніння культу жінки-матері та ведення родоводу по жіночій лінії. Свідченням останнього є те, що діти «знали лише свою матір, але не знали батька» 只知其母, 不知其父 (雷良波 陈日凤&熊贤军, 1993: 1).

Давні китайці вважали, що дитина успадковує кров від матері, тобто, саме жінка відігравала ключову роль у існування відповідних кланів у ті часи. В китайській культурі це частково знайшло відображення в ієрогліфах на позначення прізвищ, які містять детермінатив (семантичний компонент) жінка 女 Яо 姚 Си 姒 Цзян 姜 Цзі 姬 Ін 嬴 Гуй 媯 тощо (雷良波 陈日凤&熊贤军, 1993: 2).

Наприкінці існування первісного суспільства, з появою приватної власності, статус жінки в соціумі змінився: чоловіки стали домінуючою силою у війнах, захоплені ними полонені ставали їх рабами, таким чином, суспільство увійшло в патріархальний лад з чоловіками-рабовласниками на чолі. З VI ст. до н.е. саме конфуціанство стане підґрунтям давньокитайського патріархального світобачення, яке закріпило упосліджений, низький соціальний статус жінки. Разом з тим,

тендерна роль матері залишається поважною, наділеною символічною владою. Характерна для конфуціанства евгемеризація міфологічних персонажів перетворила богиню-першопредка Нюйву на важливу персону серед найповажніших конфуціанських предків. Саме цей образ втілює архетип Матері у давньому Китаї і відповідним чином був відтворений в літературній традиції. Однак, в авторській жіночій поезії цей образ зустрічається зрідка, напевно тому, що він є символічним втіленням конфуціанських цінностей і обстоювання відповідних ритуалів. Давньокитайські поетеси розхитували монументальність образу Матері через мотив любові до дитини та горювання з приводу дитячої смерті у жалобній ліриці. Варто також зазначити, що образ Нюйви був центральним жіночим божеством в китайських космогонічних міфах, тобто за нею закріплювалась роль деміурга, творця світу. Попри це *тендерна роль жінки-творця* залишалась міфологічною (символічною), не маючи можливості бути реалізованою в реальному житті.

Отже, в патріархальному суспільстві батьківське право змінює материнське: відтепер спадщина переходить від батька до сина, а не від матері до її роду, як було до цього. У такій родині жінка пригнічена. Чоловік, котрий панує, може дозволити собі з-поміж інших утіх і задоволення хтивих потреб: спати зі служницями, рабинями або гетерами, тобто стає полігамним (Бовуар, 1994: 66). Тож культивується низка відповідних гендерних ролей, які закріплюють патріархальний статус жіночої упослідженості й залежності у давньому Китаї: *дружина, наложниця, коханка, куртизанка, акторка, служниця* тощо. У «Книзі пісень» зберігається чимало поетичних творів, які описують тяжкі страждання жінки, яка втрачає прихильність свого господаря (чоловіка, нареченого чи покровителя) (杨萍 & 李艳, 2006: 145). До прикладу, покинута дружина або наречена зображені в поезіях «Трава-пустирник посеред долини» («中谷有蓷») (孔丘, 2017: 51), «Іду стежиною в дикому полі» («我行其野») (孔丘, 2017: 138), «Величний шлях» («尊大路») (孔丘, 2017: 60). Є й поетичні зразки, наприклад «Достаток» («丰»), де лірична героїня шкодує через те, що була легковажною і

знехтувала можливістю вийти заміж (孔丘, 2017: 64). Таким чином, гендерні ролі *нареченої* чи *дружини* підкреслювали виключну цінність для жінки перебування у шлюбі. Саме статус «заміжньої» надавав жінці належної добродетності та вартості, виконуючи місію материнства, тобто продовження роду.

За часів династії Цінь (秦朝, 221–207 рр. до н.е.) реформи легістів 法家 зокрема Шан Яна 商鞅 гарантували жінці деяку рівність у правах та взаємовідносинах із чоловіком, але не сформували нові гендерні ролі. Як і раніше, соціальна реалізація жінок залишилась у межах шлюбу. На початку правління династії Хань (汉朝, 202 р. до н.е. – 220 р.) китайки все ще почували себе досить вільно: вдови могли вдруге виходити заміж, а незадоволені шлюбом – розлучатися за власним бажанням тощо. Це знайшло вираження в жіночій поезії, яка звучала досить сміливо і відверто. Так, відома поетеса ханьської доби Чжо Веньцзюнь (卓文君, 175–121 до н.е.) після смерті чоловіка вийшла заміж удруге, закохавшись у поета Сима Сянжу (司马相如, 179–118 до н.е.). Бунт *жінки-вдови*, яка все ж таки порушує норми конфуціанської моралі і заявляє про себе як особистість, частково знайшов вираження у відомій поезії «Оплакую сиве волосся» («白头吟»). В ньому лірична героїня висловлює обурення з приводу зради чоловіка з юною наложницею, вона дорікає йому і висловлює бажання розлучитись. Однак, варто зауважити, що такі мотиви були надто рідкісними у жіночій творчості, а у великому каноні й поготів.

У I ст. до н.е. за часів Західної династії Хань (西汉, 206 р. до н.е. – 9 р. н.е.) відомий історик і знавець канонів Лю Сян 刘向 за наказом імператора Чен-ді 成帝 відновив трактати, що були спалені за наказом Цінь Шихуан-ді у 213 році до н.е. (Ardizzoni, 2020: 283). Так були канонізовані «Біографії знаменитих жінок» («列女传») – важливі нотатки про шляхетних жінок, починаючи з правління міфічних імператорів династії Ся (夏代, 2070–1765 рр. до н.е.) до періоду Весни та Осені (春秋, 7 ст. до н.е.) (Ardizzoni, 2020: 284). Збірник містив біографічні дані 104 жінок, узяті з міфологічних джерел, історичних записів та популярних філософських трактатів. Лю Сян став автором відродженої історіографічної традиції, котра відображає тенденцію канонізації (прославлення) добродетельних

жінок як соціально значущих особистостей, які втілюють зразкову модель поведінки згідно конфуціанським настановам (Ardizzoni, 2020: 283).

Звісно, це були біографії різних жінок, які в своєму статусі й ролі найпослідовніше виконували приписи конфуціанської моралі, як-от: добродійні наложниці імператорського палацу, котрі самозречено прислужують володарю держави; мудрі дружини, які сприяють процвітанню й добробуту родини; шляхетні жінки, які плекають традиції моральності й вірності; цнотливі дівчата, які стійко боронять свою чистоту й незайманість; героїні, які вкоротили собі віку заради збереження гідності тощо (列女传, 2017–2015). «Біографії знаменитих жінок» певним чином у межах добродійності канонізують і відповідні гендерні ролі жінок: дружина, наложниця, дівчина на виданні, героїня-поборниця моралі тощо.

Варто зазначити, що поряд із популяризацією засад конфуціанства у стосунках чоловіка й жінки, збірник ґрунтується на натуралістичних уявленнях даосизму щодо розподілу жіночих ролей. Тож світ умовно розмежовується на зовнішній *вай* (外) чоловічий і внутрішній *ней* (内) жіночий, які співвідносяться із даоськими космологічними первнями *Ян* 阳 (маскулінність) та *Інь* 阴 (фемінінність) (Huangdi Neijing, 2016).

Взаємне невтручання цих світів є основою співіснування жінок і чоловіків із благородних родів. Прикладом є епізод про вдову чиновника держави Лу (鲁, 1042–256 pp. до н.е.) Гунфу Мубо пані Лі Цзінцзян (李敬姜), яка дотримувалась правил добродійності після смерті чоловіка. Вона виголошує, що сфера впливу чоловіків поширюється на публічне життя, жінки ж керують справами «внутрішніх покоїв». Поріг жіночих покоїв є межею, яку ніхто не має права перейти (Ardizzoni, 2020: 286).

Тому шляхетних жінок у сучасних дослідженнях часто називають «бранками внутрішніх покоїв». Їхня поведінка регулювалась «Нормами моралі заміжньої жінки» (*фудао* 妇道), які передбачали дотримання гармонії міжстатевих стосунків шляхом невтручання жінки у зовнішній світ діяльності чоловіків (Ardizzoni, 2020: 281). Тому всі жіночі ролі канонізувалися у межах чітко

окресленого «внутрішнього світу», а також знайшли своє відображення в жіночій поезії [докладніше див. підрозділ 3.1.].

У китайській літературній традиції символ «внутрішніх покоїв» (闺阁/ 内室) є певним символом жіночої лірики, написаної наложницями імператорського гарему, а також шляхетними дружинами зі знатних родин. Китайська дослідниця Лю Цзе виділяє поезію наложниць і дружин імператорського палацу (宫廷妇女的诗歌) в окремий тематичний напрям (刘洁 2008).

За часів династії Східна Хань, коли конфуціанство стає панівною доктриною китайського суспільства, за жінками остаточно закріплюється статус залежної та меншовартісної, що підтверджується правилами *трьох повинностей та чотирьох чеснот* 三从四德 (杨萍, & 李艳波, 2006: 145). Саме ці правила, які почали формуватися у «Книзі обрядів і ритуалів» і були доповнені у «Настановах жінкам» Бань Чжао, остаточно закріпили основні гендерні ролі шляхетних жінок: добродішної доньки (яка кориться батькові до заміжжя), шляхетна жінка (яка кориться чоловікові після шлюбу і діє згідно чотирьох чеснот), благородна мати (яка дослухається сина після смерті чоловіка). Утім варто зазначити, що перші дві повинності знайшли своє досить суворе втілення в реальності, а третя – досить умовно, оскільки іпостась матері в конфуціанському вченні є втіленням «старшинства» стосовно сина. Тож в межах дії закону «синівської шани» сяо жінка-мати є домінуючою щодо власних дітей, незалежно від їхньої статі.

Це підтверджує й класична література, до прикладу, в романі цінського автора Цао Сюєціня «Сон в червоній вежі» (曹雪芹《红楼梦》, XVII ст.) найбільш впливовим персонажем у великому родовому маєтку виступає матінка Цзя. Вона досить сувора жінка, яка керує діями всіх мешканців маєтку і наставляє синів та онуків. У межах родини, її слово є втіленням закону. Однак, ця роль радше втілює маскулітні риси, пов'язані із владними стосунками, і майже не знаходить відображення у жіночій ліриці (та, власне не надто представлена у поетичному каноні в цілому). Водночас статус старшої (певним чином владної) жінки породжує гендерну роль виховательки чи наставниці. Шляхетні жінки отримували

освіту (принаймні, аби вести бесіди та складати вірші), окрім того жінки були відповідальними за освіту та виховання власних дітей (зокрема й синів).

У ролі наставниці і вченої здобула визнання талановита жінка доби Східна Хань – Бань Чжао (班昭). Вона отримала гарну освіту, добре зналася на текстах конфуціанського канону, була вправною у написанні віршів. Бань Чжао рано овдовіла, після чого дотримувалась ортодоксальної вимоги «до смерті бути вірною одному чоловікові» і присвятила своє життя науці та літературі. Згодом вона була запрошена до імператорського палацу, аби закінчити розпочатий її братом Бань Гу літопис династії Хань («汉书»), а також викладати придворним дамам та дочкам імператора класичну літературу, історію, астрономію.

Результатом наукової та наставницької роботи Бань Чжао вважається її трактат «Настанови жінкам», в якому авторка навчає аристократок бути покірними, слухняними та стриманими у служінні чоловікам. Досконало володіючи знаннями текстів конфуціанського канону, вона водночас наголошувала на тому, що жінки мають отримувати освіту на рівні з чоловіками, аби могли належним чином виконувати свої повинності (Gulik, 2003) і плекати базові чесноти. В цьому трактаті пані Бань відобразила свою наставницьку суб'єктність, однак в її поезії мотиви повчання не відобразились, як і у творчості інших шляхетних жінок.

У зв'язку з важливим значенням родини (як моделі соціуму) у конфуціанському світобаченні інтереси окремої людини фактично не враховувалися, особливо це стосувалося жінок. Шлюб відігравав сакральну роль, адже кожен *цзюньцзи* (君子) – шляхетний чоловік мав виконати священний обов'язок: народити сина, аби продовжити рід та здобути славу сім'ї. Тож, якщо в сім'ї народжувався син – це було щастям, якщо ж дівчинка – вона ставала тягарем для родини, адже не могла в майбутньому примножити достаток сім'ї. Попри це, після одруження жінка ставала власністю свого чоловіка, тобто іншої родини, саме тому у давньому Китаї вважалося, що мати доньку – це марна, невиправдана витрата ресурсів.

Отже, роль *доньки* в родині була від початку сумною, вона посилювалась від фізичних страждань «бинтування ніг» та постійного очікування шлюбу за домовленістю, а по суті – продажу. В ліриці китайських поетес знайшли відображення переживання молодих дівчат, адже кожна з них проходила цей період свого життя. Яскравим прикладом є поезія сунської мисткині Лі Цінчжао «Зрум'янілі вуста. На гойдалці пройшла пора гойдатись ...» («点绛唇 蹴罢秋千»). Авторка створює образ грайливої дівчини, яка бавиться на гойдалці і мріє про майбутнє кохання. Поетеса поєднує образи природності й легкого еротизму.

Однак, за спостереженням української дослідниці Г.Дашенко, ця поезія є багатозначною, оскільки поєднує протилежні відчуття – «занепокоєння залишитися незаміжньою, перебуваючи в ізоляції від зовнішнього світу» і радісне передчуття вже близького звільнення (Дашенко, 2010: 184). Легка тривога й непевність спіткають юну героїню, котра очікує заміжжя, як звільнення від жорстоких обмежень конфуціанського домашнього виховання. Але вона не знає, що насправді принесе їй статус заміжньої жінки.

Нерідкими були випадки у бідних сім'ях, що не мали змоги прогодувати «зайвий тягар», коли новонароджених дівчат вбивали або ж продавали у «веселі» будинки або віддати до буддійських монастирів, де їх чекала доля послушниць (Grant B, 2003). В обох випадках талановиті дівчата нерідко знаходили себе у поетичній творчості. *Гендерні ролі куртизанок, акторок, співачок, як і монахинь* знайшли яскраве висвітлення у поетичній творчості. Серед найвідоміших талановитих куртизанок варто згадати танських мисткинь Сюе Тао (薛涛, 768–831) і Юй Сюаньцзі (鱼玄机, бл. 844–871). Їхня творчість вирізняється художнім і тематичним розмаїттям, серед якого звучать і традиційні жіночі мотиви «нерозділеного кохання», «самотності в розлуці», «очікування зустрічі з коханим». Вони часто ламають усталені стереотипні моделі сумовитої любовної лірики з фокусом емпатії на чоловікові-«господарю». Моральна складова їхньої поезії не обмежувалась конфуціанськими приписами, тож куртизанки могли повно й відверто висловлювати свої почуття. Наприклад, Сюе Тао у своїй ліриці

використовує прийом нашарування почуттів, який сучасні дослідники називають «примноженням чуттєвої повноти» 情重更增情(黄伟林 2004: 778).

Поезія буддійських монахинь *nigu* (尼姑) вирізняється споглядальністю, філософічністю і чуттєвістю водночас. До прикладу, вірш «Осягнення істини Дао» («悟道诗») безіменної сунської монахині можна розглядати як синтез філософської й пейзажної лірики. При цьому поетеса описує власний шлях пошуку істини, як мандри горами у пошуках неловимої весни. Лірична героїня вдихає пахощі квіту сливи *мей* і посміхається, адже цієї миті вона розуміє, що істина Дао ховається в ній самій, як аромат весни у квітці сливи. Легкий образ весни є метафорою Дао і водночас – символічним образом ідеального світу (林家清欢, 2003). Тож ліричний суб'єкт буддійської монахині відтворений через естетизм образів природи і грайливість жіночих емоцій (посмішка як відчуття прозріння).

Отже, статеворольова ідентичність ліричних суб'єктів китайської жіночої лірики формувалась відповідно до тих, по суті, гендерних ролей, які мали виконували жінки в конфуціанському суспільстві. Ці ролі умовно можна поділити на два типи – наслідувальні й субверсивні. *Перший тип* – це ролі мудрих дружин, добродесних наложниць, цнотливих наречених, героїнь-самогубиць тощо. Поетична репрезентація ліричних суб'єктів у цих ролях представляє легітимізовану конфуціанством мінорно-депресивну фемінінність. *До другого типу* можна віднести ролі матері, доньки, вдови, куртизанки, черниці. В них проявляється (відверто чи імпліцитно) спротив усталеним нормам поведінки і стереотипам патріархального мислення. До прикладу, монументальна роль матері-[володарки] трансформується в жіночій ліриці у сентиментально-чуттєву роль жінки, люблячої свою дитину.

1.2.3. Сексуальна ідентичність у конфуціанській та даоській картині світу.

Сексуальна ідентичність не передбачає відчуття людиною себе «як індивіда з певною сексуальною орієнтацією» (Словник гендерних термінів, 2016: 177). При

цьому важливим є момент самоусвідомлення, оскільки сексуальна ідентичність індивіда не обов'язково збігається з його істинною сексуальною орієнтацією. Тобто враховується складний комплекс психофізіологічних та соціальних чинників, які формують відповідну тотожність самому собі, що визнається оточенням. Сексуальна орієнтація ліричного суб'єкта оприявлюється в художньому тексті через «артикуляцію інтимних почуттів до об'єкта протилежної чи своєї статі, а також опосередковано асоціативним контекстом» (Шаф, 2019, с. 65). Поетеси давнього Китаю виражали соціальну орієнтацію своїх ліричних героїнь, враховуючи дві основні особливості:

- 1) сексуальну культуру Китаю в цілому;
- 2) систему еротичних символів, котрі створювали «ширму» естетики і пристойності художнього тексту.

Сексуальна культура давнього Китаю сформувалась у межах двох протилежних і взаємодоповнюючих філософських вчень – конфуціанства і даосизму. Прикметно, що поширення буддійського віровчення посутньо не змінило цю тенденцію, однак додавши окремі нюанси.

Конфуціанство, як прагматична ідеологія китайського патріархального устрою, розглядало сексуальне виховання в межах функцій і традицій сім'ї. Тут доречно згадати думку американської теоретикіні фемінізму Кейт Мілет: «Сім'я – основне знаряддя і фундамент патріархального суспільства, і через те вона та її функції правлять йому за прототип» (Мілет, 1990: 63–64). Модель конфуціанської сім'ї регулює стосунки між чоловіком і жінкою, ґрунтуючись на т.з. «ритуальній диференціації» (礼别), яка вирізняє людську сутність (включаючи гендерну) від тваринної (Gender in Confucian Philosophy, 2003). Тож, конфуціанство обходить увагою фізіологічну сторону сексуальності, трактуючи її лише як символічну функцію чоловіка й жінки у шлюбі. У «Книзі ритуалів» зазначено: 昏礼者, 礼之本也 (礼记: 216). *«Шлюбний обряд є корінням інших ритуальних обрядів»*. Шлюбні ритуальні практики мають різне значення для чоловіків і жінок. Для жінок заміжжя – це інтеграція в родину чоловіка, тобто реалізація своєї жіночості, зокрема, як здатності народити потомство. Для чоловіків шлюб

виконував дві ритуальні функції: забезпечення тяглості жертвоприношень предкам та продовження роду по батьківській лінії (Gender in Confucian Philosophy, 2003). Таким чином, сексуальність у шлюбі була зведена до функції дітонародження. Почуттєва сторона (як фізіологічна, так і романтична) не бралась до уваги при виборі партнера, тому шлюб не передбачав кохання. Загалом, у конфуціанстві були відсутні категорії, котрі могли б втілити сексуальні стосунки в елітарній культурі. Натомість, взаємовідносини подружньої пари конфуціанська мораль формувала виключно в межах ритуальної диференціації, розмежовуючи жіночий (внутрішній) і чоловічий (зовнішній) простори існування. До прикладу, у «Книзі ритуалів» вказується, що фізичний контакт між подружжям міг відбуватися лише у спальних покоях, а в повсякденному житті навіть одяг чоловіка та жінки не міг знаходитися поруч; чоловік та дружина не могли братися за руки, ба навіть – торкатися одне одного (礼记: 88).

Конфуціанська родина, відображала не стільки стосунки між чоловіком і жінкою, скільки між поколіннями, в чому проявлялось її пуританство й асексуальність. Тим не менш, конфуціанці ревно ставились до питання жіночої цноти. К. Мілет зауважує, що «всі патріархальні суспільства оточували цноту <...> витонченими ритуалами та заборонами»; з дописемних часів «цнота асоціюється з якимсь загадковим добром, бо вона свідчить, що власність отримана недоторканою» (Мілет, 1990: 87). Цей постулат стосується й конфуціанства, крім того добродійність цнотливої жінки безпосередньо корелює з конфуціанськими принципами вірності *чжун* 忠, обов'язку *і* 义 та поваги до старших *сяо* 孝. Втрата цноти (зокрема, через насильство під час військових конфліктів) була приводом для самогубства жінки.

Таким чином, сексуальність ліричного суб'єкта в жіночій традиційній ліриці, котра відображала конфуціанський канон, була максимально прихована за описами благородних почуттів героїні у ситуаціях, прописаних ритуалами (яскравим прикладом є поезія-нарікання жінки (闺怨词) та художній принцип «краси слабкої добродійності» (弱德之美). Однак, шляхетні жінки подекуди

писали й досить відверті вірші, оспівуючи щасливе кохання у шлюбі. До прикладу, поезія *ци* юаньської мисткині Гуань Даошен «Я і Ти» (管道升«我侬詞») відтворює любовні почуття ліричної героїні, подружнє життя якої сповнене радості: 尔侬我侬，忒煞情多，情多处，热似火 (管道升, 2025). *«Я – тебе частка, одна половина, / У моїм серці лишень ти живеш, / В любові взаємній з тобою єдині – / Кохання, що всюди з собою несеш».*

Прагматизм конфуціанської концепції сім'ї передбачав догляд за тілом (здоров'ям) кожного з подружжя і виконання шлюбних обов'язків заради народження здорового потомства. При цьому всі тілесні практики знайшли своє вираження в даоських еротологічних трактатах, котрі були поширені в Піднебесній з часів династії Хань (汉朝, 206 р. до н.е. – 220 р. н.е.). Даоська концепція міжстатевих стосунків має космологічне підґрунтя і спрямоване на самовдосконалення людини, укріплення її здоров'я та досягнення довголіття. У трактаті «Мудрець, котрий осягнув потаємне» («洞玄子») говориться: 夫天生万物，唯人最贵。人之所以，莫过房欲，法天象地，规阴矩阳。悟其理者，则养性延龄；慢其真者，则伤神夭寿 (洞玄子. 中华典藏). *«З усіх речей, породжених небом, найціннішою є людина. Із того, що підносить людина, немає нічого вищого, як почуття [внутрішніх] покоїв. Взорувати Небо й уподібнюватись Землі, слідувати Інью і підкорятися Ян – той, хто осягає ці принципи, плекає природні якості й продовжує життя; той, хто нехтує цими істинами, вражає дух і вкорочує [собі] віку».* Даоська філософія відстоює переваги жіночих сексуальних практик, як основоположних. У «Трактаті про Дао і Де», або «Даодецзіні» («道德经», VI ст. до н.е.) основний концепт *Дао* часто іменується «матір'ю» і прирівнюється до «[жіночого] лона», з якого все народжується і куди повертається. На позначення жіночого первня *Інь* у трактаті використовуються такі метафори, як «вода» (水), «долина» (谷) і «втаємничене жіночне» (玄牝), котрі згодом будуть з'являтися в літературі (Huang, Valussi & Palmer, 2011: 112). Тобто в даосизмі жіночій сексуальності надається більша цінність і розкутість в порівнянні з мізогінною конфуціанською доктриною, утім

даоська концепція «жіночного» все ж таки сутнісно не вплинула на баланс гендерної влади в китайському суспільстві.

Давньокитайська спільнота упродовж тривалого часу залишалась досить пуританською, оскільки конфуціанська мораль табувала будь-які зовнішні прояви еротизму. Це стосується, зокрема, й літератури, де любовно-еротичні мотиви приховувались у підтексті або філігранних натяках. До прикладу, лірика мінської поетеси Хуан Е (黄峨, 1498–1569) наповнена яскравими метафорами еротичного характеру. У вірші на мотив «Вишиті червоні чобітки» («红绣鞋») лірична героїня, дорікаючи своєму коханому, що той не зміг задовольнити її, вживає завуальований вислів: 梦见槐花要绿袄儿穿. «Наснилося мені, як бутон софори прагне бути одягненим у зелений козушок...». Будучи щасливою у шлюбі, жінка присвячувала чоловікові еротичні вірші, що вирізняє її з-поміж інших поетес свого часу, адже в більшості випадків, такого роду поезію писали хіба що куртизанки (Rexroth K.& Chung L., 1982: 61,126).

Варто зауважити, що поряд із традиційними подружніми стосунками в конфуціанстві досить лояльно сприймалися, а то й культивувалися інші прояви сексуальності. Зокрема, подружній обов'язок стосувався насамперед чоловіка, як обов'язок перед дружинами і наложницями, тобто схвалювався конкубінат і утримання гаремів. Практика існування гаремів у давньому Китаї тісно пов'язана із натуралістичною концепцією та тяжіє до часів існування міфічного Жовтого імператора Хуан-ді 皇帝. Вважається, що заporукою його безсмертя стали багатотисячні сексуальні практики з різними жінками. Бажаючи опанувати мистецтво спальні, він звернувся за допомогою до однієї з трьох дів даоського пантеону, котрі зналися на цьому мистецтві Сюаньной 玄女, Цайной 采女 та Сунной 素女 (Gulik, 2003). Як бачимо, саме жінка постає наставницею в опануванні філософії «внутрішніх покоїв». Саме це уявлення накладає відбиток на сприйняття чоловіками жінок у давньому Китаї. Практика утримання гаремів регламентувалась конфуціанськими правилами. Так, наприклад, у трактаті «Ритуали держави Чжоу» («周礼») зазначено, що правитель міг мати одну головну

дружину та 126 наложниць різного рангу (周礼). Хоча у дійсності імператорські гареми могли налічувати сотні, а то й тисячі жінок. Чоловіки середнього та високого достатку також могли собі дозволити невеликий гарем.

Імператор, як син Неба, наділявся найміцнішими моральними якостями та силою духу *de 德*. Задля їхнього зміцнення та контролю він повинен мати інтимні стосунки з великою кількістю жінок (Gulik, 2003). Тому імператор мав зустрічався з наложницями якнайчастіше, і лише раз на місяць з імператрицею за-для продовження роду (McMahon, 2013).

Кількість наложниць в гаремі та їхня ієрархія мала важливе значення, а саме: одна головна дружина *хуанхоу 皇后*; три другорядні дружини *фужень 夫人*; дев'ять дружин другого рангу *пін 嫔* двадцять сім дружин третього рангу *фуши 副室*; вісімдесят одна наложниця *юйці 御妻* (Gulik, 2003). За часів правління різних династій назви рангів могли змінюватися, однак ієрархія залишалася незмінною (Cheng&Zou, 2020).

Складна субординація жінок у гаремі імператора відображає складність їхніх взаємин. Усі дружини нижчих рангів та наложниці підкорялися єдиній імператриці *хуанхоу*, наложниці нижчих рангів, своєю чергою, мали шанувати ще й дружин вищого рангу. За умови дотримання цих правил, повинна була зберігалася гармонія в гаремі, однак на практиці цього було досягти майже неможливо. Зазвичай там панувало жорстоке суперництво за увагу господаря, посилене страхом бути забутою. Тож сексуальна ідентичність ліричних суб'єктів палацової лірики виражається різнопланово. В анакреотичній поезії наложниць передається радість любовних втіх із майстерно завуальованими еротичними мотивами. Водночас чималий пласт лірики просякнутий мотивами смутку й нарікань у зв'язку із постійним суперництвом. Одним з найяскравіших зразків такої поезії є дескриптивна поема «На схід від вежі» («楼东赋») танської поетеси Цзян Цайпін (江采萍 710–756), відомої як наложниця Мей-фей (梅妃) танського імператора Сюйнь-цзуна. У цій поемі авторка виражає складну палітру почуттів – від журливої ностальгії про минулі радощі кохання до нарікання на інтриги

жорстокої суперниці Ян Гуй-фей (扬贵妃). Цзян Цайпін використовує філігранні образи, метафори, алюзії на відомі твори давнини, аби створили відчуття особливої естетизованої фемінінної сексуальності, важливими маркерами якої залишаються вразливість, ніжність, відданість господарю.

Мотив нарікання наложниць є наскрізним у палацовій ліриці. Імператорський гарем містив тисячі жінок, тож володар не відвідував більшість із них (показовою є легендарна історія наложниці ханьського імператора Юань-ді Ван Чжаоцзюнь (王昭君, I ст. до н.е.), котра в результаті інтриг придворного художника потрапила у віддалені покої, і лише випадковість привернула до неї увагу імператора). Тож наложниці виливали свій відчай у віршах, котрі можна вважати певною сублимацією сексуальної енергії. Сумовиту поезію писали й придворні дами. Знаковою серед них є «Поезія червоного листка» Хань Цуйпін (韩翠颦 «诗题红叶», IX ст.), котра служила придворним секретарем у танського імператора. Лірична героїня, звертаючись до багряного осіннього листка, просить принести в її життя розраду кохання, адже перебування в палацових покоях тьмяне й прісне (Rexroth K.& Chung L., 1982: 24, 124). Сумні рядки на червоному листку попливли з водами струмка, де їх помітив юнак. Історія має різні фінали, один з яких – щасливе єднання закоханої пари. Тому вислів «поезія червоного листка» згодом набув фразеологічного значення «щаслива доля бути разом завдяки випадку», а сама історія у різних трансформаціях стала одним з найпоширеніших любовних сюжетів давньої китайської літератури (慕维, 2008).

Важливо згадати, що в давньому Китаї для чоловіка була прийнятною сексуальна свобода, що відобразилося у розмаїтті «веселих» будинків, орієнтованих не лише на торгівлю сексуальними послугами, але й створенню атмосфери відпочинку та насолоди у спілкуванні з талановитими й вишуканими куртизанками. Чоловіки цінували тендітні «квіти в серпанку» (烟花女) за їхню освіченість, мистецькі таланти та можливість підтримати інтелектуальну бесіду. Нерідко заможні чиновники викупали куртизанок в домашній гарем (Gulik, 2003). Поезія талановитих куртизанок була досить різноманітною: від сумної

поезії-нарікання, суголосної творчості шляхетних пані, до радісної любовної лірики з мотивами еротизму. Зважаючи на те, що талановиті куртизанки продавали радше мистецтво, аніж тіло, в їхній творчості з'являється тема поетичного наставництва. До прикладу, у танської куртизанки Сюе Тао є поезія «Відсилаю свою давню лірику Юаню Вейчжи» («寄旧诗于元微之») в якому поетеса виражає бажання поділитись власним розумінням сутності любовної лірики з Юань Чженєм (葛晓音, 1983). Авторка вдається до вишуканих виразів «під місяцем оспіваю квіти» (月下咏花) та «дощовим ранком пишу про вербу» (雨朝题柳), аби передати свої тонкі відчуття краси природи. На наш погляд, цей вірш водночас передає особливу «мистецько забарвлену» сексуальність куртизанок.

Досить своєрідним явищем у давньому Китаї був зв'язок інституту куртизанок із монашеством. Як зазначає Р. ван Гулік, за часів династії Тан численні даоські та буддійські монастирі мали дуже сумнівну репутацію. Вони давали прихисток не лише благочестивим жінкам – послідовницям віри, але й вдовам та розлученим, а також куртизанкам і розпусницям, котрі прагнули вести вільне життя (Gulik, 2003: 264). Мешканки даоських монастирів могли вільно подорожувати та спілкуватися, і, на відміну від буддійських черниць, їм не заборонялося вступати в інтимні стосунки з чоловіками, а, отже, вони користувалися попитом як наставниці в мистецтві кохання. У цей період багато шляхетних жінок ставали адептами даосизму, а їхні храми перетворювались на осередки світських вечірок для вчених та чиновників. Так, наприклад, даоськими монахинями були найвпливовіші танські поетеси Юй Сюаньцзі (鱼玄机, 844–871) та Лі Є (李冶, бл.730–784) (Grant Beta (2003: 145). Поезія представниць даоської спільноти по-різному відображала сексуальну ідентичність ліричних суб'єктів авторок. З одного боку, життєва свобода культивувала фемінінність, яка знаходила поетичне вираження, суголосне ліриці куртизанок і шляхетних пані. З іншого боку, у доробку даоських мисткинь з'являється асексуальна філософська лірика, де вони прагнуть досягти трансцендентності.

До прикладу, вірш Лі Є «Вісім порогів» («八至»): 至近至远东西, 至深至浅清溪。至高至明日月, 至亲至疏夫妻 (李冶. 古诗文网). «Близьке і далеке – то захід і схід, / Глибоке й мілке – то прозорий потік. / Високе й ясне – сонце це й молодик, / Ну а рідне й чуже – то жона й чоловік». Поетеса висловлює власне осягнення сутності людського буття, котре протікає крізь низку протилежностей, т.з. «порогів».

Насамкінець варто відзначити присутність ще одного мотиву в поезії представниць різних жіночих спільнот (куртизанки, мешканки гаремів, монахині тощо). Це мотив дружби-кохання з натяком на лесбійські стосунки. Тривале перебування у постійному спілкуванні з іншими жінками подекуди виливалось не в суперництво і ненависть, а теплі почуття і плотський потяг до представниць своєї статі. Треба зауважити, що це явище сприймалось як досить природне й не розцінювалось як зрада. Тож поетеси могли виражати у ліриці сестринську / лесбійську ідентичність. Такі мотиви зародились ще в доцінську пору (先秦时期, від давнини – 221 р. до н.е.), як наприклад у вірші «Ластівки» («燕燕») поетеси Чжуан-Цзян, і з'являлись у творах поеток у різні часи. Прикметним є поетичний цикл Цінської авторки У Цзао (吴藻, 1799–1862) «Спогади з Цзяннаню: Надсилаю вісім віршів-спогадів про молодшу сестрицю Юнь-Шан» («忆江南: 寄怀云裳妹八首»). Вісім чуттєвих спогадів про час, проведений разом із подругою, навіює асоціації з любовною лірикою розставання. До прикладу: 三月渡头花似雾, 一杯婪尾酒如泉。小别也留连 (Chang K.S. & Saussy H., 2000). «Третього місяця квіти убрані в ажурний серпанок, / Сп'яніння із кожною чаркою б'є джерелом. / Коротка розлука авжеж не розірве міць наших зв'язків».

Отже, маємо підстави зробити висновок, що сексуальна ідентичність суб'єктів жіночої лірики була різноплановою, що відображало концептуалізацію сексуальності в різних віровченнях. Імплицитне вираження сексуальності у конфуціанській поетичній традиції компенсувалось достатньою відвертістю даоської традиції, підкріпленої еротологічними трактатами. Крім того, культурний простір та середовище існування поетес сформували особливі типи

сексуальності їхніх ліричних суб'єктів, а саме: «естетизована фемінінна сексуальність» імператорських наложниць, «мистецько забарвлена сексуальність» елітних куртизанок, «лесбійська/ сестринська сексуальність» мешканок гаремів, шляхетних дівчат, куртизанок, «витіснена сексуальність» черниць.

1.2.4. Соціальна та психологічна ідентичність у дзеркалі освіти та поетичної творчості.

Соціокультурна гендерна ідентичність виявляється в рефлексії ліричного суб'єкта щодо своєї відповідності (чи невідповідності) гендерній ролі, зокрема в межах художнього осмислення власної соціальної реалізації. Цей аспект у ліриці виражається слабо, «більше актуалізується психічний, здебільшого синхронізований з маскуліною / фемініною поетикальною стратегією та технікою письма, отже, визначальний для гендерної типології ліричного тексту» (Шаф, 2019: 65–66). Тож в цьому підрозділі ми зосередимо увагу на основному підґрунті соціальної реалізації давніх китаянок, а саме жіночій освіті, а також окреслимо деякі особливості жіночої психології в межах реалізації творчих талантів.

Шляхетні китаянки отримували освіту, відповідно до їхнього соціального статусу. Основну освіту дівчата отримували від матері. У трактаті «Біографії відомих жінок» («女列传») Лю Сяна виділяють трьох відомих жінок епохи Чжоу, які вважаються прикладами добродішних матерів: Тай Цзян 太姜, Тай Жень 太任, Тай Си 太姒, а також матір Конфуція 孔母, яку в Китаї називають Шен-Му 圣母 та матір Мен-цзи – Мен-Му 孟母. Вважається, що саме мати навчила Конфуція основним правилам етикету, ритуалам вшанування пам'яті предків та виховала любов до праці. Тож материнське виховання допомогло Конфуцію та Мен-цзи стати довершеними мудрецами Шен-жень 圣人 та Я-шен 亚圣(雷良波, 陈阳凤&熊贤军, 1993: 11–16).

Шляхетні матері на власному прикладі демонстрували жіночу модель поведінки в межах внутрішніх покоїв, наділяючи її соціальною значущістю. Саме вона була підставою канонізації названих добродієвих жінок. Дівчата із знатних родин отримували домашню базову освіту: вміння рахувати, орієнтуватися за сторонами світу тощо. За часів династії Сун мати навчала доньку читанню й письму та всім іншим необхідним навичкам, насамперед – виконанню хатньої роботи. Нагадаємо, що під останньою розуміється вміння приймати / розважати гостей, займатися рукоділлям тощо (згідно з настановами Бань Чжао). Дослідники зауважують, що дівчата навчались всьому просто знаходячись поруч з матір'ю, в той час, як хлопців доводилось змушувати до домашнього навчання (Ebrey, 1993: 186). Завданням материнської освіти вважалось розкриття в дівчатах їхніх найкращих рис – скромності, ніжності, стриманості, ввічливості, що не є жодним насильством над ними (Ebrey 1993: 186). Тож саме ця природа й має проявлятися у поетичній творчості талановитих вихованиць.

У процесі дорослішання дівчатка дедалі суворіше дистанціювались від батька (女大避父) (雷良波, 陈阳凤&熊贤军, 1993: 8). Загалом, дівчаток відділяли від хлопців у віці 7 років, а в 10 вони не могли самовільно виходити за двері жіночої половини *гуймень* 闺门, адже вважалося, що чоловіки провокували в дівчатах розбещеність та зарозумілість. Таким чином, дівчата виростали в середовищі правильного виховання, спрямованого на дистанцію та повагу до протилежної статі, адже світи чоловіків та жінок посутньо різнились (Ebrey, 1993: 186).

Отже, основою соціалізації жінок було наслідування моделі поведінки видатних попередниць минулого, які увійшли в історію завдяки добродієвості, служінню чоловікові, правильному вихованню дітей та знання законів поведінки у «внутрішніх» покоях. Крім того в Китаї формуються засади «вчення про жінок». Його засновницею була вже згадувана письменниця і вчена ханьської доби Бань Чжао, яка створила правила поведінки шляхетної жінки, відомі як «*Настанови жінкам*». Ця тенденція була продовжена в наступні часи, допоки

з'явилося т.з. «Чотирикнижжя для жінок» («四女书»), яке окрім трактату Бань Чжао включало: «Бесіди та судження для жінок» сестер та поеток Сун Жушень та Сун Жочжао (宋若莘, 宋若昭 «女论语», VIII–IX ст.); «Правила внутрішніх покоїв» імператриці Сюй (徐皇后«内训», XIV ст.); «Нотатки про жіночу зразковість» пані Лю із Цзянніну» пані Лю із Цзянніну (江宁刘氏«女范捷录», XVI ст.).

Китайські дослідники зазначають, що з дівчатами, окрім матері, працювали приватні викладачі: навчали рукоділлю, гарним манерам, правильному спілкуванню та належному зовнішньому вигляду. Якщо дівчата виявляли бажання і схильності, вони могли вивчати «Книгу пісень» («诗经») та «Книгу історій» («书经») (雷良波, 陈阳凤&熊贤军, 1993). Незрідка траплялось, що вийшовши заміж, жінки опановували мистецтво каліграфії, живопису та віршоскладання. Так, наприклад, чоловік юаньської поетеси Гуань Даошен сприяв розвитку творчих талантів своєї дружини. Завдяки його підтримці Гуань Даошен здобула визнання як поетеса, художниця і каліграфиня. Її великим шанувальником був імператорський дім.

У «Дослідженні жіночої творчості минулих династій» Ху Венькай зазначив, що за часів династії Мін нараховувалось близько 4000 освічених жінок шляхетного походження, тобто *гуйсю* (闺秀). Це були ерудовані дівчата, забезпечені всім необхідним для успішного навчання. Основою їхньої освіти було «Чотирикнижжя для жінок», яке, по суті, адаптувало конфуціанське вчення, залишаючи чинним постулат меншовартості жінок. Загалом складається досить парадоксальна ситуація. З одного боку, шляхетні китаянки повинні була відтіняти велич чоловіків (бути т.з. «збільшувальним склом»), а не дорівнюватись чи перевершувати їх у чомусь: «...Той, у кого є донька, мріє, аби вона стала подібною до миші, і боїться, що вона перетвориться на тигрицю» (Gulik, 2003: 123). Це переконання суголосне раніше згадуваному конфуціанському виразу «жінка без талантів є уособленням чеснот».

З іншого боку, Бань Чжао наголошувала на важливості й необхідності жіночої освіти на рівні з чоловіками (хоча, звісно, з орієнтацією на усталені гендерні ролі). Як вже зазначалось, частиною жіночої освіти був розвиток мистецьких здібностей. Тобто жінки могли займатися мистецтвом, однак це не мало відволікати від сконцентрованості серця *чжуаньсін* (专心) на основному служінні. Тим не менш, літератори мінської доби звернули увагу на те, що психологія поетичної творчості є відображенням жіночої природи. Одним із них був Чжун Сін (钟惺, 1574–1627), котрий досліджував жіночу лірику від давнини до епохи Мін, враховуючи різницю психологічних якостей чоловіка і жінки, як предствників різних світів – *зовнішнього* (соціального) і *внутрішнього* (природного). За його спостереженням, «...поезія – це голос природи, який неможливо збагнути, слідуючи прописним правилам... Справжня поезія не лише народилася із неї [природи], а й стала втіленням жіночої невинності та сентиментальності» (Ко, 1994: 61). Літератор малює психологічний портрет жінки-поетеси на різних етапах її творчого життя. «Доросла жінка починає проживати своє життя як дівчинка, що не знає різниці між набутим досвідом та новим для неї, як і не знає прихованих турбот. Услід за тим, як вона дорослішає, її невинність поступається інтуїтивному досвіду. Дівчинка-підліток поступово починає розуміти, що життя складається зі «злетів» та «падінь». Коли вона щаслива, вона може перетворити кристали льоду на квіти; коли ж сумна – темні хмари перетворюються на сніг. Її розум може бути спокійним, як нефрит, або меланхолійним, мов квіти уві сні.....» (Ко, 1994: 61–62). Тим самим, Чжун Сін доводить, що натхнення є природним та спонтанним явищем у свідомості людини, яке не може бути викликане шляхом примусового навчання чи наслідування правил. «Ті, хто сьогодні був незграбний у ліриці, завтра стануть великими митцями». «Поезія – породження спокою. Жіноче тіло любить відпочинок, а не працю; вона оточує себе чистотою, а не брудом; їй властиве усамітнення, а не галасливість. Ніхто не зрівняється з жінкою в мистецтві віршоскладання.» (Ко, 1994: 61–62).

Дослідник погоджується, що жінки не просто кращі поети, оскільки вони менш зіпсовані нав'язаною традицією та правилами [йдеться про мистецтво]: жіноча суть уособлює саму суть поезії (Ко, 1994: 62).

Висновок Чжуна Сіна, на наш погляд, якнайкраще характеризує поетичну творчість куртизанок, які були уособленням краси та талантів. Вони, як і шляхетні жінки, були освіченими, могли підтримати світську бесіду та розважити грою на музичних інструментах чи танцями. Але на відміну *гуйсю*, куртизанки мали привертати до себе увагу чоловіків як своєю вродою та нестандартним мисленням, так і непересічними талантами, зокрема вмінням писати вірші. Саме тому, заможні чоловіки давнього Китаю високо цінували товариство цих жінок, адже вони могли надихати їх та давати естетичну насолоду від краси та мистецтва, на що, як правило, офіційна дружина була нездатна. Тому ці дівчата отримували освіту, котра відрізнялась від освіти шляхетних панянок.

Починаючи з епохи Чжоу (周朝, 1046–256 рр. до н.е.) у правителів та високопоставлених чиновників завжди були при дворі навчені різним видам мистецтв дівчата *нюйюе* (女乐), яких можна вважати першими куртизанками – прототипом дівчат із «веселих» кварталів, що з'являться згодом. Вони розважали гостей на різних банкетах (Gulik, 2003: 210). Такі дівчата, ймовірно, отримували певну освіту, адже повинні були знатися на музиці та співах. Вчені припускають, що пісенно-поетична творчість *нюйюе* могла увійти до «Книги пісень». Цей феномен описали дослідниці епохи Мін, зокрема Шень Ісю та ін.

За доби Тан діяльність куртизанок набула офіційного статусу. Це сприяло появі спеціальних навчальних закладів для куртизанок та акторок – [мистецьких] шкіл *цзяофан* 教坊. Такі школи можна назвати своєрідними «інститутами шляхетних дівчат», де навчали музиці, танцям, співу, мистецтву каліграфії, грі в шахи, віршоскладанню, а також навичкам підтримувати бесіду та навіть вмінню споживати алкоголь і не п'яніти. У цих закладах була сувора дисципліна із застосуванням фізичних покарань (Gulik, 2003: 200).

Необхідність такої освіти для куртизанок пояснюється тим, що економічний розвиток за танської доби позначився на способі життя середніх та вищих прошарків населення. У тогочасній столиці Чан'ань популяризується сфера діяльності куртизанок-співачок *чанцзі* (娼妓), котрі часто були окрасою вечірок у

товаристві інтелектуальної еліти *цзіншун* (进士) – конфуціанських науковців і літераторів. Тож, розквіт та популяризація поетичного мистецтва танських куртизанок *танцзі* (唐妓) є наслідком гендерної політики правлячої влади. Окрім того куртизанки були уособленням жіночої краси та чарівності, адже за конфуціанськими традиціями офіційні дружини виконували статусну роль і, зазвичай, не були жінками, які збуджували романтичні почуття та пристрасть.

Попри відсутність осуду в суспільстві стосовно ремесла куртизанок, поляризація соціальних статусів шляхетних дружин і мешканок «лазурових будинків» (青楼) було драматичною складовою в житті останніх, що відобразилось в їхній поезії. До прикладу, танська куртизанка Юй Сюаньцзі у своєму вірші «Адресую свої переживання» («感怀寄人») виражає печаль через неможливість куртизанки стати офіційною дружиною, оскільки вона приречена бути вишуканою забавкою. Хоча, маємо зауважити, що траплялись непоодинокі випадки, коли куртизанки з дорогих салонів ставали офіційними дружинами або наложницями. Тому цінність таких жінок залежала від багатьох факторів, зокрема й від статусу в самому інституті повій.

Р. ван Гулік зазначає, що за часів Тан існувало два види *цзінюй* 妓女:

- елітні куртизанки (на кшталт японських гейш), тобто ті, що мали різноманітні мистецькі таланти;

- звичайні повії (Gulik, 2003). У часи розквіту діяльності талановитих куртизанок за династій Тан та Сун була створена детальніша ієрархія:

1) *гунцзі* 宫妓 – придворні співачки та танцівниці, які за свідченням Вана Шуну, не входили до офіційного гарему імператора; за часів правління імператора Тан Сюань-цзуна (唐玄宗) були створені *Ліві та Праві [придворні мистецькі] школи* (左右教坊) для навчання *гунцзі* їхньому ремеслу (Gulik, 2003: 177);

2) *інцзі* 营妓 – куртизанки, які своїми талантами розважали високих чиновників та генерал-губернаторів *цзєдуши* 节度使;

3) *мінцзі* 民妓 – мешканки публічних будинків *ваше* 瓦舍, які були особливо популярними за династії Сун, і були поєднані із закладами, де споживали алкоголь *цзюлоу* 酒樓 та чайними будинками фафан 茶坊);

4) цзяцзі 家妓 – домашня дівчина, що зналася на мистецтві; вона надавала статусності господарям маєтку, котрі її утримували (Gulik, 2003).

Окрім *мистецьких шкіл* (教坊) існувала придворна театральна труппа «Грушевий сад» (梨园), яка водночас була й своєрідною школою театального мистецтва. Окрім куртизанок, там могли навчатися дівчата з будь-яких верств населення. До прикладу, однією з найвідоміших танцівниць доби Тан зі школи «Грушевий сад» вважалась Пані Гун-Сунь (公孙大娘), ученицею якої була легендарна наложниця імператора Ян Гуй-фей (杨贵妃) (雷良波, 陈阳凤&熊贤军, 1993: 85–86). Тож бачимо, що соціалізація куртизанок різних рангів відбувалась за рахунок мистецької освіти, важливою складовою якої була поетична творчість.

Насамкінець варто згадати особливу спільноту реалізації жінок – чернецтво, насамперед буддійське. В попередньому підрозділі ми згадували монастирі, як осередок буття «вільних» жінок, котрі могли вести навіть розпутне життя. Тут ми розглянемо чернецтво, як шлях осягнення істини віровчення. У 516 році буддійський монах Баочан (宝唱), котрий служив при дворі за часів династії Лян, уклав збірник «Життя буддійських черниць» («比丘尼傳»), де зібрав біографічні свідчення про послушниць попередніх століть. Праця складалася з шістдесяти п'яти біографій храмових послушниць, більшість з яких були освічені, ерудовані, могли цитувати буддійські трактати на пам'ять. Одна з відомих мінських черниць отримала своє храмове ім'я Одноока Цзіньган 獨目金剛, тому що витрачала надмірно часу над читанням «Діамантової сутри» («金剛經») і осліпла на одне око (Grant Beta, 2003: 54).

Буддійські черниці отримували належу освіту у храмах і користувалися широким авторитетом серед простого народу. Здебільшого, до них звертались аби отримати мудру пораду чи здійснити магичні ритуали. Люди вірили у магичні здібності черниць, тому несли до храму дари, аби отримати допомогу. (Grant, 2003:

3). Серед них були й поетеси, що вміли передбачати майбутнє, наприклад черниця Цзісін 寂性 (Grant, 2003: 56).

Отже, маємо констатувати, що освіта відіграла сутнісну роль в соціалізації китаянок. Прикметно, що освіта шляхетних жінок і куртизанок містила мистецьку складову (в різній пропорції та розмаїтті), яка уможливлювала реалізацію талантів та набуття певної «статусності» і «соціальної цінності». Окрім того, висувається думка, що поетичне мистецтво є втіленням природи жіночого, вільного від усталених шаблонів і норм. Тож психологія жіночої творчості розглядається як природне буття [обдарованої] жінки.

1.3. Досліджень китайської традиційної жіночої лірики в Китаї та за кордоном.

Традиційна китайська жіноча лірика стала предметом уваги з часів її появи. Про це свідчать численні літературні трактати та передмови, написані самими мисткинями, а також представниками китайської вченої касты різних часів. Перша згадка про авторство жінок з'явилась у «Передмові до Книги пісень» Мао Хена («毛诗序»). Аналіз цієї праці згодом з'явився у трактатах танського ученого Кун Інда «Істинне значення лірики «Книги пісень» у зібранні Мао Хена» («毛诗正义» VII ст.) та філософа сунської доби Чжу Сі «Спадок Книги пісень» (朱熹《诗集传》, XII ст.). Коментуючи «Книгу пісень», дослідники зазначили причини написання конкретних поетичних творів та називаючи імена поетес. Тобто, ці праці демонструють, що жіноча лірика «Книги пісень» започаткувала «жіночий стиль» в конфуціанському поетичному каноні.

Вартим уваги дослідницький внесок сунської поетеси Лі Цінчжао, котра написала трактат «Роздуми про *ци*» (李清照《词论》, бл. 1108 р.). Г.Дашченко слушно зазначила, що поетеса створила «трактат – жанрову авторефлексію, переглядаючи традиційне ставлення до жанру *ци*, що дозволило їй виявити його специфіку й окреслити шляхи подальшої жанрово-стильової модифікації. Вона не лише окреслює новий напрям поезії, але й всією своєю творчістю демонструє художні

можливості таких змін» (Дащенко, 2015: 13–14). Цей трактат та індивідуальний стиль Лі Цінчжао *І-ань* стали яскравим доказом фемінінної основи поезії *ци*.

Значне посилення дослідницького інтересу до жіночої поетичної творчості серед представників вченої еліти стався за часів династії Мін. Зміна літературних смаків спонукала поетів звернутися до жіночої лірики, що залишалась на периферії канону. Соціально-культурні зміни того часу призвели до масової появи не лише нових поетес, а й дослідниць поезії.

У 1554 році Чжан Чжисян (张之象, 1507–1587) уклав одну з перших антологій жіночої поезії, що отримала назву «Оновлене зібрання творчості червоного пензлика» («彤管新編»), до якої увійшли зразки жіночої поезії та прози, починаючи з епохи Чжоу до династії Юань (Berg D., 2007: 244). У 1557 році мінський літератор Тянь Іхен (田艺蘅) у своїй праці «Історія жіночої поезія» («诗女史») зібрав відомості про більш як 300 китайських поетес від давнини до династії Мін. У пердмові він занотував думку про необхідність визнання соціальної рівності чоловіків і жінок (приніймні творчої): 乾坤异成, 男女适敌 (田艺蘅中华典藏). *«Цянь і кунь [представляють] єдність інакшостей, так само чоловік і жінка є примиренням конфліктного»*. Автор вказує на недостатню увагу попередників до жіночої поезії, котру варто оцінювати, як і чоловічу, згідно з принципом: 人有善而必彰 (田艺蘅中华典藏). *«Людина, котрій притаманна краса [й добро], неодмінно є яскравою»*.

Загалом, численні редактори та укладачі жіночих антологій періоду династій Мін та Цін намагались канонізувати твори поетес, взоруючи на поетичні пам'ятники давнини, насамперед «Книгу пісень» («诗经») та «Елегію невизнаного» Цюй Юаня (屈原«离骚»)³. Варто зазначити, що тогочасні дослідники намагались визначити засади теорії поезії, знаходячи баланс між двома протилежними напрямками – «культутом давнини» і «спірітуалізмом». Намагання визначити витoki жіночої поезії та вписати її в канон призвело до висновку, що сам канон потребує «ревізії»,

³ Цей твір відомий українському читачеві у перекладі Ярослави Шекери під назвою «Скорбота вигнання» (Див.: Піднебесні пісні: поетичні переклади. Київ: Сафран, 2020. С. 77–99).

оскільки не охоплює всієї сукупності поетичних форм і стилів. Знаковим є збірник жіночої лірики «Елегія невизнаної» («女骚»), упорядкований Цюй Цзюшеном (蘧觉生) і виданий у 1618 році. В передмові до нього відомий літератор Чжао Шиюн (赵时用) визначив, що стародавні поетичні форми *фен* 风 і *я* 雅 зазнали змін, а отже поетичний канон має охоплювати значно більше жанрово-стильових форм, з урахуванням жіночих (Chang&Saussy, 2001: 2–3).

Першою жінкою-дослідницею поезії була мінська поетеса й художниця Фан Вейї (方维仪, 1585–1668), котра написала працю «Історія жіночої лірики із палацу та внутрішніх покоїв» («宫闺诗史»), яка на сьогодні вважається втраченою (Berg, 2007: 243). Тож однією з перших ґрунтовних досліджень жіночої лірики нині є праця «Її думки» («伊人思») мінської поетеси Шень Ісю (沈宜修, 1590–1635), котра була видана у 1636 році після її смерті. Дослідниця виділила 46 поетес та надала короткі коментарі до 241 їхніх віршів. Шень Ісю виділила кілька тематичних напрямів жіночої поезії: 1) переважна більшість творів (83 вірші) присвячені поетесами іншим жінкам – подругам, сестрам, донькам та родичкам; 2) незначна кількість творів (7 поезій) адресовані чоловікам; 3) досить численна група творів (46 віршів) вирізняються мотивами тісного емоційного зв'язку між матерями та доньками. Зокрема, дослідниця виділяє поезію овдовілої поетеси Ван Фенсянь (王凤娴), присвячену пам'яті двох її доньок, які рано померли. Сама Шень Ісю порівнює цю ситуацію із своєю: «...дуже подібно до нашої сім'ї» (Berg, 2007: 243; Ко, 1994: 215). Крім того, у коментарях до збірки, дослідниця розподіляє лірику на 4 групи за ступенем поширення і дослідження: опублікована поезія, неопубліковані нотатки, лірика, що шириться усно та поезія, котра увійшла у збірники інших дослідників (Ко, 1994: 215).

Згодом, у 1664 році відома літераторка Цзі Сянь (季娴, 1614–1683) видає «Зібрання творів талановитих жінок» («闺秀集»). Вона відібрала вірші яскравих поетес початку цінської доби (тобто своїх сучасниць), і прокоментувала їх з погляду цінності давнього стилю *тувень* 复古 та історичного колориту. Увага до давнини, зокрема витоків жіночої поезії, простежується у працях інших цінських

літераторів. Таким є дослідження «Витоки «Книги пісень» («诗经原») Фана Юйжуня (方玉润, 1811–1883). Автор проаналізував дослідження попередників, і спираючись на їхній фактаж, підтвердив авторство лірики Сюй-Му та Чжуан-Цзян, а також визначив ще одну доціньську поетесу Шеньхоу (申后) – авторку відомого вірша «Біле цвітіння» («白华») (孔丘, 2017: 172; 方玉润. 诗经原).

Отже бачимо, що давні дослідження жіночої лірики в Китаї демонструє дві основні тенденції: 1) засвідчення давніх витоків жіночої поетичної традиції через пошуки і створення переліків яскравих поетес різних часів та коментування їхніх віршів; 2) перші спроби аналізу тематики та стилістики жіночих текстів.

Більш ґрунтовними і послідовними стали дослідження у ХХ ст., коли китайські праці були доповнені розвідками зарубіжних літературознавців. Однією з важливих праць поч. ХХ ст. в Китаї є «Дослідження давньої жіночої літературної творчості» літературознавця і біографа Ху Венькая (胡文楷 «历代妇女著作考»). Науковий доробок цього дослідника нараховує 9 ґрунтовних праць, присвячених періоду Північних та Південних династій (南北朝, 420–589), династій Тан і Сун, в яких він дослідив китайську жіночу поезію, починаючи з V по XIII століття. Ці праці високо оцінюються сучасними дослідниками, зокрема Се Юе зауважує: «вони містять цінний матеріал та слугують джерелом для проведення подальших досліджень жіночої поетичної творчості, зокрема давньої» (谢玉娥, 2007: 114).

Цей процес активізувався і набув нової якості після ознайомлення китайських науковців із західними феміністичними і гендерними теоріями. Його результатом стала ґрунтовна праця Лю Цзе «Китайська жіноча літературна творчість: історія трансформацій культурного мислення» (刘洁 2008), в якій авторка з позицій феміністичної критики подає власну концепцію розвитку жіночої лірики як «слабкого голосу спротиву», котрий відображає спосіб життя та культуру жінок конфуціанського Китаю. Утім, варто зауважити, що в Китаї подекуди звучать критика феміністських підходів до аналізу давньої поезії. Зокрема, сучасна дослідниця Сунь Канї (孙康宜) зауважила, що західні представники феміністичної критики не можуть повністю осягнути ставлення

давніх китайців до жіночої творчості. Вона запевняє, що причиною ігнорування багатьох зразків жіночої лірики є панівні естетичні вподобання, а не політична чи соціальна стратифікація авторок, як твердять західні вчені (Chang K.S. & Saussy, 2000: 1).

Неабияка увага приділяється в Китаї найбільш фемінінному жанру давньої поезії – *ци* (詞). Витоки цього жанру, його генезу та специфіку у творчості жінок детально аналізує проф. Ден Хунмей (邓红梅, 2000). Явище стратифікації поетес середньовічного Китаю досліджує проф. Цянь Чжисі (钱志熙, 2019), зосереджуючи увагу на особливостях впливу на творчість жінок культури вченого чиновництва *шудафу*. Водночас інший дослідник Лю Янхе (刘阳河, 2020) намагається відмежувати поезію цінських мисткинь від чоловічого канону і показати, що вірші на тему «щоденної домашньої праці жінок» є репрезентативними стосовно самоідентичності та суб'єктності шляхетних китаянок.

У другій половині ХХ ст. цікавість до китайської жіночої поезії посилюється і на Заході. Насамперед з'являються антології перекладів та праці загального характеру. У 1993 році американська синологиня Патриція Баклі Ебрей опублікувала дослідження «Внутрішні покої: шлюб та життя китайських жінок за часів епохи Сун», у якому вона детально описала особливості буття китайської жінки в патріархальному суспільстві сунського Китаю, а також торкається питань жіночого письма та поетичної творчості, звертаючи увагу на те, як саме жінки здобували освіту та вчилися віршоскладанню (Ebrey, 1993).

У 2000 році Барбара Петерсон видала працю «Notable Women of China: Shang Dynasty to the Early Twentieth Century», присвячену видатним жінкам давнього Китаю, від давнини до кін. династії Цін (1911). Це – біографічний довідник, котрий включає інформацію про 89 видатних китаянок, відібраних за їхньою впливовістю на історичний процес, значущістю досягнень, актуальністю їхньої діяльності для жіночої історії тощо. Праця формує уявлення широкою аудиторії про китайських жінок – правительок (імператриць), радниць, воїнів, письменниць, художниць, каліграфинь, а також про дружин і матерів, доньок і

сестер. Авторка залучила охватний матеріал – щоденники, судові протоколи, генеалогічні записи та ін. (Peterson, 2015).

Цього ж року у Стендфорському університеті вийшла друком праця «Women Writers of Traditional China: an Anthology of Poetry and Criticism» (Chang & Saussy, 2000), в якій зібрані англomовні переклади репрезентативних поезій близько 130 китайських поеток від ханьської доби (汉朝, 206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) до поч. XX ст., а також їхні біографії, літературні статті, передмови і трактати «вчення про жінок». Ця антологія також містить розділ із низкою праць про жіночу творчість відомих літераторів-чоловіків, котрі фіксують «офіційне визнання» жіночих здібностей і талантів. Тож сукупно цей матеріал дає досить повне уявлення про загальний розвиток китайської жіночої поезії з урахуванням культурно-історичних та внутрішньо літературних факторів.

У 2007 році виходить праця австралійки китайського походження Лілі Сяо Хун Лі та Стефановської А.Д., «Biographical Dictionary of Chinese Women: Antiquity Through Sui 1600 B.C.E.–618 C.E.». Дослідниці наводять біографічні дані про нихку відомих китаянок давніх епох, а також подають імена доціньських поетес та переклади їхньої поезії англійською мовою (Lee & Wiles, 2014).

Загалом, у західній літературознавчій синології (куди ватро віднести і розвідки українських учених) здебільшого аналізують різні аспекти китайської жіночої лірики на прикладі творчості окремих яскравих поетес. Найбільше праць присвячено сунській мисткині Лі Цінчжао, як-от: проф. Ф. Гюле (Heule, 2018) представив загальну характеристику її творчості та гендерний аналіз окремих віршів; Г. Дашенко (Дашенко, 2010; 2015) здійснила ґрунтовний аналіз жанрово-стильової своєрідності творчості Лі Цінчжао в контексті теоретичних та історико-культурних проблем розвитку жанрів *ши* (诗) і *ци* (词) в китайській середньовічній літературі; Я. Шекера (Шекера, 2010) проаналізувала основні мотиви та образи поезії Лі Цінчжао в аспекті відображення у них даоського світогляду, а також описала генезу та образність сунської лірики (Шекера, 2009; 2009a; 2010a; 2010b; 2010c) тощо. Останнім часом з'являються також розвідки поетичного доробку інших авторок – Сюе Тао (Дашенко, 2022), Гуань Даошен (Кундїй, 2024), Чжу

Шучжень (Дашенко & Русакова, 2023) та ін. Отже, нині традиційна китайська жіноча лірика активно й різнобічно досліджується як в Китаї, так і за його межами. Проте, розвиток нових теорій та методологічних підходів до вивчення гендерно маркованих явищ давньої китайської літератури, котрою є жіноча лірика, уможлиблює глибше і системніше трактування як окремих текстів, так і цілісного поетичного феномену як такого.

Висновки до розділу 1.

Вивчення базових постулатів конфуціанського канону крізь призму ідей феміністичної критики, висловлених у працях С. де Бовуар, В. Вульф, Е. Шовалтер, Г. Сіксу, С. Губар та ін, виявило, що фактори формування жіночого дискурсу в літературній творчості є подібними для Заходу і й Китаю. Такими факторами, насамперед, є соціально-історичні, ідейно-філософські та ціннісно-нормативні засади патріархального суспільства. У давньому Китаї ці засади формувались у межах конфуціанського вчення, котре закріплювало гендерну асиметрію, тобто меншовартість жіночого як «ненормативного іншого», або ж «упослідженого, мізерного».

Крім того виявлено, що у давньокитайському «великому каноні» були сформовані поетично-імітативні практики жіночого через набір символів і стереотипів, чому сприяло, зокрема «вчення про жінок». Тож творчість жінок-поетес викристалізовувалась через подолання конфлікту між ритуальним нав'язуваним чоловічим дискурсом і внутрішньою потребою правдивого самовираження через натуралізацію почуттів, вивільнення підсвідомої іншутності, тілесних практик письма тощо.

Сформовано робочу дефініцію поняття «традиційна китайська жіноча лірика», котра являє собою складне художнє явище, котре, з одного боку, відображає гендерну асиметрію ідейно-моральних основ конфуціанського суспільства та маскуліноцентризм поетичного канону, а з іншого – демонструє субверсивну «інакшість» засобів і форм поетичного самовираження ліричного суб'єкта.

Аналіз критичної літератури та ілюстративних джерел дозволив виявити знакові особливості ідентичності ліричних суб'єктів китайської жіночої поезії. Зокрема, гендерна ідентичність представлена сукупністю титульних (для конфуціанства) рис фемінінності, а саме: покірність, терплячість до страждань, вірність [чоловікові], емпатія, жертвовність, добродієність, любов до дітей, природність, емоційність тощо. Ці якості знайшли яскраве вираження у принципі «краси слабкої добродієності» музично-поетичного жанру ци.

Було з'ясовано, що статево-рольова ідентичність суб'єктів жіночої лірики корелює із гендерними ролями поетес та розмежовується за ступенем прояву їхнього внутрішнього спротиву. Умовно наслідувальні (нормативні) ролі, представлені дружинами, наложницями, нареченими тощо ілюстрували символічну покірну-депресивну фемінінність. Субверсивні ролі, представлені в жіночій ліриці матерями, доньками, вдовами, куртизанками, черницями, які відверто, або приховано розхитували усталені норми і правила поведінки.

Аналіз конфуціанських і даоських підходів до міжстатевих стосунків показав, що вони сукупно формували різноманіття проявів фемінінної сексуальних ідентичностей суб'єктів жіночої лірики. Позаяк, прикметним виявилось те, що значна мисецька складова у світогляді поетес зумовило синтез еротичного й естетичного, продукуючи такі прояви ідентичності як «естетизована фемінінна сексуальність» наложниць або «мистецько забарвлена сексуальність» елітних куртизанок.

Зрештою виявлено, що психосоціальна ідентичність давньокитайських поетес є відображенням їхньої освіти (насамперед мистецької). Водночас провадиться думка, що психологія жіночої творчості є проявом самої сутності жінки та природності її екзистенції.

РОЗДІЛ 2

ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ЛІРИКИ

2.1. Зародження тематичної парадигми давньокитайської жіночої лірики у «Книзі пісень»

У нашому дослідженні, жіноча традиційна лірика представлена у різних жанрах. Найпопулярнішими у поеток різних часів виявились жанри *ши* та *ци*:

- *ши* 诗 – один з найдавніших жанрів китайської лірики, який був канонізований ще у збірці давньої лірики «Книзі пісень» («诗经»), яка містить 305 віршів цього жанру в чотирьохслівній формі (四言诗);

- *цзи* 词 – цей жанр існує в Китаї з часів династії Тан (618–907), але найбільшого розвитку досяг в епоху Сун (960–1279); цьому жанру, як «жіночому за природою», приділено значну увагу в попередньому розділі. В жіночій поезії також зустрічаються окремі зразки інших поетичних жанрів:
- *тесін* 歌行 – пісні, ліричний жанр, що був популярним за доби Хань (II ст. до н.е. – II ст. н.е.), його мотиви походять з усної народної творчості;
- *фу* 赋 – римована проза, що теж була популярною за часів Хань;
- *тань* 叹 – зітхання: корінням сягають «Чуських строф» («楚辞», III ст до н.е.);

Спираючись на зафіксовані дані, що дійшли до наших днів у таких артефактах як «Цзо Чжуань» («左传») або «Хроніки періоду Весни та Осені» (春秋时期, VIII-V ст. до н.е.), «Біографії знаменитих жінок» («列女传») конфуціанського вченого Лю Сяна (刘向), що жив у I ст. до н. е., а також у «Передмові до Книги пісень» («诗序») Мао Хена (毛亨) бачимо, що в цих працях зафіксовані дані про те, що поезія, написана давніми китаянками увійшла до складу «Книги пісень» (孔丘, 2017).

Літератор танської доби Кун Інда (孔颖达, 574–648) у праці «Істинне значення лірики «Книги пісень» у зібранні Мао Хена» («毛诗正义»), філософ сунської доби Чжу Сі (朱熹, 1130–1200) у трактаті «Мемуари Книги пісень» («诗集传»), коментатор Фан Юйжунь (方玉润, 1811–1883) у праці «Витоки «Поетичного канону»» («诗经原»), поет Вей Юань (魏源, 1794–1857) у дослідженні «Невизначеність давньої поезії» («诗古微») виокремлюють імена перших відомих китайських поетес давнини доціньського періоду – Чжуан-Цзян (庄姜) та Сюй Му (许穆), або пані Сюй Му (许穆夫人) (魏源. 诗古微).

Відповідно до «Хронік періоду Весни та Осені», Вей Чжуанцзян (卫庄姜) була дочкою *вана* з держави Ці (齐国) на початку періоду Весни й Осені, яка вийшла заміж за спадкоємця держави Вей (卫国) – Вей Чжуан-гуна (卫庄公, 757–735 pp. до н. е.) (Lee&Wiles, 2007: 30).

Занотовані свідчення про життя та творчість принцеси дозволяють китайським дослідникам зробити висновок, що Чжуанцзян була однією з перших поетес давнього Китаю, якій належить авторство низки поетичних творів, що увійшли до складу першої частини «Книги пісень» – «Звичаї держав» (国风) у розділі «Пісні держави Бей» (邶风), серед яких: «Ластівки» («燕燕»), «Буря» («终风»), «Сонце й Місяць» («日月»), «Смарагдове вбрання» («绿衣») та «Кипарисовий човник» («柏舟») (孔丘, 2017).

Китайський дослідник Тань Десін зазначає, що у «Хроніках періоду Весни та Осені», та «Історичних записках» («史记») Сима Цяня ідеться про те, що принцеса не змогла народити дитину Чжуан-гуну, саме тому правитель узяв за дружину принцесу Лі Гуї (厉媯) із держави Чень (陈国). Лі Гуї народила сина Сяо Бо (孝伯), який невдовзі помер. Разом із Лі Гуї до палацу правителя прибула і її молодша сестра Дай Гуї (戴媯), яка згодом народила спадкоємця Чжуан Хуань-гуна (庄桓公). Чжуан-Цзян та Дай Гуї мали дуже теплі та дружні стосунки, а тому принцеса виховувала сина від наложниці Дай Гуї як свою рідну дитину, якого правитель оголосив головним спадкоємцем (谭德兴, 2003: 36).

Чжуан Хуань зійшов на престол держави Веї після смерті свого батька, однак у 718 р. до н. е. був убитий Чжоу Юєм (州吁) – сином від іншої наложниці. Після того як Чжоу Юї посів престол, Чжуан-Цзян залишилася жити в палаці як вдова покійного правителя, однак становище Дай Гуї було нестабільним, тому її було відправлено назад додому до держави Чень, звідки та й приїхала (Raphals, 1998: 89)

У записах «Біографії відомих жінок» зазначається, що через від'їзд Чжуан-Цзян присвячує Дай Гуї вірша «Ластівки» (“燕燕”), у якому виражає смуток та любов до своєї близької подруги (刘向. 列女传).

Цей вірш можна розглядати не лише як один із перших зразків авторської жіночої лірики, а й як ранній приклад поезії розставання (送别诗). Не менш важливим є те, що «Ластівки» Чжуан-Цзян також є першим авторським зразком

поезії, де простежуються мотиви сестринства, жіночої солідарності, оспівування моральних якостей тощо.

Значну кількість популярних тематичних груп давньої китайської поезії, таких як: пейзажна лірика 山水诗, поезія прощання або розставання 送别诗, а також палацова лірика нарікання 宫怨诗 можемо зустріти в «Книзі пісень». Остання є однією з найпопулярніших тематичних груп китайської поезії, що написана жінками. Зокрема, китайська дослідниця Лю Цзе виокремлює палацову лірику жінок в єдиний розділ «Нарікання та страждання за високими стінами внутрішніх покоїв» (深宫高墙内的怨声与叹息), ідентифікуючи лірику мешканок палаців виключно як зразок нарікання покинутої та ображеної жінки. (刘洁 2008: 80)

Цінський дослідник Фан Юнжун називає Шень-хоу (申后) – дружину чжоуського правителя Йоу-вана (周幽王) авторкою вірша «Біле цвітіння» (白华), що входить до розділу Малі оди (小雅) «Книги пісень». Жінка була покинута ваном-чоловіком, який не лише захопився красунею Бао Си (褒姒), а й припинив вести державні справи, що в подальшому і призвело до роздробленості держави Чжоу. Беручи до уваги записи з «Мемуарів Книги пісень» («诗集传»), Чжу Сі стверджує, що цей вірш є авторським зразком поезії, що належить саме Шень-хоу, так як просякнутий надзвичайною ненавистю та образою, таким чином спростовуючи твердження, що цей вірш був написаний кимось іншим (孔丘, 2017: 172). Ця історична подія породила вислів – *образа білої квітки* (白华之怨). Цю метафору вживають тоді, коли говорять про положення покинутої наложниці чи імператриці (白华之怨. 汉典).

Таки чином, «Біле цвітіння» Шень-хоу можемо назвати однією з найдавніших зразків *лірики нарікання*, що зародилася ще за часів епохи Чжоу (周朝, 1046 – 256pp. до н.е.). Чжуан-Цзян, яка жила пізніше, теж не була щасливою у шлюбі. Чжу Сі у своїй праці «Мемуари “Книги пісень”» зазначає причини написання нею вірша «Буря»: «Правитель держави Вей Чжуан-гун часто поводив

себе досить зухвало та дозволяв собі непристойний флірт стосовно жінок, за що Чжуан-Цзян, яка не могла більше терпіти таку поведінку, вилила на папері йому свої докори у вигляді вірша, що отримав назву «Буря» (譚德兴, 2003: 37).

Загалом, творчість Чжуан-Цзян можна віднести до тематичної групи *палацової лірики* нарікання. Зокрема, два її інші вірші «Сонце й Місяць» та «Кипарисовий човник» зображають душевний стан ліричної героїні, яку розлюбив коханий, за що та й дорікає йому. У вірші «Буря» бачимо, як лірична героїня скаржиться на зухвалу поведінку свого чоловіка, який бавиться з її почуттями, розбиваючи серце. Також у представленому поетичному творі яскраво відображається образ жінки, яка очікує побачення з коханим. Особливістю відтворення таких любовних переживань поетками в їхній творчості є момент невизначеності у взаємності почуттів коханого, який може розлюбити будь-якої миті. Показовим є те, що лірична героїня, фактично, покійно сприймає реальність, у якій опинилася. І хоча подекуди у ліриці простежуються деякі прояви бунту, однак усе-таки дана поезія тяжіє до *лірики нарікання*, що стане популярною у творчості жінок феодального Китаю подальших епох (Кундій, 2021).

Авторкою поезії «Смарагдове вбрання» вважають також Чжуан-Цзян. Цей вірш є особливо цікавим. Мао Хен у коментарях до «Книги пісень» зазначає, що після того, як Чжуан-Цзян втратила прихильність свого чоловіка (а сталося це невдовзі після їхнього одруження), вона написала цього вірша, нарікаючи себе «померлою». У дослівному перекладі рядок-рефрен звучить так: «Я сумую за покійною» (我思古人). *Гужень* (古人 – букв. «покійник, предок») є омонімом до слова 故人 (букв. «покійник, колишній»). Розглядаючи своє зелено-жовте вбрання, яке вона колись сама вишивала, Чжуан-Цзян згадує ті часи, коли була ще коханою, а тепер жаліє й оплакує своє «померле» щастя, що залишилося в минулому.

Написаний невідомою авторкою вірш «Рясно лоза поросла» («葛生») є одним із перших зразків жіночих епітафій (孔丘, 2017: 87).

Розглянемо творчість іншої поетки – Сюй-Му, що є прикладом зародження *жанру пейзажної та патріотичної лірики*. Поетеса була принцесою з держави Вей,

яка вийшла заміж за спадкоємця держави Сюї (许国) – Сюї Му-гуна (许穆公, 712–656 pp. до н. е.).

Дослідниця Барбара Петерсон зазначає, що в дівчини було дві кандидатури на роль майбутнього чоловіка. Вона хотіла одружитися із правителем держави Ці (齐国), адже кордони цієї країни були ближче до її батьківщини, а його військо було сильнішим, тому в разі потреби вона могла б допомогти своїй державі в часи лихоліть. Однак батьки дівчини, задобрені дарами правителя Му-гуна, віддали її за нього. Сюї-Му нічого не залишалось, як прийняти волю батьків, після чого принцеса змінила титул, ставши пані Сюї-Му (许穆夫人) (Peterson, 2000, p.17).

Енн Каннінгам характеризує творчість Сюї Му як вкрай проникливу та ностальгійну за тематикою (Cunningham, 2019: 22). Після одруження Сюї Му часто згадувала свою батьківщину, якій присвятила вірші «Бамбукова тростина» («竹竿») та «Джерело» («泉水»), у яких поетеса яскраво описує красу свого рідного краю. Ці два вірші характерним чином віддзеркалюють один одного наріжними мотивами оспівування краси рідного краю, а також просякнуті тугою юної дівчини за ним. Лірична героїня, вже будучи заміжною, змушена назавжди покинути любі її серцю батьківський дім та рідний край. Отже, «Бамбукова тростина» та «Джерело» є яскравим прикладом зародження жанрово-тематичного напрямку *поезії гір та вод (або пейзажної лірики)*.

Пори року, природа навколо займають особливе місце у пейзажній ліриці. Поетки, що жили після Сюї-Му активно використовували у своїй ліриці символи, поширені у чоловічому поетичному каноні давнього Китаю. Так, наприклад, поетеса Мен Чжу (孟珠, III ст.) у своєму циклі «Пісня сонячної весни» («阳春歌»), змальовуючи свої почуття та переживання, робить це з особливою деталізацією: вона називає кожен місяць весни, ототожнюючи свої почуття зі станом природи в цей час (Rexroth&Chung, 1982: 8).

Поетеса Бао Лінхуей (鲍令晖, V ст.), наслідуючи лірику «Рясною зеленню вкритий є берег у річки» («青青河畔草»), що входить до циклу дев'ятнадцяти віршів давнини, написаних митцями епохи Хань («古诗十九首»), вдається до

вживання різної символіки, такої як: осіння роса, весняні квіти та вітер. Бамбук, що видніється за вікном ліричної героїні створює особливий емоційний акцент на початку твору (Rexroth & Chung, 1982: 13).

Таким чином можемо зробити висновок, що в деяких випадках пейзажна лірика, яку писали жінки давнього Китаю, тяжіє до чуттєвості та емоційності – *цін* (情), що дає змогу виразити глибину особистих переживань ліричної героїні.

Сюй Му називають першою поеткою-патріоткою китайського народу. Як зазначається в записах «Цзо чжуань», у 660 р. до н. е. на країну Вей напали варварські племена *ді* 狄人, унаслідок чого столицю країни – Цао (漕邑) було захоплено. Дізнавшись про це, Сюй Му віддала розпорядження вирушити у столицю та допомогти людям провізією. Навіть більше, їй вдалося заручитися підтримкою правителя Ці, того самого, з яким вона хотіла одружитися. Його військо прийшло на допомогу Вей і державу було врятовано. Сучасники Сюй Му не підтримували патріотичний настрій жінки та критикували за те, що вона втручається у політичні справи, адже її чоловік відмовився надавати допомогу і втручатися у війну із загарбниками Вей (Peterson, 2000: 18-19).

В історичних хроніках «Цзо чжуань» зазначається, що саме в цей непростий період боротьби за свободу своєї країни Сюй-Му написала патріотичного вірша під назвою «Галопом несуться запряжені коні» («载驰») (Raphals, 1998: 41). Авторка виражає розпач та занепокоєння що до подальшої долі свого рідного краю. Лірична героїня також порушує гостросоціальне питання права голосу жінки в тогочасному соціумі, адже поведінка Сюй-Му визиває шквал критики та обурення з боку чиновників при дворі її чоловіка.

Таким чином, «Книга пісень» являє собою збірку поетичної спадщини давнього Китаю, до якої увійшли деякі жанрово-тематичним різновиди жіночої лірики, що активно розвиватимуться у подальших епохах. Тематика сестринства та дружби перегукується з мотивом жіночої солідарності, що можна простежити в багатьох творах пізніших епох. Окрім авторської палацової лірики нарікання, до якої однією з перших вдалася Шень-хоу, а потім і Чжуан-Цзян, для поезії китайських поетес давнини також були характерні патріотичні настрої, прояв

любові до батьківщини, возвеличення краси рідного краю. На відміну від чоловічого стилю, лірика китаянок просякнута соціально-політичним підтекстом поневоленого становища жінки патріархального суспільства.

У давньому Китаї чимало доньок правителів після заміжжя змушені були полишити рідний край, і жити на чужині, опинившись вилученою із життя батьківщини. Творчість доціньської поетеси Сюй-Му демонструє нам бунт проти тогочасних суспільних порядків, йдучи всупереч правилам та порядкам аби врятувати свій рідний край. Пейзажна лірика жінок доціньського періоду вирізняється ностальгією за рідним краєм, причиною якого є заміжжя дівчини за політичним розрахунком.

2.2. Лірика заложниць дипломатичних шлюбів: ностальгія за рідним краєм

Авторська поезія китаянок аристократичного походження зародилася в доціньську епохи, а саме в період проголошення гегемонії окремих правителів. Саме тоді, традиція укладання дипломатичних шлюбів між принцесами одних держав зі спадкоємцями інших сприяла утворенню стратегічних альянсів, що відігравали ключову роль, забезпечуючи виживання метрополій в непрості часи міжусобиць та воєн.

Можемо стверджувати, що масове укладання таких шлюбів бере свій початок з часів Воюючих держав (战国时期, V–III ст.) – буремного етапу в історії давнього Китаю. У ті часи принцеси правлячих династій виходили заміж за правителів інших держав, аби зміцнити положення своєї батьківщини, створивши політичний альянс. Лірика доціньських принцес Чжуан-Цзян (庄姜) та Сюй-Му (许穆) є яскравим прикладом відображення характерної тематики та образів.

Традиція дипломатичних шлюбів в давньому Китаї знову набуде популярності в III ст. до н.е., коли перший ханський імператор Гао-Цзу (高祖) видав заміж одну з принцес за *шанью* (单于) – правителя племені *сюнну* (匈奴) (Wright, 2011: 39).

Зважаючи на постійність нестабільного положення династій, особливо в період з V–VI століття, дипломатичні шлюби стають нормою тогочасної дійсності і тривають аж до династій Сун (宋代, IX–XIII ст.). Дане соціально-політичне явище знаходить своє яскраве відображення у ліриці китайських принцес тих часів (Wright, 2011: 42).

Принцеса Лю Сіцзюнь – племінниця ханського імператора У (武帝), яка згідно з його наказом була видана заміж за одного з ватажків народності усунь (乌孙), аби ті стали союзниками ханської імперії проти кочовиків сунну. У розпачі дівчина написала вірш під назвою «Лемент скорботної печалі» («悲愁歌») (Lee & Wiles, 2014: 168). Наскрізьним у ньому є мотив туги молодої дружини за рідним краєм на чужині, відчуття жінкою своєї безпорадності перед волею батька та фатальну покору лихій долі. Коріння цього жанру сягає авторської жіночої лірики доцінських часів (зокрема у складі «Книги пісень»).

Лемент скорботної печалі

*Сім'я відправила мене в краї далекі
У землі, до правителя усунів
Покоями тепер їх юрта служить
Знамена ці – тепер мої вже стіни
М'ясне лише як їжу споживаю
Кумис єдиним зробився напоєм
А як про край свій рідний я згадаю
Так моє серце вмить стає тяжким від болю
Якби ж могла я лебедем постати
Щоб повернутися назад, до свого дому.*
(Кундій, 2024: 186)

悲愁歌

吾家嫁我今天一方，
远托异国兮乌孙王。
穹庐为室兮旃为墙，
以肉为食兮酪为浆。
居常土思兮心内伤，
愿为黄鹄兮归故乡。
(沈立东 & 葛汝桐, 1992: 1225)

Варто звернути увагу на останні рядки поезії «Лемент скорботної печалі»: лірична героїня хоче перекинутись на лебедя, аби повернутися до рідного краю. Такий мотив можна розглядати як прояв непокори та завуальованого бунту проти

реальності, в якій опинилася жінка. Образ лебедя у давній китайській поезії зустрічається доволі часто, однак там його образ більш піднесений, наділений божественною енергією. Натомість у жіночій ліриці по-особливому розкривається персоніфікація ліричної героїні, що говорить про свої життєві потрясіння.

До прикладу, у вірші «Лебідь» («黄鹄歌») доціньської поетеси Тао Ін (陶嬰) лірична героїня, ставши вдовою у молодому віці, асоціює себе з лебедем, виражаючи печаль за померлим. Поетка демонструє глибоку відданість своєму покійному чоловікові, не бажаючи брати шлюб з іншим. Головний мотив цього твору звучить в останніх рядках: 虽有贤雄兮，终不重行 (姜亮夫, 1998: 966). «*І хоча є достойний самець [чоловік], але ні в якому разі не літати знову [разом з іншим]*». Лірична героїня Тао Ін акцентує на своїй гендерній приналежності, використовуючи метафору: лебідка проливає сльози за померлим лебедем-чоловіком.

Принцеса Лю з перших рядків теж ідентифікує себе як жінка: 吾家嫁我今天一方，远托异国兮乌孙王. «*Сім'я відправила мене в краї далекі, / У землі, до правителя усунів*». Особливо чітко це видно в оригіналі, де авторка використовує ієрогліф 出嫁 (дослівно – «вийти заміж»).

Іншим прикладом зображенням жіночої скорботи у чужому краї є вірш «Пишу на ширмі під час зупинки в Сюйчи» («虚池驿题屏风»), написаний принцесою Ї Фан. Вона була видана заміж за ватажка кочового племені кумосі (库莫奚), які ще відомі під назвою *татаби* – монголомовні племена на території Південно-Західної Манчжурії (Ху, 2005).

Пишу на ширмі під час зупинки в Хюйчи

*В час заміжжя свого полишаю ці рідні краї,
Як ніколи раніше постало воно тяжким болем.
Імператорська милість, що дарована була мені
Є шляхом неблизьким, і моїм тихим горем.
У дорозі німа: тихо сльози свої проливаю,
Бо за тою межею мене вже чекає лише:*

虚池驿题屏风

出嫁辞乡国，由来此别难。
圣恩愁远道，行路泣相看。
沙塞容颜尽，边隅粉黛残。
妾心何所断，他日望长安。
(沈立东&葛汝桐, 1992: 1233)

*Пустелі пісок, що безжально прикрасу пудрову
Й фарб красу всю собою умить зіпсує.
І не знаю, чи скоро скорбота скінчиться?
Моє серце стражденне чи зможе колись не
плекати
Ту надію, щоб якимось настала хвилинка,
І Чанань своїм поглядом знову могла обійняти?*
(Кундїй , 2024: 187)

Китайські дослідники зазначають, що поетеса під словом 由来 (дослівно – «з самого початку») у цьому вірші має на увазі «незмінність тяжкої долі всіх дівчат, яких видавали заміж проти власної волі» (沈立东&葛汝桐, 1992: 1234).

Цим рядком поетеса наголошує на фатальності долі жінки аристократичного походження, порушуючи питання свободи вибору китаянки феодального суспільства. Лірична героїня звертає увагу на проблему гендерної нерівності та неможливості жінки належати самій собі в тогочасному китайському суспільстві: 由来此别难 *«Як ніколи раніше постало воно [заміжжя] тяжким болем».*

Подібний лейтмотив зустрічаємо і у творчості доціньської поетеси Сюй-Му «Бамбукова тростина» («竹竿»): 女子有行, 远兄弟父母. *«Заміж дівчина йде – зникне все, що колись було поруч. / Неблизькими для неї тепер рідний край і сім'я».*

Іншим прикладом патріотизму, що коштував життя принцесі Цянь Цзінь (千金公主, VI ст.), можна вважати її вірш «Пишу на ширмі» («书屏风诗»). Коли правитель Суй дізнався про цей вірш, а ще про заколот, який принцеса готує проти нього, врешті-решт за його наказом чоловік Цянь Цзінь вбив її, аби укласти мирний союз із державою Суй. Оплакуючи загибель династії Чень, принцеса прирівнювала цю втрату як загибель своєї Батьківщини – Північної Чжоу (Lee & Wiles ,2014: 378).

Не зважаючи на те, що китайські принцеси були представницями аристократичних сімей, однак вони теж ставали жертвами системи конкубінату традиційного патріархального суспільства.

Так, наприклад, принцеса Ченьлю є авторкою вірша «Відповідаю натомість» («代答»), який вона написала замість свого чоловіка Вана Су (王肃, 464-501 pp.) у відповідь на любовну лірику від його дружини із роду Се, яка походить із повіту Чень 陈郡谢氏 (沈立东&葛汝桐, 1992: 1078).

Ліричний суб'єкт вірша пані Се – жінка, адже вона звертається до Вана Су, як його дружина, яка все ще кохає і шанує шлюбні зв'язки подружньої пари. Покинута дружина надіслала вірша «Присвячую Вану Су» («赠王肃诗»), у якому вона звертається до почуттів свого все ще коханого чоловіка, з надією пробудити в ньому колишнє кохання.

Присвячую Ван Су

*В годівницях з бамбуку шовкопряди в'юнились,
Їх вже зараз не видно — геть зникли усі,
Лиш шовкові сліди від них тільки й лишились
В кокони заховались тоненькі витки.
Прекрасні полотна із них поробили,
Чудові тепер ці зіткані нитки.
Та може іще він таки пригадає
Як разом із нею його заплели?*

赠王肃诗

本为箔上蚕，今作机上丝。
得路逐胜去，颇忆纏綿时。
(沈立东&葛汝桐, 1992: 1077).

Поетеса апелює до образів шовкопрядів, які сплітають нитки в кокони, перед тим як їх розпустять і зроблять шовк. Дана алегорія – це звичайно ж натяк на їх колишній шлюб, коли подружжя, мов дві нитки, були зіткані для того, щоб назавжди поєднатися разом у пряжі. Останні рядки виголошують головне послання ліричної героїні до свого коханого: 本为箔上桑，今作机上丝。得路逐胜去，颇忆纏綿时? (沈立东&葛汝桐, 1992: 1077). «Прекрасні полотна із них поробили, / Чудові тепер ці зіткані нитки. / Та може іще він таки пригадає / Як разом із нею його заплели?».

Ми не можемо стверджувати напевно, що стало причиною такого вчинку принцеси Ченьлю, яка була не просто далекою родичкою імператора Сяо Веня (孝文帝) династії Північна Вей (北魏朝, IV–VI ст.), а його молодшою сестрою.

Незважаючи на своє шляхетне походження, принцеса замість свого чоловіка надіслала пані Се листа у поетичній формі «Відповідаю натомість» («代答诗») (沈立东 & 葛汝桐, 1992: 1077). Унікальність цієї поезії полягає в тому, що жінка, пишучи вірш від імені чоловіка, імітує не лише форму вірша та ключові рядки, а й апелює до символів нитки й голки. Таким чином, хоч нитки й були заплетені шовкопрядами в один кокон, але це не означає, що вони все життя будуть в ньому разом, адже нитки використовують для пошиття різних тканин і кожна буде йти у парі з іншою голкою.

2.3. Палацова лірика: тематичне розмаїття

У китайській літературній традиції існує стиль лірики на яшмовому ганку *юйтайті* (玉台体) або *гунтіши* (宫体诗) – поезія, що написана при дворі. Цей стиль набув активного розвитку завдяки Сяо Гану (萧纲, 503–551), який після сходження на престол став імператором У династії Лян (梁武帝) (Birrell, 1982). Китайський дослідник Лю Шипей у своїй праці «Коментарі до історії китайської літератури давнини та середніх віків» («中国中古文学史讲义») зазначає, що даний стиль поезії сформувався за часів династій Цзінь (晋朝, 265–420) та Південна Сун (南朝宋, 420–479), а популярності досяг за часів династії Лян (刘师培, 2009).

Гунтіши виникли як наслідок відходу тогочасного суспільства від жорстких конфуціанських норм. Таку лірику писали здебільшого аристократи та інтелігенція при імператорському дворі, зображаючи інтимні почуття чоловіка й жінки, нерідко поетами змальовувалася жіноча врода та її життя (Шекера 2008: 20). Таким чином, китайськими чоловіками-поетами був започаткований новий спосіб вираження чуттєвих переживань ліричного героя завдяки новому стилю поезії у жанрі *ши*.

Українська дослідниця китайської літератури Я.В. Шекера лірику *гунтіши* (宫体诗) розуміє як вірші в палацовому стилі (Шекера, 2008: 54). Західноєвропейські науковці перекладають *гунтіши* як *palace-style poetry* (Birrell, 1982).

В цьому підрозділі мова буде йти не лише про жіночу лірику, що відноситься до цього стилю, а й загалом про поезію, що написана мисткинями, які проживали на території імператорського палацу.

Описуючи вроду жінки, чоловіки-поети передають своє захоплення нею через зображення оголених частин тіла, які собі уявляє митець: обличчя, зап'ястя рук, ступні ніг тощо. Акцент на поясі, наприклад, який тримає одяг – компенсаторний еротичний сигнал, до якого вдавалися митці свого часу: адже коли пояс розв'язується, жінка постає оголеною. Поширена тематика чоловічої палацової лірики – зображення лінії кохання між заможним паном та наложницею, яка чекає на нього сподіваючись, що той ошчасливить її новою зустріччю у майбутньому (Birrell 1982: 12).

Для поезії в цьому стилі також є характерним вживання символіки лампади або свічки, що плавиться. Таким чином полум'я та тінь, яке з'являється в процесі горіння, часто є символом чоловіка та покинутої ним жінки (Tian, 2005).

З популяризацією жанру *ци* виникає різновид палацового стилю, так звана палацова лірика *гунци* 宫词. Зокрема, у творчості танського поета Сюе Фена (薛逢, IX ст.) звучить мотив очікування жінкою чоловіка, яка виглядає його зі своїх покоїв (唐诗三百首. 鉴赏大全集, 2011: 345).

Характерними представницями лірики жанру *ци* в палацовому стилі 宫词 можна вважати наложницю Хуей-фей (慧妃, IX–X ст.), яка писала під псевдонімом Хуажуй фужень (花蕊夫人) – Пані Квіткового Бутону, та імператрицю Янхуанхоу (杨皇后, 1162–1233), яка оспівувала красу палацового краєвиду та гармонію на фоні природи. (Idema & Wilt, 2004: 298–299).

Поезія пані Хуажуй описує життя жінок при дворі правителя, їх рутинні справи. Нерідко поетеса змальовувала й своє життя при дворі, наприклад ритуал прикрашання себе макіяжем, тощо. Мисткиня порівнює себе та інших дівчат в гаремі із квітами, наголошуючи на тому, що вона є найкрасивішою квіткою серед них.

У одному з віршів жінка висловлює жаль, через те, що покидає рідні землі, після того як післятанська держава Шу (后唐蜀, X) занепала (Idema & Wilt, 2004: 296–297). Яскравим прикладом лірики у жанрі *ши* палацового стилю є вірш «Про загибель Батьківщини» («述国亡诗»).

Про загибель Батьківщини

*Стяг про поразку на міській стіні.
Правителя наказ в моїх покоях як дізнатись?
Аж сорок тисяч воїнів свої зложили лати!
Ніхто із них не чоловік – однакові мені!*

述国亡诗

君王城上竖降旗，
妾在深宫那得知？
十四万人齐解甲，
更无一个是男儿！
(沈立东 & 葛汝桐, 1992:
531)

Знаходячись у внутрішніх покоях під час військової баталії, лірична героїня дізнається, що військо капітулювало за наказом правителя. Жінка обурена відсутністю відваги та самопожертви у воїнів, тому перестає бачити в них благородного мужа *цзюньцзи*.

Унікальною є творчість імператриці У Цзетянь (武则天, 624 – 705), яка увійшла в історію Китаю як повноправна жінка-імператор 女皇帝. З-поміж інших жінок в імператорських палацах, її лірика вирізняється авторитарним настроєм, який яскраво виражається вже після того, як жінка спромоглася отримати повноцінну владу в державі.

Так, наприклад, її вірш «Дівчина Жуї» («如意娘»), написаний майбутньою правителькою в даоському монастирі після смерті імператора Тай-Цзуна (太宗, 599 – 642), сповнений журливого настрою, що демонструє становище стражденної жінки. Жуї – ім'я дівчини-ліричної героїні, котра звертається у цьому вірші до спадкоємця Тай-Цзуна імператора Гао-Цзуна (高宗, 628 – 683), зізнаючись йому в почуттях. Лірична героїня вдається до використання типової символіки, такої як рясні сльози на спідниці кольору гранату, змарнілий макіяж тощо.

Дівчина Жуї

如意娘

Не бачу червоної більше я барви,
Для мене смарагдом став колір її.
Змінилась природа багряної фарби
Зеленим ввижається так вся мені.
У хаосі роздуми сиплються дивно,
Думки мої ширяться наперебій.
Змарніло у млявості втомлене тіло:
Зів'яла за Вами в знемозі отій.
Як все ще не вірите, що я постійно
В тузі проливаю тут сльози рясні,
Спідницю зі скрині візьміть неодмінно,
Гранатовий колір несе їх в собі.

看朱成碧思纷纷，憔悴支离为忆君。
不信比来长下泪，开箱验取石榴裙。
(沈立东&葛汝桐, 1992: 41)

Очевидно, що вірш «Дівчина Жуї» нічим не вирізняється з-поміж лірики інших мешканок гаремів, що опинилися у скрутному становищі й страждають за чоловіком. Варто зазначити, що коли Гао-цзун прочитав цього вірша, він забрав Жуї з храму й зробив вже своєю наложницею, що йшло всупереч усталеному порядку в ті часи: наложниці попереднього імператора мали доживати вік у храмах.

Кардинальних змін зазнає характер ліричної героїні У Цзетянь, коли жінка отримує повноцінну владу. Зокрема, це яскраво видно у вірші «На свято Лаба виражаю найвищу волю імператорському саду» («腊日宣诏幸上苑»):

**«На свято Лаба виражаю найвищу волю
імператорському саду»**

Завтра зранку візитом Шанлінь пробуджу,
Дух весни стрепенеться най з прояву волі!
Розквітати бурхливо все в ніч має цю,
І не сміє чекати на бриз світанковий!

腊日宣诏幸上苑

明朝游上苑，火速报春知。
花须连夜发，莫待晓风吹。

(沈立东&葛汝桐, 1992: 1576)

Цей мотив стане дуже популярним в літературі подальших епох. Зокрема, в романі «Квіти в дзеркалі» («镜花缘»), де усі квіти почали квітнути взимку за наказом імператриці У.

У поезії «Наспів на триножнику» («曳鼎歌») імператриця, звертаючись до постатей легендарних правителів давнини, восхваляє своє правління. Лірична героїня підкреслює божественність свого правління, а тому її місія не менш важлива, ніж у легендарних правителів, які уособлюють собою золотий період в історії Китаю.

Наспів на триножнику

*Одним із перших був Фу Сі –
Володар перший, винятковий.
На рівні з ним стоїть Шень Нун,
У здібностях був пречудовий.
І як правитель Хуан Ді
Тримав свій жереб вельми гідно,
Так й син його це перейняв:
Все Шао Хао вів надійно.
Тан Яо став вже після них,
Минулих справи множив плідно.
Юй Шунь же також був із тих,
Хто у наслідуваннях вірний.
Да Юя прояв є величний,
Його основи — влучна мить
Вся Піднебесна в сяйві виднім,
В державі спокій майорить.
Так Вищі Сили повеліли,
І Волю Неба відкривають всім.
Коли для люду настає потреба,
Щоб імператор на Землі творив.*

Таким чином, апелюючи до Волі Неба, яку в давньому Китаї вважали священною, коли йдеться про сходження правителя на престол, імператриця У Цзетянь легітимізує свою владу, звертаючись до канонічних постатей ідеальних правителів давнини.

曳鼎歌

羲农首出，轩昊膺期。
唐虞继踵，汤禹乘时。
天下光宅，海内雍熙。
上玄降鉴，方建隆基。

(唐诗鉴赏辞典, 1983)

Китайська дослідниця Лю Цзе виокремлює палацову лірику жінок в єдиний розділ «Нарікання та страждання за високими стінами внутрішніх покоїв» (深宫高墙内的怨声与叹息), ідентифікуючи цю поезію як нарікання покинутої та ображеної жінки (刘洁 2008: 80). Професор Цяо Іган виділяє жіночу палацову лірику як *скорботу мешканок [імператорського] палацу* 宫人怨 (乔以钢, 2004: 18). Однак, дана класифікація не може включати в себе лірику імператриці У, пані Хуажуй та імператриці Ян, оскільки їхня лірика не відображає жінку як таку, що перебуває в очікуванні прихильності господаря.

Спираючись на класифікацію Лю Цзе та Цяо Ігана, можемо говорити про творчість наложниці ханьського імператора Чена (成帝) – Бань Цзе-юй (班婕妤, 48–6 рр. до н.е.) як про поезію нарікання. Наложницю Бань вважали досить ерудованою жінкою свого часу, котра могла цитувати Конфуція та дискутувати з іншими з приводу його висловлювань. Про життя цієї наложниці відомо, що вона була прихильницею конфуціанських законів співіснування та «правильних» відносин між чоловіком та жінкою. Дружина/наложниця має поводитися гідно, аби не занепастити честь імператора, що могло б привести до занепаду династії, як це було до часів Хань (Chang & Saussy, 2000: 17).

Так наприклад, в оді «Мое горювання» («自悼赋»), яку наложниця написала після того, як на неї був зведений наклеп сестрами Чжоу, через що Бань була відіслана до палацу імператриці-вдови Ван. У своїй оді лірична героїня звертається до образів правителя Йоу-вана (幽王) та його наложниці Бао Си (褒姒), оплакуючи їх аморальну поведінку, що призвела до розколу в середині держави Чжоу (Chang&Saussy, 2000: 18). Саме ця історія й стала причиною написання Шень-хоу (申后) вірша «Біле цвітіння» («白华»), де вона виразила свою скорботу й розчарування через те, що чоловік покинув її. Винятковим зразком поетичної творчості наложниці Бань можна вважати вірш «Печаль» («怨歌行», інша назва «Кругле віяло» / «团扇歌»). Він був написаний ще до того, як імператор Чен захопився однією з танцівниць-сестер Чжоу – Чжоу Фейянь (周飞燕) (Chang

& Saussy, 2000: 17). Цей вірш вважається не тільки одним із перших п'ятискладових віршів (五言诗) в історії китайської літератури, а ще й таким, який отримав схвальні відгуки своїх сучасників (刘洁 2008: 83).

Лірика Бань Цзе-юй – це яскравий зразок жіночої поезії нарікання, що позбавлена будь-яких проявів субверсивності. Саме тому поетична творчість цієї ханьської наложниці отримала схвальні відгуки від чоловіків наступних епох. Літературний критик періоду Південних династій (南朝, 420-589) Чжун Жун (钟嵘) відмічав глибоку мудрість поетеси. Вочевидь, продемонстроване почуття смиренності та печалі в її ліриці, зумовлене положенням жінки в гаремі, демонструють гідну поведінку шляхетної жінки конфуціанської спільноти (沈立东&葛汝桐, 1992: 1062).

З одного боку, Бань Цзе-юй піднімає гостросоціальне питання гендерної нерівності та тотальної залежності жінки від чоловіка в давньому Китаї. Доля наложниці імператорського палацу нечасто бувала щасливою, адже вона конкурувала за увагу імператора з іншими жінками. Часто бувало й таке, що серед великої кількості жінок в гаремі про існування якоїсь наложниці імператор міг просто забути. Якраз це і викликає побоювання у ліричної героїні: вона не впевнена в почуттях імператора і боїться, що її замінить інша жінка, мов те віяло, яке замінює прохолодний осінній вітер. Разом з тим, лірична героїня виявляє жертвність та покору у служінні чоловікові, стаючи втіленням ідеалом жінки, яка живе заради того, аби догоджати чоловікові: 常恐秋节至, 凉飊夺炎热。弃捐篋笥中, 恩情中道绝. «...Лиш боюсь, що в період осінній таке може статись / Прохолодою вітер остудить всю спеку умить / Ти в шкатулку свою заховаєш й не будеш торкатись / Віяла з почуттів, що так любить тебе і мовчить».

Пісня круглого віяла

*Пасма рясного шовку цього мерехтливо іскряться
Білизна чистоти ясним інієм сніжно блищить,
Всю тканину порізали й віяло вийшло найкраще,
Як той місяць у повні, що в цю дивну пору горить.*

团扇歌

*新裂齐纨素,
皎洁如霜雪。
裁为合欢扇,*

*Коли прагнеш цього, то з собою його ти тримаєш,
І легесенький мах ніжним дотиком лиш гомонить,
Тихий спокій увесь залюбки ти собі забираєш –
В рукавах і на грудях твоїх відтепер все це спить.
Лиш боюсь, що в період осінній таке може статись:
Прохолодою вітер остудить всю спеку умить,
Ти в шкатулку свою заховаєш і не будеш торкатись
Віяла з почуттів, що так любить тебе і мовчить.*

(Кундій, 2024: 185-186)

团团似明月。
出入君怀袖，
动摇微风发。
常恐秋节至，
凉飙夺炎热。
弃捐篋笥中，
恩情中道绝。

(刘洁, 2008: 83).

Про свою меншовартість Бань Цзе-юй наголошує і в оді «Власне горювання», говорячи про попередниць епохи Чжоу, як про зразкових жінок, до яких вона не може дорівнятися: вони не така зразкова дружина, якими були вони. Згадуючи своє минуле, лірична героїня згадує про тяжку втрату свого сина, коли той ще був у пелюшках, і наголошує, що в цьому нема її провини. Тут можемо говорити про пригноблене становище наложниці-матері: жінка несла відповідальність за здоров'я та благополуччя нащадків імператора/чоловіка. Якщо дитина помирала, матір могли звинуватити в цьому, адже вона не виконала свій головний обов'язок. Варто звернути увагу на твори Чжуан-Цзян та Шень-хоу «Зелене вбрання» та «Біле цвітіння», на які посилається поетеса, говорячи, про те, що становище, у якому вона опинилася було таким здавна. Підмітаючи покої імператриці-вдови Ван, жінка отримала новий статус, хоч він і значно нижчий від того, що вона мала, коли була фавориткою імператора Ченя. Вона продовжує бути вірною йому, про що свідчать сльози на обличчі жінки, коли вона згадує імператора, з ностальгією спостерігає за його палацом, тамуючи свою печаль в алкоголі.

На нашу думку, серед поетичної творчості Бань Цзе-юй, ода «Мое горювання» є ілюстрацією поезії «нарікання та страждання за високими стінами дальніх покоїв». Аналіз вірша «Кругле віяло» дає підстави стверджувати, що в ньому не звучить нарікання наложниці на тяжку несправедливу долю, а є лише острах будь-якої жінки у традиційній системі конкубінату.

Лірику танської поетеси Цзян Цайпін (江采苹, 710–755), яка була наложницею імператора Сюань-Цзуна (玄宗), можна вважати прикладом поезії нарікання. Цзайпін увійшла в історію під титулом *Мей-фей* (梅妃) – «наложниця у сливах»: *мей* – слива, *фей* – титул другорядної дружини епохи Тан, що дорівнював статусу *фужень* – дружини (刘昫). Палац наложниці був рясно засаджений деревами сливи, саме тому їй було присвоєно такий титул (Chang & Saussy, 2000: 268).

Поема «Східна вежа» («楼东赋») була написана Мей-фей, коли імператор Тан Сюань-Цзун захопився наложницею Ян Гуй-фей (杨贵妃, 719–756) (Chang & Naun, 1999: 269). У ній лірична героїня передає печаль та страждання, не приховуючи емоції образи та ревнощів. Ознайомившись із цим твором, розчулений імператор вирішив надіслати наложниці у подарунок коштовні перлини, які Мей-фей відмовилася прийняти. Вона відповіла на жест від імператора своїм печальним віршем «Дякую за подаровані перлини» («谢赐珍珠»), відправивши його разом з перлами Сюань-Цзуну (Lee & Wiles, 2014: 170).

Дякую за подаровані перли

Давно не підводила рухом барвистим

Я брови у форму лаврового листя.

Косметики – згадка на моїм обличчі,

Багряний мій шовк у солоній криниці.

В палаці Чанмень вже давно посіріло

Бажання моє прикрашати все тіло.

Навіщо ж мені і з якої причини

Від Вас в подарунок німі ці перлини?

(Кундїй, 2024: 186)

谢赐珍珠

桂叶双眉久不描，

残妆和泪污红绡。

长门尽日无梳洗，

何必珍珠慰寂寥。

(刘洁, 2008: 86)

На відміну від вірша «Пісня круглого віяла», характер лірики Цзян Цайпін вирізняється насиченою емоційністю. Наложниця відмовляється від подарунка імператора і відкрито заявляє про це. Прикметною є фраза, у якій жінка докоряє

правителю про недоцільність його подарунка: 何必珍珠慰寂寥 «...Навіщо ж мені і з якої причини / Від Вас в подарунок німі ці перлини?».

Мотив нарікання ображеної жінки звучить відкрито, більше того, лірична героїня намагається оскаржити, піддати певному осуду поведінку імператора, адже той замість того, аби продемонструвати наложниці свою любов та увагу, надсилає їй «німу» коштовність – перлини. Такий жест зі сторони чоловіка по відношенню до стражденної, з розбитим серцем жінки не несе їй жодного полегшення, а навпаки – підсилює страждання.

Лірична героїня не постає перед нами як жінка, яка народжена задля служіння та догоджання чоловікові. Мей-фей бунтує, оскаржує зухвальство зрадливого коханого. Таким чином, палацова лірика – *гунтіши* в китайській літературі як наслідок відображення чоловічого канону є продуктом відображенням патріархального світосприйняття. Цей стиль характеризується певним набором образів, частим зображенням поетами зв'язків між чоловіком та жінкою, еротизацією її образу тощо.

Жіноча палацова поезія є відображенням жіночого досвіду, на які вплинули різні соціальні фактори. Таким чином, палацова лірика мешканок імператорських палаців – це синтез різних тематичних груп, що описують різноманітну гамму почуттів жінки, яка досягла певного соціального статусу в гаремі, що не завжди залежало від любові чоловіка до неї (поезія У Цзетянь).

2.4. Пейзажна лірика: єдність природи й живопису

Пейзажна лірика в китайській літературній традиції представлена жанрово-тематичним напрямом *шаньшуйши* 山水詩 – поезія *гір та вод*. Така лірика є відображенням особливого синтезу філософського світосприйняття через призму даоського вчення та засобом возвеличення краси оточуючого світу.

Саме тому, перші зразки цієї лірики можемо знайти у найдавніших збірках, таких «Книга пісень» («诗经»): зібрання народної пісенно-поетичної творчості,

що починає формуватися у період епохи Чжоу (周朝, XI–VI ст. до н.е.), а також «Чуських строфах» («楚辞») – ліриці південного Китаю IV–III ст. до н.е.

Поезія гір та вод сформувалася в епоху Шести династій (六朝), завдяки засновнику школи пейзажної лірики Се Лін'юню (谢灵运, 385–433). Характерною особливістю цього жанрово-тематичного напрямку є оспівування краси природи – ландшафтів, краєвидів, пейзажів через призму інтимних переживань ліричного героя. Іноді автори поєднували цей жанр із *поезією полів та садів* 田园诗 (Шекера, 2008: 51).

За доби Тан (唐代, 618–907) *поезія гір та вод* остаточно сформувалася як жанрово-тематичний різновид поезії *ши*. Найвідомішими представниками цієї лірики були Лі Бай (李白), Ван Вей (王维), Мен Хаожань (孟浩然), Ду Фу (杜甫) тощо. Варто зазначити, що майже всі поети епохи Тан писали вірші у межах цього напрямку (Шекера, 2008: 20).

Поети часто передавали меланхолійні настрої, виражаючи внутрішні переживання ліричного героя через оточуючі його пейзажі. Так, наприклад, відомі митці цієї доби – Бай Цзюйї (白居易) та Лі Шанїнь (李商隐) виражали у своїй ліриці мотиви скорботи та журби через швидкоплинність речей у світі та неможливість вплинути на це. Так, наприклад, у вірші «Жалію півонії» («惜牡丹花») Бай Цзюйї виражає печаль через долю прекрасних квітів, які так недовго квітли. Ліричний герой, стурбований неминучою загибеллю вогняних пелюсток, тому до останнього намагається оберігати їх.

Переважна більшість танських поетів були каліграфами, музикантами, теоретиками мистецтв, а ще й живописцями. Відомий вислів: «У ліриці живопис, а на полотні ж – вірші» (诗中有画, 画中有诗) сунського поета Су Ши (苏轼), який жив у XI столітті, стала крилатою фразою, яку вживають, аби підкреслити виключну майстерність митця, який спромігся продемонструвати вишуканість своїх поетичних рядків і водночас – талант до живопису (于巧, 2015, р. 13). Таким

чином, ці два традиційні види мистецтва давнього Китаю часто стають одним цілим.

Звернувшись до «Книги пісень», знайдемо авторську лірику однієї з перших поеток Періоду Весни та Осені (春秋时期, VIII–V) – Сюй-Му. Її вірші «Бамбукова тростина» («竹竿») та «Джерело («泉水») є яскравим прикладом перших зразків авторської жіночої лірики, що тяжіють до *поезії гір і вод*. Така поезія просякнута ностальгією та смутком ліричної героїні за рідним домом, яка опинилася бранкою дипломатичного шлюбу. Лірична героїня ностальгує за рідним краєм, змальовуючи красу його краєвидів. Такий мотив в ліриці гір та вод характерний виключно для жіночого поетичного слова давнього Китаю.

Пори року в жіночій пейзажній ліриці займають особливе місце. Так, наприклад, поетеса Мен Чжу (孟珠, III ст.), у своєму циклі «Пісня сонячної весни» («阳春歌») змальовує любовні почуття та меланхолійний стан душі на тлі того, як оживає природа навесні (Rexroth & Chung, 1982: 8). Цей вірш дуже подібний до лірики «Книги пісень», де лірична героїня знаходиться в меланхолійних переживаннях від почуття закоханості, що відображається в пейзажах та стану природі, зокрема у вірші «Буря» Чжуан-Цзян.

Поетеса Бао Лінхуей (鲍令暉, V ст.), наслідуючи поезію «Рясною зеленню вкритий є берег у річки» («青青河畔草»), що входить до циклу дев'ятнадцяти віршів давнини, написаних митцями епохи Хань («古诗十九首»), вдається до вживання різної символіки, такої як: осіння роса, весняні квіти та вітер. Бамбук, що видніється за вікном ліричної героїні, створює особливий акцент на початку твору (Rexroth & Chung, 1982: 13). У тексті оригіналу йдеться про куртизанку (倡家女), що чекає на коханого, який може зробити її законною дружиною, надавши офіційного статусу. Натомість, Бао Лінхуей у своєму вірші описує жінку шляхетного походження *гуйсю*, що чекає чоловіка, але вже з військової служби. Поетеса описує чесноти та наголошує на доброчесності жінки, що чекає, виводячи її у статус шляхетної жінки за конфуціанським канонам.

Очевидно, що лірику, яка передувала жанру *поезії гір та вод*, писали не лише чоловіки. Як відомо, мистецтво *живопису гір і вод* гармонійно поєднувалося із написанням поезії. Танського поета Вана Вея називають засновником монохромного живопису в стилі гір і вод, однак це не означає, що художниці Піднебесної не зробили свого внеску в історію розвитку культури Китаю. Так, наприклад, пані Лі (李夫人, X ст.), вважають засновницею особливого стилю зображення бамбуку за допомогою чорнил 墨竹之法 або *мочжу* 墨竹 (梁姁, 2014).

У нашому дослідженні представлена лірика поетес, які писали пейзажну лірику поза межами стилю монохромного живопису гір та вод. Зокрема, мисткині присвячували поезію своїм картинам, зображуючи квіти чи рослини, а також картинам інших митців. Зокрема, Гуань Даошен (管道升, 1262–1319) увійшла в історію не лише як визначна поетеса, а й як талановита художниця – майстриня малювання тушшю бамбуку, квітів сливи та орхідеї. Будучи дружиною відомого художника, каліграфа та політичного діяча Чжао Менфу (赵孟頫, 1271–1368) часів ранньої Юань. Поетеса отримала змогу займатися творчістю та здобути визнання сучасників, які нерідко й самі присвячували вірші її картинам.

Художниця написала декілька віршів, які описують процес написання картин із зображенням бамбуку. Авторка дуже лаконічно та влучно передає свій настрій, описуючи оточуючий її інтер'єр та процес народження картини.

Мотив для моєї картини «Бамбук»

*Банкет закінчився – на небі вечірня заграва.
Одяг змінила, курильниці запах повислий,
Віяла помаху в руках у служниці, притихлі,
Паростки пензликом шурхотять вхолоді, ніжні.*
(Кундій, 2024: 325)

自题画竹

罢宴归来未夕阳，
锁衣犹带御炉香。
侍儿不用频挥扇，
修竹萧萧生嫩凉。

(輯衍陳, 2005: 665).

Гуань Даошен славилася майстерністю зображення бамбуку на полотні, а тому часто прикрашала свої роботи поетизованим рядками. У вірші «Мотив для моєї картини «Бамбук» поетеса робить акцент на процесі малювання. Авторка передає свій душевний стан в цей момент. Краса заходу сонця, атмосфера та

легкий шлейф приємної втоми після закінчення шумного банкету, який доповнює аромат із розпаленої курильниці – усе це переплітається із ніжними паростками бамбуку, що оживають на полотні. Таким чином, у вірші простежується ефект інтермедіальності: світ малюнку, що оживає перед очами того, хто читає її вірш і навпаки.

У вірші «Напис на картині» Гуань Даошен влучно підкреслює красу та незвичайність весняного пейзажу, в якому рясно росте молодий бамбук.

Напис на картині

*Весняна погода у свіжості лється ясна,
Бамбук молодий унизу шелестить безтурботно,
Красою увінчана озеленіння пора –
Стебла трубчасті густіють в камінні природно.*
(Кундій, 2024: 325)

题画

春晴今日又逢晴，
閒与儿曹竹下行。
春意近来浓几许，
森森稚子石边生。

(輯衍陳, 2005: 665).

Образ весни та стану, який вона несе, чи не найяскравішим чином передають саме ці поетичні рядки. Весняна пора, яскраве сонце та шелест молодого бамбуку є уособленням молодості та початку нового життя: це ода красі природи у її здатності до процвітання. Стиль лірики Гуань Даошен дуже подібний до чоловічої, так як вона мала можливість наслідувати манеру поезії як свого чоловіка, так і кола наближених до нього митців (Chang & Saussy, 2000: 126). Однак, у творчому доробку Гуань Даошен присутні й жіночі мотиви. Віршем «Мотив для квітів сливи, намальованих за наказом імператриці» («奉中宫命题所画梅») поетеса доповнила свою картину, коли була запрошена до імператорського палацу, аби намалювати пейзаж.

**Мотив для квітів сливи, намальованих за наказом
імператриці**

*Гілки у снігу, багрянець хрусткого нефриту,
Бутонів кришталева паморозь вкрита морозом.
Уже не лишилося в селищах цього по світу
В Палац місячний підіймуся дивитись на квіти чудові.
(Кундій, 2024: 326)*

奉中宮命題所画梅

雪后琼枝嫩，
霜中玉蕊寒。
前村留不得，
移入月宫看。

(张小庄, 2019).

З одного боку, поетеса наслідує чоловічу традицію складання віршів до власних картин, однак звернення до Місячного палацу 月宮, що є архетипним образом у китайській літературі, відносить до канонічного жіночого образу з міфу «Чан'є втікає на місяць» («嫦娥奔月»). Лірична героїня уподібнюється до богині-утікачки, котра підіймається на Місяць, аби зустріти на самоті своє безсмертя. Однак, на відміну від оригінальної історії, Гуань Даошен бажає усамітнитися на Місяці, аби ніхто не зміг порушити її відлюдницьке зачарування красою сливового цвіту. Жінка підводить до таїнства своїх думок, проводячи чітку межу між світом людей, де вже відцвіла звичайна слива, та палацом богині Чан'є, де квітнуть яшмові сливи.

Лірика ще однієї юаньської поетеси Чжен Юньдуань (郑允端, 1327–1356) заслуговує особливої уваги. У той час, як її попередниця писала поезію до власних картин, Чжен Юньдуань присвячувала вірші відомим картинам, які писали інші художники, змальовуючи пейзажі чи відомі історичні події. Авторка також порушує гендерну проблематику, зокрема труднощі, з якими зіштовхувалися тогочасні китаянки, до прикладу – практика перебинтованих ніг, що обмежувала фізичну свободу (Idema&Grant, 2004: 271).

По-особливому прикметним є її вірш «Оспівую пейзаж на ширмі» («山水障歌»). Чжен Юньдуань високо оцінює талант художника, який зобразив на полотні каскади водоспадів та незліченну кількість гір Цзянаню. Милуючись багатою рослинністю цієї місцевості, жінка помічає серед зелені й простеньку хатинку та дерев'яний місток. На мить відчувши себе вільною, поетеса опиняється на лоні

природи, біля підніжжя гори Лу. Аж раптом, лірична героїня Чжен Юньдуань перериває свої мрії тяжкою буденністю пригніченої патріархатом, фізично скаліченої жінки: через забинтовані ноги, вона ніколи не матиме змоги вільно гуляти серед природи та милуватись краєвидами, які може лише споглядати на картинах, будучи бранкою власних покоїв.

Вартою уваги є згадка гори Лушань 庐山, яка відома великою кількістю буддистських та даоських храмів, що привертала увагу багатьох поетів давнини (Idema&Grant, 2004: 272). Символ пилу – *чень* 尘 є для ліричної героїні уособленням її мирських страждань, у першу чергу як жінки. У «Трактаті про Дао і Де» («道德经») *чень* є уособленням мирської буденності; цей образ часто використовувався поетами-даосами, які прагнули звільнитися від мирського й досягти єднання з Дао.

Для Чжен Юньдуань мирські страждання – це в першу чергу її життя в якості шляхетної дівчини – бранки жіночих покоїв (闺房), будучи фізично скаліченою через практику бинтування ніг.

У вірші «Мотив для квітів сливи, намальованих за наказом імператриці» юаньської поетеси Гуань Даошен простежується завуальований мотив втечі від світу людей (чоловіків) аби, почуваячись вільною, мати змогу милуватися квітами сливи.

2.5. Поезія сестринських та лесбійських почуттів.

Досить унікальним тематичним різновидом жіночої лірики давнього Китаю є вірші, які жінки присвячували одна одній. Незалежно від соціального статусу, вірогідних взаємовідносин між жінками, до яких спонукали закони патріархального суспільства, китайки часто виявляли почуття солідарності, сестринства, а нерідко й кохання одна до одної. Однією з перших поетес давнього Китаю, хто писав лірику на подібну тематику, була доціньська поетеса Чжуан-Цзян. Будучи спустошеною через від'їзд Дай Гуй – найближчої людини для Чжуан-Цзян в гаремі правителя, жінка на прощання присвятила своїй подрузі вірша «Ластівки».

В останніх рядках поетеса наголошує на чеснотах та моральних якостях близької подруги, яка була не лише наложницею правителя, а й змогла народити йому дитину, яку Чжуан-Цзян виховувала як свою. Особливо цікавими є строфи, в яких лірична героїня возвеличує роль Дай Гуей в житті Вей Чжуан-гуна: 先君之思，以勸寡人。 *«...Чоловіка свого повсякчас шанувала, / Його втіхою стати спромоглася лиш ти».*

З точки зору взаємовідносин жінок в гаремах правителів та заможних феодалів, такий досвід дружби між жінками можна вважати рідкісним. В ідеалі, жінки в гаремі одного чоловіка не мали піддаватися почуттям ревності та співіснувати у гармонії й злагоді, і саме чоловік мав стати запорукою миру в гаремі між його мешканками. Однак на практиці більшість жінок страждали від жорстокої конкуренції та інтриг, що нерідко закінчувалося трагедією для якоїсь із них.

Однак на нашу думку вірш Чжан Цзян до Дай Гуй є її відображенням лесбійських почуттів, що були в гаремах доволі пересічним явищем. Приклад, Чжуан-Цзян демонструє історію жінки, яка була нещасливою у шлюбі з Вей Чжуан-гуном та не змогла народити власних дітей. Однак ймовірно, що тепле ставлення до своєї подруги зумовлене тим, що Дай Гуй, народивши сина, допомогла Чжуан-Цзян зміцнити свої позиції в гаремі, як мати спадкоємця, а сама поетеса змогла відчувати любов та підтримку з боку Дай Гуй, що не виключає лесбійського відтінку. І хоча вірш ілюструє глибоку дружбу та почуття сестринства між жінками, однак достеменно невідомо, які насправді стосунки могли бути між ними.

Лесбійські почуття не були табуйованими в давньому Китаї. В трактатах, присвячених сексуальним практикам, схвалювалося, якщо жінки в гаремі вступають в інтимні стосунки одна з одною. Загалом вважалося, що якщо жінки тривалий час живуть разом (в гаремах, веселих будинках), то кохання між ними є нормальним, природнім явищем (Gulik, 2003).

Цінський драматург Лі Юй (李漁) написав п'єсу «Чуттєвість аромату двох красунь» («怜香伴»), що була присвячена коханням між пані Ши та юною Юнь Хуа. Заміжня жінка зустрічає в храмі молоду дівчину, після чого між ними спалахує пристрасть. Пані Ши робить все можливе для того, аби об'єкт її кохання потрапив до гарему пана Ши і врешті-решт жінки змогли воз'єднатися під одним дахом і були щасливими (Gulik, 2003: 255).

Ця п'єса знайшла відгук в автобіографічних записах вченого XVIII століття Шень Фу, котрий описував тісний зв'язок між його дружиною та співачкою, в яку він і сам був закоханий. Якимось він подражнив свою дружину словами: «Ти намагаєшся наслідувати “Чуттєвість аромату двох красунь”?» П'єса Лі Юя стала загальновідомим твором, який оспівує одностатеве кохання між жінками, яке сприймалось як пересічне явище у давньому Китаї і не викликало зневаги чи засудження (Gulik, 2003: 162–163).

Особливо серед спільноти куртизанок тема лесбійського кохання знайшла широке відображення в їхній творчості. Загалом, мисткині давнього Китаю нерідко оспівували у віршах красу та таланти іншої жінки, що ставало своєрідним освідченням у коханні. У Цзао (吴藻, 1799–1863) була ученицею відомого літератора та поета цінської доби Чень Веньшу (陈文述, 1775–1845), який радісно приймав учениць та заохочував жіночу літературну творчість (Lee & Wiles, 2014: 235).

У ті часи заохоченням та стимулюванням присутності жінок у літературному процесі займалися прогресивні чоловіки, як, наприклад, цінський письменник і літературний критик Юань Мей (袁枚, 1716–1797), який заснував у Нанкіні одну з найвідоміших жіночих літературних спільнот «Учениці з Суйюань» (随园女弟子). Дослідник творчості жінок-поеток цієї спільноти Ван Їнчжи зазначає, що Юань Мей закликав своїх учениць до таких особливостей відображення внутрішнього стану через поезію, як: авторську індивідуальність та правдиве зображення почуттів, а головним акцентом у творчості поетес зі спільноти «Учениці з Суйюань» стає «увага до повсякденного життя»,

«пластичність та оригінальність образної системи», «прихована емоційна грайливість» (王英志, 2002).

Водночас це сприяло розмаїттю тематики жіночої лірики цієї спільноти. Ван Їчжи виділяє окремих тематичний напрям *інтимної лірики*, що залишався домінуючим у творчості поеток: жінки оспівували почуття любові, дружби чи родинних стосунків, однак тепер у ній проявлялися яскраві настрої анти-моралізаторства та анти-пуританства, що знайшли своє відображення у творах Ляо Юньцзін (廖云锦), Сі Пейлань (席佩兰), Чень Шулань (陈淑兰).

Водночас, за спостереженням дослідника, *інтимна лірика* поеток поєднувалась із *філософською* та *історичною*, створюючи смислову багатшаровість і складність художнього світу «Учениць з Суйюань». Так, у філософській ліриці поетеси відтворювали умиротворений стан душі у пейзажних ескізах, усамітнівшись серед краси паркових краєвидів родинного маєтку. Філософська тематика була провідною в поезії Лу Юаньсу (卢元素), Чень Чаншен (陈长生), Янь Жуйчжу (严蕊珠). Історичні вірші *юншиши* 咏史诗, які реставрували роль жінок в історії Піднебесної, представлена творчістю Сі Пейлань (席佩兰) та Фань Сусін (番素心) (王英志, 2002).

Особливістю поезії на історичну тематику стала жіноча ревізія офіційної історіографії Китаю з метою повернути несправедливо забуті або ж свідомо вилучені імена видатних жінок Китаю минулого: жінок-учених, літераторів, воїнів тощо. Таким чином, діяльність спільноти «Учениці з Суйюань» можна назвати визначною та фундаментальною, адже її існування окреслило основні особливості та дало поштовх розвитку тенденції культури талановитих жінок (才女文化), хоч і з збереженням у ній переваг конфуціанської моделі культури інтелектуальної еліти *шидафу* (士大夫).

Згадувана раніше поетеса У Цзао не була «ученицею з Суйюань», однак мала свого наставника Ченя Веньшу і здобула славу серед інтелектуальної еліти як непересічна поетка у жанрі *ци*. Сучасники прирівнювали майстерність творчості У Цзао до таланту відомої сунської поетеси Лі Цінчжао, котра також

славилась віршами у жанрі *ци*. Варто підкреслити, що поезію *ци* самої У Цзао вважалася найкращою і дуже часто цитували (Zimmerman, 2000: 822).

У Цзао також відома, як одна з небагатьох жінок-драматургинь епохи Цін, які писали у жанрі *цзацзюй* 杂剧⁴. Прикладом останнього є моноп'єса «Картина, як, п'яніючи, читаю “Елегію Невизнаного”» («饮酒读骚图曲»), у якій авторка через змалювання головної героїні Се Сюйцай (谢絮才) робить пряму відсилку до поетеси ханьської доби Се Даюнь (谢道韞, 343–404). Особлива цінність та унікальність цього твору в тому, що в ньому яскраво відображається талант У Цзао, адже поетичний текст п'єси—був покладений на музику, написаною авторкою. Серед поетичного спадку У Цзао вирізняється вірш у жанрі *ци* на мотив «Пісні небожителя з гроту» («洞仙歌»), який вона присвятила куртизанці на ім'я Цінлінь (青琳) (Chang & Saussy, 2000: 601–602).

Пісня небожителя з гроту

*Передзвін яими кришталю на тонких
зап'ястях.
Стала краса ця обителлю для всіх безсмертних.
Ох, лиш почую як тільки но ти засмієшся
Я, зачарована цим, вже втрачаю дар мови,
сердешна. Нитка тоненька застигла у формі
чарівної квітки,
Де під бамбуком хитким ти навчалась
майстерно.
Холодність смарагду твої рукавів,
о, пустинна долина!
У ній загубилась печаль меланхолії дивна.
Твій образ у світлі світильника тінню низькою,*

洞仙歌

珊珊琐骨，似碧城仙
侶。
一笑相逢淡忘语。
镇拈花倚竹，翠袖生
寒，
空谷里、相见个依幽
绪。
兰缸低照影，赌酒评
诗，
便唱江南断肠句。
一样扫眉才，偏我清

⁴ В основі драматичного жанру *цзацзюй* лежить цикл поетичних арій *цюй*, які виконуються під музичний акомпанемент. Арії є своєрідним «ліричним коментарем» до сюжету п'єси, який реалізується у прозових діалогах чи монологіях (Воробей, 2020, с. 219). У моноп'єсах (тобто одноактових) всі арії виконує один актор (чи акторка), котрий грає головну роль.

*Де бавились ми у веселощі спиртного напою,
І лється поезія кожної з нас тут по черзі
рікою,
Ліричні мотиви трагічного серця Цзяннаню.
Твої ювелірно підведені ті намальовані брови
До мене у грі спокушання звабливо блищать,
Не тямлячи себе, у пристрасті я їм корюся,
Бажаю лиш серце, що яшмова пані проллє.
На цьому пейзажі із озера дзеркало
тихе, Серпанком його зберігає у собі
весна.
Куплю для нас із тобою червоного човна:
У плесо тебе відвезу, де хлюпоче вода.*

狂，
要消受、玉人心许。
正漠漠、烟波五湖春，
待买个红船，载卿同去。

Творчість цінської поетеси вирізняється значною кількістю віршів з романтично-еротичним підтекстом, які вона присвячувала іншим жінкам. Так, наприклад, цикл з 8 віршів «Спогади з Цзяннаню: Надсилаю вісім віршів-спогадів про молодшу сестрицю Юньшан» («忆江南：寄怀云裳妹八首») поетеса присвятила дівчині, ймовірно іншій куртизанці, на ім'я Юньшан (云裳), яку вона ніжно називає *молодшою сестрою* (Chang&Saussy, 2000: 609 – 611).

Лірична героїня згадує часи, які провела із коханою в Цзяннані: інтимні бесіди при свічках, читання книжок, гру на музичних інструментах, дозвілля, а також час прощання. Стиль цього циклу дуже подібний до вірша «Пісня небожителя з гроту» («洞仙歌»), де звучать подібні інтимно-ліричні мотиви усамітнення двох закоханих. Американська дослідниця Бонні Зіммерман називає У Цзао однією з найяскравіших представниць лесбійської поезії часів давнього Китаю (Zimmerman, 2000: 822).

Як бачимо, тематика лесбійського кохання та сестринства тісно переплітаються у творчості китайських мисткинь. Захоплення красою, возвеличення талантів одна одної є популярними наративами поеток тих часів. Зокрема, відома танська красуня Ян Юйхуань (杨玉环, 719–756), яка стала улюбленою наложницею імператора Тан Сюань-Цзуна, отримавши титул дорогоцінної наложниці – *Гуй-фей* (贵妃) оспівала красу однієї з гаремних танцівниць у вірші «Присвячую танцю Чжан Юньжун» («赠张云容舞»).

Присвячую танцю Чжан Юньжун

*Шелест чаруючий від рукавів,
Пахоці їх — безкінечна вистава,
Лотос червоний у грації цій –
В осіннім серпанку постава.
Хмари ажурні з високих хребтів
Різким вітром всі розкидало,*

赠张云容舞

罗袖动香香不已,
红蕖袅袅秋烟里。
轻云岭上乍摇风,
嫩柳池边初拂水。

(沈立东&葛汝桐, 1992: 1579)

*Тендітна верба, що над озером цим
Себе в воді танцем скупала.*

Відомо, що наложниця Ян сама любила танцювати, більше того, її історія – чи не єдиний приклад щасливої жінки в гаремі, яка купалася в любові імператора. Саме тому ми не побачимо жодних ревнощів чи натяк на образу в ліриці наложниці, лише захоплення красою і танком іншої жінки.

Численні випадки чоловічої невірності, загалом, були пересічним явищем для китаянок давніх часів. Практика чоловічої полігамії була продиктована натурфілософськими уявленнями даосизму і не заперечувалась конфуціанським соціумом, адже жінка має служити чоловікові, її почуття та бажання не враховувалися.

Представниця часів Північних та Південних династій (南北朝, 420–589) поетеса Лю Лінсянь (刘令娴), яка жила приблизно в середині VI ст., залишила вірш «Присвячую дівчині Тан, яка зіткала одяг до річниці свята Цісі» («答唐娘七夕所穿针诗») який, вона присвятила куртизанці Тан Нян (唐娘) – коханці свого чоловіка. Коли помер чоловік Лю Лінсянь, куртизанка Тан Нян вишила вбрання для неї до річниці свята Цісі (七夕节). Розчулена таким великодушним жестом Лю Лінсянь надіслала їй відповідь у вигляді вірша, де порівняла чесноти Тан Нян з видатними історичними постатями минулого, а також оспівала її красу.

Присвячую дівчині Тан, яка зіткала одяг

дорічниці свята Цісі

*В мистецтві тобі рівної немає,
Бо служиш ти самій Ханьюй богині,
Наносиш рясно фарби макіяжу,
І вбрана ти, мов місячна красуня.
Талант твоєї вишивки прекрасний:
Два лотоса разом вінчають полотно,
Нитки розшили розкішню картину*

答唐娘七夕所穿针诗

倡人助汉女，靓妆临月华。
连针学并蒂，萦缕作开花。
孀闺绝绮罗，揽赠自伤嗟。
虽言未相识，闻道出良家。
曾停霍君骑，经过柳惠车。
无由一共语，暂看日升霞。
(沈立东&葛汝桐, 1992: 22)

*І все вбрання вмить рясно розцвіло.
Тобою зіткане у мерехтінні диво,
Коли вдовою стала я з веління долі,
Мене з безодні знову відродило –
Приймаю подарунок твій чудовий!
І хоч з тобою я до цього часу
В житті ніколи не була знайома,
Та чула я з порядної родини
Походиш ти – така ходила мова.
Смілива ти, мов сам Хуо Гуан,
В сідлі приймав він рішення рішучі,
І благородна ти, мов сам Лю Сяхуей,
Якого дії давниною не забути.
Хотіла б я тобі усе це передати
При зустрічі, якимось, заговорити
Однак тепер лиш можу споглядати,
Як сонця вечір тихо в небі висне.*

Цей вірш можемо назвати поетичним зразком жіночої солідарності та взаємоповаги. Лю Лінсянь, прославляючи чесноти коханки покійного чоловіка, вдячна їй за подарунок, який Тан Нян вишивала своїми руками. Лю Лінсянь, як шляхетна жінка, вихована за всіма правилами конфуціанського канону, відповідає коханці свого чоловіка промовистим віршом, таким чином, виявляючи пошану до свого покійного чоловіка.

Лірикою, що виражає солідарність до почуттів іншої жінки, можна назвати вірш принцеси Ченьлю «Відповідаю натомість». Звертаючись до тієї ж самої символіки: ниток, що сплелися, лірична героїня намагається донести іншій авторці поетичного послання, певну закономірність логічної послідовності подій: нитки, створені шовкопрядами, не просто розплітаються з коконів, а використовуються далі у інших технологіях виробництва, де з ниткою в парі

використовують голку. А, отже, нема сенсу згадувати про те, як ця сама нитка була сплетена з іншими в коконі, адже зараз її заправили у вушко голки. Основний мотив даного поетичного твору: не варто катувати себе спогадами, пройшов час і порядок речей змінився, слід відпустити минуле і не хапатися за примару того, що вже не повернеш.

Таким чином, принцеса виявляє солідарність з іншою знедоленою жінкою, адже Ван Су навряд чи відповів би пані Се. Саме тому, Ченьлю, вочевидь, робить це за свого чоловіка аби його колишня дружина отримала хоч якусь відповідь, і, можливо, це би допомогло їй заспокоїтися.

2.6. Поезія куртизанок: теми кохання, вітаїзму та спротиву.

Яскравою представницею поетичної культури елітних куртизанок доби Тан була поетеса Сюе Тао (薛涛, 768 – 831), яка належала до класу *інци* та була досить відомою особою свого часу. Сюе Тао походила з освіченої родини, батько якої знався на складанні віршів. Поетичний талант дівчини розкрився ще в дитинстві, коли та дописала за своїм батьком його вірша, змусивши його цим, однак це і вирішило долю майбутньої поетеси (Larsen, 1987: 13).

Одним із найвідоміших творчих здобутків поетеси є її вірш під назвою «Півонія» («牡丹»), у якому авторка виражає всю глибину почуттів тавласних переживань, якими вона ділиться із квітами півонії.

Півонія

*А того року, як прийшла весни пора,
Півонії зів'яла квітка у печаль розлуки,
Котились сльози на червоного листа,
В скорботі я – туга полону муки.
А що, як час прощання лиш омана сну,
Коли правитель Чу пізнав чарівну зустріч,
Чи пахощі країни джерела безсмертя,
Де в персиках зустрінеш фею ту?*

牡丹

去春零落暮春时，
泪湿红笺怨别离。
常恐便同巫峡散，
因何重有武陵期？
传情每向馨香得，
不语还应彼此知。
只欲栏边安枕席，

*Півонії прекрасний аромат зітхання
В якому щирість почуттів дзвенить,
Без слів розноситься її німе знання,
До неї моє серце палко гомонить.
Бажаю серед квітів я цих залишитись,
На постіль забуття з них зіткану лягти,
І в ніч глибоку, тишиною вкрившись,
Взаємність душ печальних віднайти.*

夜深闲共说相思。(Larsen,
1987).

Цей вірш є яскравим прикладом лірики розставання, у якому поетеса майстерно описує свої відчуття, звертаючись до квітки півонії. У китайській традиційній культурі, а особливо за часів династії Тан, цвітінню півонії надавалося особливе значення, а в традиційній культурі вона була символом витонченості та багатства. Цю квітку також використовували як зображення молодої жінки (Eberhard, 1994: 195).

Квітка півонії часто ставала символом передачі душевних переживань поетів, і дуже часто у своїй поетичній творчості її використовували жінки, як наприклад поетеса Гуань Паньпань (关盼盼, 785 – 820), яка виражала скорботу в одному зі своїх віршів, порівнюючи свої брови з гілками півонії, що відцвіла. (沈立东&葛汝桐, 1992: 139)

Однак, у вірші Сюе Тао «Півонія» образ квітки несе в собі зовсім інше значення: чоловіче начало *Ян*, тобто є символом коханого чоловіка, з яким переживає розлуку лірична героїня. Свої переживання Сюе Тао зображає за допомогою ряду антонімічних образів печалі та радості, що постають у її вірші у формі різноманітних ремінісценцій, до прикладу, образ персикового джерела із поеми-утопії «Записки про персикове джерело» («桃花源记») Тао Юаньміна (陶渊明, 352–427), де головний герой – рибалка з місцевості Улін потрапляє до фантастичної країни цвітіння персиків, з якої не хочеться повертатися. У вірші Сюе Тао лірична героїня інтерпретує місцевість Улін як місце радісної зустрічі.

Інша ремінісценція відсилає до творчості поета Сун Юя (宋玉, 298–222) і його оди «Палац Гаотан» («高唐賦»), де він описує інтимну зустріч уві сні чуського вана з прекрасною феєю з гори Ушань (у Сюе Тао це ущелина Уся), після чого та зникла, перетворившись на хмаринку (образ печального розставання).

Такий нетиповий контраст у нашаруванні почуттів китайський літературознавець Ян Гуйчжень характеризує як посилення глибини чуттєвої повноти (情重更斟情) (唐诗鉴赏辞, 1997). Таким чином, цей вірш поетеси вирізняється мотивами гедонізму. Вірш «Півонія» просякнутий любов'ю ліричної героїні до життя, що отримує радість та насолоду від нього. Поетеса відкидає догми тогочасного конфуціанського соціуму та проповідує у своїй творчості своєрідні мотиви епікурейства.

Перебуваючи в положенні куртизанки, поетеса могла займатися творчістю нарівні з чоловіками, демонструючи свої поетичні таланти під час літературних вечорів. Поетеса була особисто знайома з такими відомими поетами того часу, як Бай Цзюї, Ду Му, Лю Юйсі, Чжан Цзі. Крім того, творчість куртизанок не була обмежена пуританською мораллю чи законами творення канонічної поезії з використанням визначених символів, що дало змогу Сюе Тао відобразити свою індивідуальність та власний підхід до написання лірики.

Відомим є її цикл «Десять розлук» («十离»), що можна назвати яскравим прикладом жіночої творчості та індивідуального прояву у баченні феномену розставання чоловіка з жінкою. Характерними прикладами віршів із цього циклу є «Пес розстається з господарем» («犬离主»), «Пензлик розстається з рукою» («笔离手»), «Ластівка покидає гніздо» («燕离巢»), «Рибка вистрибує із ставка» («鱼离池») та ін. (唐诗鉴赏辞典, 1997).

Таким чином, даний ряд авторських символічних нерівноцінних пар, що є уособленням відносин чоловіка та жінки, демонструє шаблонні уявлення й стереотипи про природу постійного очікування жінкою чоловіка й залежність від

нього, однак у віршах поетеси звучать мотиви вільного кохання, а даний вид залежності розглядається поетесою як деструктивний.

Загалом, творчість танської куртизанки Сюе Тао можна охарактеризувати як чуттєво-вітаїстичну, в якій поетеса характерним чином передає всю гамму почуттів своєї тонкої душі, торкаючись таких гостро-соціальних питань, як теми істинного кохання між чоловіком та жінкою, право на індивідуальність жінки у соціумі та вибір вільного кохання.

Творчість танської куртизанки Юй Сюаньцзі (鱼玄机, 844 – 871) відносять до поезії даоських монахинь – *нюйдаоши* 女道士. Жінка стала наложницею чиновника на ім'я Лі І. Однак через ревності головної дружини, чоловік був змушений відправити Юй Сюаньцзі до монастиря. Там вона жила й займалася поезією, присвячуючи лірику Лі І, зокрема «Надсилаю любовного листа Лі Цзианю» («情书寄李子安») (Цзиань – ім'я, яким зверталися до чоловіка його близьке оточення).

У цих віршах, серед яких до нашого часу дійшло близько 50-ти, Юй Сюаньцзі висловлює жаль від того, що жінка, яка від природи наділена неабияким розумом не може проявити себе у соціумі. Юй Сюаньцзі присвятила Лі І безліч віршів, як наприклад вірш «На честь сусідської дівчини» («赠邻女»), у якому вона звертається до нього, критикуючи чоловіка за несправедливість та його аморальність.

На честь сусідської дівчини

*Соромлячись сонця, себе рукавом прикриваю,
Весняна печаль позбавляє бажання краси,
Так легко коштовною річчю у одну мить я
стала
А так би хотілось взаємність пізнати душі.
Подушку сльозами я рясно вночі поливаю,
Розірване серце моє лиш до квітів мовчить
Навіщо ж мені ненавидіти того Ван Чана,*

赠邻女

羞日遮罗袖，愁春懒起妆。
易求无价宝，难得有心郎。
枕上潜垂泪，花间暗断肠。
自能窥宋玉，何必恨王昌。
(沈立东&葛汝桐, 1992: 122)

Коли до Сун Юя єство лиш тепер і лежить.

Незвичною алегорією в цьому вірші є протиставлення двох образів Ван Чана та Сун Юя, що відображене в останньому рядку: 自能窺宋玉，何必恨王昌. «Навіщо ж мені ненавидіти того Ван Чана, / Коли до Сун Юя єство лиш тепер і лежить». Значення цих поетичних рядків таке: Якщо я можу вільно шукати талановитого і пристрасного чоловіка як Сун Юй, то чому я маю шкодувати, що мене покинула така безсердечна та невдячна людина як Ван Чан?

У давній ліриці *юефу* образ Ван Чана використовувався на позначення красивого та статного чоловіка, уособлення вигідної кандидатури для шлюбу. 人生富贵何所望，恨不早嫁东家王. (沈立东 & 葛汝桐, 1992: 123) «Чого бажає дівчина з заможної родини? Так чим хутчіш побратись із заможнім паном». В поемі «Про хтивого Денту» («登徒子好色赋») доціньського поета Сун Юя (宋玉, III ст. до н.е.) йдеться чоловіка, чия краса змусила сусідську дівчину підглядати за ним. Лірична героїня, уподібнившись до образу закоханої в Сун Юя дівчини, критикує образ конфуціанського *цзюньцзи*, який покинув її. Однак лірична героїня наголошує на тому, що не буде вічною бранкою своїх страждань, адже тепер в її серці інший.

Таким чином, лірика Юй Сюаньцзі просякнута бунтівним настроєм проти тогочасного патріархального соціуму. Жінка виголошує своє право на вільний вибір партнера, йдучи всупереч усталеному наративу: один чоловік – багато жінок – жінки страждають від чоловічої полігамії.

Цікавої інтерпретації набуває образ самого Денту-сластолюбця, який в оригінальному творі шаленів від жіночої вроди та зваблював їх своїм шармом. Загалом, Денту відіграє роль Дон Жуана в китайській літературі, а отже, не є взірцевим *цзюньцзи*. Юй Сюаньцзі, розчарована вчинком Лі І, виголошує думку про те, що вона, як вільна й необмежена у своєму виборі жінка, може насолоджуватися коханням з іншим.

Таким чином, на думку Юй Сюаньцзі, куртизанка може знайти втіху з чоловіком вільних поглядів, який звик до амурних авантур. На противагу цьому, шляхетні чоловіки, як Ван Чан, не можуть зробити щасливими жінку, а особливо куртизанку, яка може бути відіслана з дому в будь-який момент, адже не має прав головної дружини. Отже, Лі І є уособленням образу несправедливого чоловіка, низьких моральних якостей, який вчинив по відношенню до Юй Сюаньцзі несправедливо, однак, навіщо ж їй ненавидіти його, якщо це в природі такого чоловіка, як Ван Чан. Більше того, її оточує велика кількість шляхетних чоловіків (такими їх бачить саме лірична героїня), подібних до Сун Юя, які наповнюють життя жінки радістю. Таким чином, вірш «На честь сусідської дівчини» Юй Сюаньцзі можна вважати поезією-помстою, у якому жінка доводить, що і вона може бути полігамною, як і чоловік.

Про зухвальство та мінливість чоловічої природи писала відома танська куртизанка Сюе Тао, яку нідерландський дослідник Роберт ван Гулік вважає доволі успішною жінкою свого часу (Gulik, 2003).

Попри те, що талановиті куртизанки могли спілкуватися з чоловіками більш вільно й не обмежувалися кількістю потенційних покровителів та залицяльників, жінки досить часто зазнавали любовних страждань через неможливість бути по-справжньому коханою.

У вірші «Цвітіння тополі» жінка критикує хтивість та непостійність кохання чоловіків, адже такі жінки як Сюе Тао в їхніх очах усього лише забавка. І хоча куртизанок *цзінюй* 妓女 радо запрошували на різні заходи та поетичні вечори, однак більшість чоловіків лише постійно спокушаються на її жіноче єство.

Цвітіння тополі

*Мережа тоненька з тополі злетіла –
Скидає із себе прикраси легкі,
Вітром весняним узяті щосили
Вбрання, що на ній мерехтливо висить.*

柳絮

二月杨花轻复微，
春风摇荡惹人衣。
他家本是无情物，

*Вона ж бо лиш іграшка, хоч і красива –
Не має у серці він тих почуттів,
Така вже натура його зачерствіла
Літати в поривах куди б він хотів.*

一向南飞又北飞。
(唐诗鉴赏辞典,
1997).

У вірші «Роздуми коханки» («感怀寄人») Юй Сюаньцзі розмірковує про своє соціальне положення наложниці, яка в порівнянні з офіційною дружиною не має такого визнання та шани.

Надсилаю свої почуття

*Наказую струнам яскравим скорботи печаль
оспівати,
Не в змозі, однак, передати вони силу істини цих
почуттів
Не краще раніше банальність речей всіх пізнати
Ніж маю на серці подряпин безжальний мотив?
Краса дивини – сливи й персиків пишне цвітіння,
Насолоди яких з усієї країни шукають мужі,
Касію та сосну вирізняє лиш міцність терпкого
насіння
Однак заздрити мушу їм я, бо повагу вони мають всі
У срібному сяйві виблискують сходинки з моху
Бамбук у саду потаємнім – відлуння бринить
Незаймане листя червоне лежить під порогом
Очікує часу звучання, щоб з кимось також
говорить.*

感怀寄人

恨寄朱弦上，含情任。
早知云雨会，未起蕙心。
灼灼桃兼李，无妨国寻。
苍苍松与桂，仍羨世钦。
月色苔阶净，歌声竹深。
门前红叶地，不扫待音。
(唐诗鉴赏辞典, 1997).

Поетеса описує відчай свого соціального положення, порівнюючи себе з красивим цвітінням запашних квітів, якими хочуть милуватися всі (образ чоловіків, які прагнуть її товариства). Лірична героїня заздрить касіїта сосні (образ шляхетних дам), які хоч і не такі гарні та бажані, однак мають повагу в суспільстві.

У вірші «Нарікання з жіночих покоїв» («闺怨») Юй Сюаньцзі вкотре порушує питання несправедливості, з яким зіштовхується жінка, яка змушена ділити любов коханого з іншою. В поезії описуються любовні переживання, що випадають на долю покинутої жінки, зокрема, наложниці. Вона завжди буде займати другорядну роль, у той час як головна дружина буде зберігати своє авторитарне положення в домі, а отже і право залишатися головною фавориткою в гаремі.

Нарікання з жіночих покоїв

*Смарагдове листя в руках – аромат той пригріла,
І котяться сльози важкі на ті пахощі – трунок
трави.
Раптом, чую, – дружина його поруч щиро зраділа:
Чоловік повернувся і радість до неї приніс.
Саме як і в той день, коли вирішив ти розлучитись,
Пам'ятаю, як дикі качки повертались на північ сюди
Однак, в час же цієї доби теплотою повинні напиться,
Тож їх згря на південь знов небом у хмарах
летить.
Осінь весну принесла й змінилась природи краса,
Однак в мене на думці лишилися всі ті почуття.
Фарби скинула й знову вдягла їх на себе земля,
А я все ще не чую тебе, і в надії сиджу вороття.
У кімнаті мої зачинилась німа тишина,
Та не бачить ніхто самоту, у якій я горюю,
Тільки чую далеко від одягу пісня так глухо луна
Із вікна мою постіль, мов гість, лиш вона і пильнує.*

闺怨

靡芜盈手泣斜晖，
闻道邻家夫婿归。
别日南鸿才北去，
今朝北雁又南飞。
春来秋去相思在，
秋去春来信息稀。
扃闭朱门人不到，
砧声何事透罗帏。
(唐诗鉴赏辞, 1997).

У цьому вірші поетеса змальовує сцену приходу до дружини її законного чоловіка, у той час як лірична героїня (наложниця) вимушена чекати й сподіватися на те, що до неї прийдуть. Більше того, наложниця відчуває себе

покинутою та зрадженою, і вимушена, ковтаючи сльози на самоті, бути свідком кохання суперниці з чоловіком. Образ довготривалої печалі та душевних страждань ліричної героїні тут передається завдяки образу змін пір року та міграції птахів у вирій.

Отже, порівнявши творчість Юй Сюаньцзі до моменту заслання її в монастир і після бачимо, що жінка у своїй ліриці виражає бунтівний настрій проти усталених норм конкубінату. Лірична героїня апелює до вільного вибору жінкою коханців, адже традиційний шлюб за конфуціанськими правилами робить жінок нещасними.

Лірика однієї з найвідоміших куртизанок та поетес епохи Мін Лю Жуши (柳如是, 1618–1664) є яскравим синтезом новаторських прийомів та унікальних образів. Особливої уваги заслуговує її ніжно-інтимна лірика, присвячена темі очікування коханого. Яскравими прикладами цього тематичного напрямку є вірші «Опадаюче цвітіння» («落花») та «Ностальгія уві сні» («忆梦»), що, на нашу думку, несуть у собі характерні особливості майбутньої *туманної поезії* (朦胧诗), що з'явиться у Китаї аж наприкінці ХХ століття.

Особливість такої лірики полягає у техніці відтворення натяків, символів, асоціацій, що відображає естетичні риси завуальованості та розкриття сутності водночас. У такій поезії чітко простежується акцент на інтуїтивному началі та суб'єктивізм. Вірші характеризуються мотивами самотності, часом депресивним настроєм, що пов'язано із втратою ідеалів та віри у майбутнє. Засобами глибокої рефлексії поетеса прагнула змалювати конфлікт особистості та навколишнього світу.

Ностальгія уві сні

*А сон сам, по суті своїй, – це дорога страждань.
Гібікуса сльози рясні й мова ніжної вишні,
Рясна пелена вся завітчана цвітом у край,
І люди, чомусь, трактують її вельми хибно.
Пустинна сьогодні пора опівнічної тихої ночі, –*

忆梦

梦中本是伤心路。
芙蓉泪，樱桃语。
满帘花片，都受人心误。
遮莫今宵风雨话，

*Скрізь неї був шепіт дощу в парі з вітром хитким.
А що, якби зараз до мене прийшов він?
Хотіла б я знати, чи прийде з візитом отим.
Я, мов божевільна, і мій затуманений розум,
Червоний пергамент й печатку до рук вже беру,
Для нього я жодного слова і все ж не залишу:
Часу ще багато, він прийде, а поки печаль запрошу.*

要他来，来得么。
安排无限销魂事。
研红笺，青绫被。
留他无计，去便随他去。
算来还有许多时，
人近也，愁回处。
(沈立东&葛汝桐, 1992).

Закохана жінка переповнена почуттям бентеги від очікування чоловіка, що має навідатися до неї. Тривожність відчувається в повітрі, лірична героїня не може знайти собі місця. Ймовірно, вона чекає чоловіка з яким у неї не завершилася попередня розмова і їй є що сказати. Жінка вагається, чи може краще написати й відправити листа, однак все ж краще дочекатися приходу коханого: 安排无限销魂事研红笺，青绫被留他无计去便随他去算来还有许多时人近也，愁回处。(唐诗鉴赏辞典, 1997). «Я, мов божевільна, і мій затуманений розум, / Червоний пергамент й печатку до рук вже беру, / Для нього я жодного слова і все ж не залишу: / Часу ще багато, він прийде, а поки печаль запрошу».

У творі порушується відчуття реальності, і неясно, чи відбувається це насправді, чи лірична героїня бачить сон, де вона знаходиться в стані очікування чоловіка. Стан божевілля та затуманеності розуму лише підсилює ефект нереальності та ностальгійності видінь.

Традиційний образ жінки, яка чекає чоловіка – це бранка далеких покоїв, котра не може вийти за його межі ні фізично, а ні ментально. Вона приречена на довічне очікування, адже є його дружиною/наложницею/ коханкою, життя та радість якої залежить від прихильності господаря. Куртизанки ж вільні у своєму виборі. Це демонструє творчість Юй Сюаньцзі (її лірика вже після того, як чоловік відправив її в монастир, де вона бунтує й говорить, що її серце не буде належати йому вічно), Сюе Тао (критика та висміювання чоловічої полігамії) та творчість Лю Жуши.

Для ілюстративності, порівняємо вірш «Опадаюче цвітіння» куртизанки Лю Жуши та поезію «Відповідаю в далечінь» поетки шляхетного походження Лю Лінсянь («答外诗»), що є відображенням традиції «у весняній світлиці осіння скорбота» (春闺秋怨).

Опадаюче цвітіння

*Краплі ажурні, нерівність весняного вітру
Сердечну розмову бажає мою розділити.
Засаджений вишнями сад своїм запахом
плідним,
І він, у чуттєвості, смутком моїм гомонить.
Видніється хтось, твою впізнаю я подобу,
Німих його образ у краплях видіння дощу.
Я вирвала усі ці страждання, любовні поруки –
Тож і ти не турбуй, хай фінальна настане
розлука.*

落花

拂断垂垂雨，伤心荡尽春风语。
况是樱桃薇院也，堪悲。
又有个人儿似你。
莫道无归处，点点香魂清梦里。
做杀多情留不得，飞去。
愿他少识相思路。

На нашу думку «Опадаюче цвітіння» доповнює попередній твір, ілюструючи особливість авторського стилю поетеси Лю Жуши. Жінка доволі відкрито говорить про свої почуття й наміри їх позбутися, адже це приносить їй страждання. Вона все ще чекає його, переживаючи розлуку, а те, що жінка бачить знайомий силует на дорозі залишає відкритим відповідь на питання: чи не сама жінка шукає випадкових зустрічей зі своїм коханим? Чи може то примара його образу переслідує Лю Жуши, і жінка, окутана спогадами, бачить чоловіка повсюди.

Творчість поеток давнього Китаю, де лірична героїня виражає тугу за своїм коханим, смуток, а часом безнадійні сподівання на його повернення – наслідок соціально-культурного положення пригнобленої жінки традиційного конфуціанського суспільства.

Причин тужити за об'єктом кохання може бути декілька:

- очікування повернення коханого, що знаходиться в далеких краях на службі;

- очікування на прихід непостійного коханця/чоловіка.

«Книга пісень» містить чимало зразків подібної лірики. Зокрема вірш «Шляхетний муж, який виконує обов'язок» («君子于役») розповідає про переживання жінки, яка чекає на повернення коханого з війни й не знає коли знову зустрінеться з ним (孔丘, 2017: 50).

Цикл поезії Лю Лінсянь «Відповідаю в далечінь» («答外诗») просякнутий тужливим настроєм ліричної героїні за своїм чоловіком, на якого вона чекає. Лірична героїня передає свій внутрішній стан за допомогою двох різних віршів, що доповнюють один одного, створюючи повноцінну картину. Спочатку жінка описує себе на лоні природи у рідному домі, де вона споглядає за приходом весни та її дивовижними барвами на тлі заходу сонця. Поступово ми бачимо, як радість змінюється смутком і лірична героїня занурюється в глибоку печаль, яку навіть краса весни не може розвіяти, аж так вона віддано чекає свого чоловіка.

Відповідаю в далечінь

Вірш перший

Красою осяяний сад – розпустилося море із квітів,

Доносить легенько їх вітер у вікна п'янкий аромат.

Чарівно, а сонце у заході світить — таке

дивовижне,

За фіранкою вділа весна всі дерева в наряд.

Дзвінко вивільга пісню кує десь у схованці з листя,

І, гойдаючись, в квітці метелик замріяно гра.

答外诗

其一

花庭丽景斜，兰牖轻风度。

落日更新妆，开帘对春树。

鸣鹂叶中响，戏蝶花间鹜。

调瑟本要欢，心愁不成趣。

良会诚非远，佳期今不遇。

欲知幽怨多，春闺深且暮。

(沈立东&葛汝桐, 1992).

*Мелодія цитри та гуслів була мені в
радість,
Та зараз з собою одну лиш печаль принесла.
Звесеління доба настає – знаю, що вона близько
Та сьогоднішній день не такий – зовсім інша
пора,
Хочу всю нерозкрити печаль я весною пізнати –
З нею бути близькою поки тиха ніч не зійшла.*

Лірика Лю Жуши носить чуттєво-ностальгійний, психологічний характер, що робить її легкою до впізнання серед творчості інших поетес, представлених у нашому дослідженні.

Таким чином, лірика куртизанок часів давнього Китаю, в більшості своїй, тяжіє до спротиву. Ліриці куртизанок притаманний індивідуалістичний характер вираження почуттів, що йде в розріз з усталеною пісенно-поетичною жіночою традицією «у весняній світлиці осіння скорбота».

2.6. Патріотична поезія шляхетних жінок

Тематика патріотизму, відданості батьківщині, мотив національно-визвольної війни проти загарбників – все це особливо гостро висвітлено в ліриці китайських поетес, починаючи з доціньської доби.

«Галопом несуться запряжені коні» («载驰») принцеси Сюй-Му вважається найбільш яскравим прикладом патріотичної лірики серед її поетичного спадку. Лірична героїня не лише готова відважно захищати свою рідну землю від загарбників, пішовши всупереч усім, а й навіть від противників, що засуджують її вибір. 大夫君子，无我有尤。百尔所思，不如我所之... 既不我嘉，不能旋济。视而不臧，我思不閔。陟彼阿丘，言采其蕪。女子善怀，亦各有行。许人尤之，众释且狂。(沈立东 & 葛汝桐, 1992: 505). «Нехай відцуруються всі – це ще є не найгіршим, // Аніж у бездіянні позицію мати лише. // Серцями тверді ви і дух ваш міцніший від сталі, // Однак зараз дім мій у

кривавих лещатах війни, // Щоб про мене ви там і кому не казали, // Я не буду лишатись байдужою, ні! // Хаї відвернуться всі – я цього не боюся, // Ви холодність свою демонструєте цим, // Однак я у своїм рішенні не поступлюся: // Рідний край визволяти поривом палким. //..... Благородні мужі й ви, чини справедливі, // Непохитність моя ваших слів не бере, // Тож не треба мені дорікати постійно: // Батьківщини свобода – для мене це все! //»

Л. Рафальс зазначає, що Сюї-Му характеризували як напрочуд далекоглядну й ерудовану дівчину, вона ще від самого початку намагалася аргументовано донести до своїх батьків правильність вибору нареченого – правителя Ці (Raphals, 1998: 41).

Після того, як Вей було врятовано, Сюї Му стала національним героєм на своїй землі, адже вона неабияк допомогла країні у скрутну годину. Китайські дослідники називають поетесу першою жінкою-патріоткою в історії Піднебесної, а її вчинок та поетичні надбання вважаються символом хоробрості, рішучості, самовідданості та щирого патріотизму (Peterson, 2000: 19).

Китайські дослідники зазначають, що вірші «Бамбукова тростина» та «Джерело», написані Сюї-Му, тісно перекликаються один з одним характерними мотивами оспівування краси рідного краю, а також просякнуті тугою юної дівчини за ним. Лірична героїня тепер є заміжньою, а тому вимушена назавжди покинути любі її серцю батьківський дім та рідний край. Вона може оспівувати його лише у віршах, присвячуючи красі рідної землі патріотичні рядки. Ці два поетичні твори також є схожими за патріотичним почуттям до батьківщини, що є у вірші «Галопом несуться запряжені коні» (孔丘, 2017: 29–30).

У «Бамбуковій тростині» лірична героїня виражає свою щирю любов до рідної землі, починаючи зі щемливого образу бамбуку, що росте у країні Вей, яка тепер знаходиться так далеко від дівчини, і все те, що було милим її серцю. Лірика просякнута ностальгійним сумом: 簞簞竹竿，以釣于淇。岂不尔思？远莫致之。(孔丘, 2017: 44) *«Тонка та міцна із бамбука зелена тростина, / Якою*

*рибачать у водах широкої Ці. /Хіба ж в силах я за цим всім не тужити постійно?
//Я вас, мов скарби, заховала у надра душі./»*

Головними образами у віршах «Джерело» та «Бамбукова тростина» є річка Ці та джерело Фей, що впадає в нього. Лірична героїня, з особливою любов'ю згадує про них, а плескіт води пробуджує в душі дівчини бурхливі спогади. 晔彼泉水，亦流于淇。有怀于卫，靡日不思。我思肥泉，兹之永叹。思须与漕，我心悠悠。(孔丘, 2017: 29). *«Вода джерела яскравим дзвіночком дзюрчить, /У Ці її шлях ляскотом кришталевим лежить, /Сумую за рідним я краєм: усі думки про Вей,/І дня не минає, як згадую свій дім ось цей./ Фей – стрімке джерело ностальгію омило,/Плескіт свій запашний мені враз відродило./Коли Цао та Сюї спогадам відкриваю,/Мою душу печаль на друзки розбиває.»*

У віршах «Бамбукова тростина» та «Джерело» особливо цікавим є рядок, що повторюється в декількох віршах: 驾言出游，以写我忧 (孔丘, 2017: 29; 44). В нашому перекладі у обох віршах він звучить дещо по-різному, однак основний сенс залишається незмінним: *«Ох, якби ж то мені та й гайнути щодуху/До коханого краю співи лить на розлуку./» («Джерело»)* та *«Вся ошатна в манірності Ці запашного потоку, /Кипарисовий човен в стихію загорне ріка, /І відправить його в мандри землями линути, доки/Не зіллється печаль й мої спогади в цього вірша» («Бамбукова тростина»).*

Війна з монголами у XIII столітті та заснування чужинної династії Юань (元朝, 1271–1368) стала національною трагедією для всіх китайців. Після остаточного падіння династії Сун та проголошення у 1271 році хана Хубілая (忽必烈) імператором Китаю, жителі Піднебесної зіштовхнулися з жахливими наслідками монгольської навали. Війна принесла китайцям колосальну кількість людських смертей та економічних втрат. Особливо постраждали північні тогочасної території Китаю, де після затяжної та кровопролитної боротьби з монголами та нападів *чжурчженів* (女真) населення держави скоротилося вдесятеро (Врубель, 2002: 72).

Як і будь-які гостросоціальні події, що сколихують свідомість простого народу, військова тематика завжди знаходить яскраве відображення у творчості інтелігенції. Китайські мисткині тих часів не залишилися осторонь. Тяжкі кровопролитні бої, а також їх наслідки, не могло не позначитись на літературних здобутках жінок того часу, що зумовило тематику їх поетичної творчості. Ліричний спадок юаньської поетеси Чжен Юньдуань (郑允端, 1327–1356) ілюструє біль та розпач китайського поневоленого народу та післявоєнні жахіття. Особливої уваги заслуговують вірші «Худий кінь» («瘦马») та «Послання до місяця» («中庭对月有感»).

Худий кінь

*Пройшли ті часи, як в походах великих,
Запряжений у колісницю швидку,
Багаточисельну він воїнів кількість
В полон Ухуаню на собі тягнув.
Та зараз такий постарілий, безсилий
До нього байдужі – негідний уже,
Покинутий кінь весь у Західній стужі:
На змерзлих кістках лише вітер живе.*

瘦马

曾共元戎出塞垣，
生擒番将向乌桓。
如今老去谁终惠，
独对西风瘦骨寒。
(沈立东&葛汝桐, 1992)

Жаліючи покинутого та нікому не потрібного старого коня, що в свій час брав участь у багаточисельних баталіях, авторка показує незворотність жаху війни, а кінь – неначе її привід і жахаюча згадка на фоні морозного західного вітру 西风, що є уособленням смерті та холоду.

У «Посланні до місяця» лірична героїня яскраво передає переживання та скорботу за померлими на війні, а також оплакує їх, не в змозі змиритися з тяжкими втратами. Цікаво як поетеса, передаючи розпач та неможливість змиритися з втратами, бажає піднятися до небесного палацу Чанхе 闕闕, звідки віє західний вітер смерті 西风, аби прокричати там свою біль, аби яшмові стіни покоїв задзвеніли від її плачу. Образ місяця, який авторка називає «яшмовим

блюдом» (玉盤) (яшмовий пан у перекладі) постає посередником між нею та палацом Чанхе. Саме він бачив багаточисельні смерті міста Чанань (长安), а також є споконвічним свідком всього, що коїться в нічний час по світу: */Він сипле прикраси свої мерехтливі/ У водах морських десь за тисячі лі, /І там, де війна йшла роки наджахливі /Чанань передав в темноті тишині./*

Вірш порушує гостросоціальне питання, яким переймається лірична героїня. Положення жінки в суспільстві та її місце в цих страшних подіях – яке воно? */Що може лиш жінка — у подумах гірких /Згадати усе, що на долі тяжкій, / З любов'ю тужити у вірності ніжній / За тим хто поліг у бою на землі./*

Ймовірно, жінка картає себе за свою слабкість та обмеженість, зумовлену гендерною приналежністю: якби вона могла, то взяла би зброю і полягла б разом з тими, кого зараз може лише оплакувати.

Висновок до розділу 2

Незважаючи на закорінену традицію жіночого поетичного слова в давньому Китаї, що трактує лірику китаянок як наратив «у весняній світлиці осіння скорбота» поезія куртизанок, шляхетних жінок та мешканок гаремів демонструє протилежні тенденції. Будучи бранкою далеких покоїв, скаліченою бинтуванням ніг, лірична героїня виголошує своє прагнення до духовної свободи, роблячи інтроспекцію через зображення пейзажів, якими вона гуляє, хоч і в своїх фантазіях. Таким чином, хоч і неявно, але тогочасні поетеси бунтують проти свого фізичного пригноблення, сприймаючи світ чоловіків з його законами як мирський пил і бруд *чень* 尘, від якого ті прагнуть звільнитися.

Лірика китаянок шляхетного походження сповнена патріотичних настроїв та непримиренності з фактом того, що жінка не може змінити хід баталії чи вплинути на поворот історії. Поетки гостро сприймають поразку чоловіків на полі бою, а часом й критикують їх за боягузтво та безпорадність, ставлячи під питання авторитетність конфуціанського *цзюньцзи*, який не може захистити країну. Деякі з принцес, як доціньська поетеса Сюй-Му, йдуть усупереч законам дипломатії, коли угоди й домовленості укладають лише чоловіки. Жінка ігнорує

тиск та критику з боку чиновників свого чоловіка й рятує свою батьківщину, чому присвячена її лірика.

Лірика імператриці У Цзетянь, яка увійшла в історію давнього Китаю як одноосібна правителька, демонструє авторитарність та пафосність, що зумовлена її соціальним положенням. Таким чином, це порушує натурфілософські уявлення чоловіків про виключно *іньську* природу жінки, для якої не властиві амбіції.

Загального визначення палацової лірики жінок, як мешканок гаремів (наложниць, імператриць, покоївок), а також представниць аристократичного походження (дочок та сестер імператорів – принцес), на сьогоднішній день не існує. Жіноча палацова поезія виходить за рамки стилів *гунци* та *гунтіши*, а також не може бути охарактеризована лише як поезія «нарікання та страждання за високими стінами дальніх покоїв» (深宫高墙内的怨声与叹息) та скорбота мешканок палаців (宫人怨) розкриваючись у широкій палітрі тематичного наповнення, що зумовлена різними соціально-політичними факторами.

Лірика куртизанок демонструє авторський стиль передачі почуттів, що відображено в творчості мінської поетеси Лю Жуши. Тематичне наповнення поезії Юй Сюаньцзі, Сюе Тао та У Цзао говорить про індивідуалістичне відтворення жіночих переживань, що йде всупереч усталеній чоловічій традиції стосовно того, яку поезію могла писати жінка давнього Китаю. Критика та висміювання чоловічої полігамії, що трактується жінками в негативному контексті, звучить в ліриці Юй Сюаньцзі та Сюе Тао. Творчість цінської поетеси У Цзао вирізняється інтимними почуттями щодо інших жінок, які суголосні з мотивами вірша «Ластівки» доціньської поетеси Чжуан-Цзян, традицію якої продовжило багато поетес, такі як Лю Лінсянь, Ян Гуй-фей тощо.

Поезія принцес, які стали заручницями дипломатичних шлюбів, своїм корінням сягає ще доціньської доби. Любов та туга за рідним краєм висвітлена у творчості Чжуан-Цзян та Сюй-Му, а саме у віршах «Джерело», «Бамбукова тростина» та «Кипарисовий човник». Принцеси пізніших часів, такі як І-Фан та

Лю Сіцзюнь теж торкалися цього питання у своїй поезії, висловлюючи любов до рідного дому.

Отже, можемо виокремити такі тематичні групи, що найбільш ілюстративно доводять самотність та неповторність жіночого поетичного слова давнього Китаю та відрізняються від класифікацій, наведених у розділі 1 цієї роботи, а саме:

- патріотична лірика, як свідомий вибір жінки у самовідданій любові до Батьківщини (Сюй-Му);
- бунт проти фізичної слабкості/практики бинтування ніг (Чжен Юньдуань);
- авторитарна лірика жінки-правителя (У Цзетянь);
- поезія-критика патріархального суспільства (пані Хуажуй, Юй Сюаньцзі, Сюе Тао);
- лірика спротиву на шляху до досягнення духовної свободи від конфуціанської доктрини, що трактувала жіночий ідеал як фізично скалічену (практика бинтування ніг) та психологічно залежну від чоловіка жінку (Юй Сюанцзі, Чжен Юньдуань, Лю Жуши);
- поезія сестринської солідарності та інтимних почуттів до іншої жінки (Чжуан-Цзян, Лю Лінсянь, Ян Гуй-фей, У Цзао);
- лірика присвячена зображенню краси живої і рукотворної природи як прояв жіночого самозаглиблення у спробі втекти від мирського (Гуань Даошен, Чжен Юньдуань).
- любовна лірика, де лірична героїня сповнена почуттів радості (Гуань Даошен, У Цзао, Сюе Тао).
- Лірика самоствердження, як прояв домінації над чоловіком (Юй Сюанцзі, пані Хуажуй).

РОЗДІЛ 3.

СИМВОЛІЧНА ПРИРОДА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ В КИТАЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ЛІРИЦІ

Художні образи є основою будь-якого літературного твору, оскільки вони мобілізують у собі усі чинники, які сприяють цілісному розумінню художнього тексту. У межах психології творчості, «художній образ від початку його створення (у мистецькому творі) і до моменту сприймання опосередковано вбирає у себе комплексне відображення світогляду певного суспільства у всіх його проявах» (Максименко & Синецький, 2009: 182). Ідеться про суспільно-історичний досвід, психологічні якості (зокрема гендерно марковані), естетичні смаки та інші особливості суб'єктів сприйняття і творчості. Важливою характеристикою художнього образу є його умовність, а отже ємність і багатозначність. Як слушно зауважує проф. А. Ткаченко, «мистецький образ у найширшому розумінні – це умовність, ілюзія, фікція, що постає як результат не лише осягнення, відтворення і перетворення реальної дійсності, а й творення нового, уявного художнього світу» (Ткаченко, 2003: 39). Тож в художньому образі постає перетворена автором реальність, представлена у новій естетичній концепції. Прикметно, що саме образність художнього тексту визначає його мистецьку цінність і значущість (Пітерська, 2020: 49).

Сучасне розуміння художнього образу в китайському науковому просторі постає як злиття західних і китайських концепцій (林晓云, 2010: 221). Варто взяти до уваги, що в Китаї поняття «образ» 意象 має давнє коріння. Вперше його вжив Лю Се у трактаті «Різьблений дракон літературної думки» (刘勰《文心雕龙》, VI ст.), розуміючи цей термін як результат злиття глибоких життєвих вражень і творчої уяви автора. Тобто, ще в давні часи китайці усвідомлювали чуттєво-емоційну природу образотворення, зокрема в поезії: 昔诗人什篇, 为情而造文 «якщо говорити про твори давніх поетів, то вони писалися заради почуття» (刘勰 2008: 299). Це знайшло відображення і в

сучасних трактуваннях. До прикладу, досить показовою є дефініція Чжена Цюаньхе: «Образ – це форма словесного мистецтва, котра являє собою імпліцитне зображення руху почуттів із допомогою предметно-виражальних словесних засобів у художньому тексті» (郑全和, 1994: 66). Таке розуміння художнього образу якнайкраще корелює з матеріалом нашого дослідження – жіночою поезією, в основі якої власне й лежить емоційність та чуттєвість. Отже, розглянемо джерела, символістську сутність та особливості творення художніх образів у ліриці давньокитайських поетес.

3.1. Інтер'єр як символізація жіночого простору⁵

Розмежування чоловічого й жіночого життєвого простору було зафіксоване у конфуціанській «Книзі ритуалів», де говориться: *«У маєтку [чи палаці] мають бути чітко розмежовані зовнішня і внутрішня сторони. Чоловік мешкає на зовнішній стороні, жінка – на внутрішній. Задні [жіночі] покої палацу захищені міцними дверима та охороняються євнухами. Чоловіки [без потреби] не повинні заходити до внутрішніх помешкань, а жінки – виходити зовні»* (礼记: 88). Багатошаровість перепон між двома світами влучно описав проф. М. Пухнер: «Родовитих жінок важко було побачити і майже неможливо було до них наблизитися. Бар'єри, що відокремлювали жінок від чоловіків, мали кілька рівнів: кам'яні мури, дерев'яні загорожі, бамбукові заслони, тканеві лаштунки і паперові ширми» (Пухнер, 2022: 133). Тож давніх китаянок незрідка називають «бранками внутрішніх покоїв» або «мешканками світу за ширмами».

На позначення жіночого простору в Китаї здавна використовувалась лексема *гуй* 闺 з широким значенням «внутрішні [жіночі] покої», а також низка двоскладних синонімів, які уточнювали функціональні особливості жіночих помешкань. Прикметно, що ця лексема вживалась і на позначення самої жінки та всього пов'язаного з нею. Це засвідчує певне зрощення «внутрішніх покоїв»

⁵ Розділ написаний за матеріалами нашої статті: Ісаєва Н.С., Кундїй А.С. Інтер'єр «внутрішніх покоїв» у дзеркалі китайської традиційної жіночої лірики. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 37. С. 323–330 (Ісаєва & Кундїй, 2024).

з їх мешканками, тож, на перший погляд видається, що жінки були контрольовані й суворо обмежені не лише у фізичній активності, але й у будь-яких спроможностях. Однак, сучасна китайська письменниця Цзе Чень зауважила, що обмеженість жіночого простору та його контрольованість чоловіками надавали давнім китайкам відчуття абсолютної безпеки та впевненості. Це, своєю чергою, сприяло розвитку багатой уяви та творчих здібностей жінок, що засвідчує написана ними витончена й досконала поезія (洁尘&王鹤 2022). Подібну думку висловлює й американська дослідниця Дороті Ко, спираючись на роздуми мінського літератора Чжуна Сіна. Він протиставляє чоловічий та жіночий світи як «матеріальний» і «уявно-психологічний»: чоловіки, мандруючи світом, бачать на власні очі, як виглядають різні його місцини, тому описують краєвиди, відтворюючи реальність. Жінки не потребують цього, адже вони уявляють далекі простори, вмовившись на подушках у власних помешканнях. Жінки здатні зробити це через свій спокій і безтурботність (Ко, 1994: 62). Тож основою жіночої художньої оптики визначається «інтуїтивізм і сентиментальність» на противагу «інтелектуальній традиції» чоловічого письма. Водночас, нам видається слушним висновок Д. Ко про те, що здатність жінки вільно конструювати художню реальність, певним чином стирає умовності її буття та нівелює «вдавану замкненість у внутрішніх помешканнях» (Ко, 1994: 62). Варто додати, що інтер'єр маєтків (чи палаців) був тією реальністю, котра формувала основу жіночої картини світу. Предмети інтер'єру асоціативно поєднувались із образами зовнішнього світу або протиставлялись їм. Це уможливило відтворення складних емоційних станів ліричних героїнь.

Попри існування широкого спектру лексики на позначення різних жіночих помешкань, найчастіше поетеси використовували слово *лоу* 楼, яке можна перекласти як «вежа, башта, двоярусна будівля, багатоповерхова споруда». Китайський дослідник Сюй Цзіньсьон зазначив, що прообраз цього ієрогліфа з'явився за часів династії Шан (商朝 1766–1122 р. до н. е.), оскільки вже тоді владоможна еліта будувала свої маєтки на високому фундаменті або

опорах, бажаючи висотою споруди підкреслити свій високий статус у суспільстві. Найвищі будівлі (за 100 метрів) зводились в імператорських палацах, аби наблизити сина Неба до небожителів. Ця традиція тривала упродовж століть (許進雄 2018: 73). Китайські поетеси, як відомо, були представницями аристократичних родин, мешканками імператорських палаців, або ж відомими куртизанками із дорогих салонів – т.з. «лазурових веж» 青樓. Всі вони мали можливість споглядати далекі краєвиди з високих башт і оспівувати їх у своїх віршах. Тож уява мисткинь мала й реальне підґрунтя. До прикладу, відома танська куртизанка Юй Сюаньцзі у вірші-присвяті поетові Веню Тін'юню, в якого вона була закохана, пише: 阶砌乱蛩鸣，庭柯烟露青。月中邻乐响，楼上远山明 (鱼玄机, 2016–2017). *«З-під танку лунає стривожений спів цвіркуна. / Сад імла оповила, на деревах прозора роса. / Місяць в небі, радіють сусіди, лунуть звуки гучні. / Підіймаюсь на вежу, бачу гори далекі ясні»*. Описуючи краєвиди зовнішнього світу, героїня знаходиться в приміщенні, окресленому двома зовнішніми образами – ганок (або сходи) 阶砌 і вежа 楼. Внутрішні покої представлені як порожнеча, що є своєрідною проекцією душевного стану покинутої жінки. Місячний пейзаж поглиблює сумний настрій вірша, фіксуючи відтінки емоцій через зміну локацій героїні. Спочатку вона розглядає зблизька вкриті холодною рососою гілки дерев, що навіюють смуток, а потім піднімається на башту і споглядає далекі гори у холодному світлі осіннього місяця, що в китайській поетичній традиції асоціює з глибокою тугою за близькою людиною, яка знаходиться далеко. Символічні нічні пейзажі часто присутні у жіночій ліриці поряд із описами помешкань, як два нерозривні світи, які по-різному взаємодіють.

В аналізованій поезії предмети інтер'єру з'являються у другій частині: 珍簾凉风著，瑶琴寄恨生 (鱼玄机, 2016–2017). *«Циновка з бамбука холодна від подиху вітра. / Нарікає на долю, журливо виспіває цитра»*. Музичні інструменти були невід'ємною частиною помешкання жінок, адже саме грою та співами давні красуні розважали чоловіків і виражали свої почуття. Тому в поезії саме цитра озвучує нарікання ліричної героїні, яка втратила сподівання

на те, що коханий згадає про неї. Загалом, у віршах можуть фігурувати й інші інструменти – сопілка *di* 笛, флейта *sya* 箫, цитра *чжень* 箏 тощо, які відтворюють широку гаму почуттів від зневіри до сподівань і радощів. Холодна циновка – дуже промовистий символ самотності. «Подих вітру» лише підсилює фізичне відчуття холоду, головне – циновка не зігріта тілами закоханих. Цей образ у різних варіаціях (холодна постіль, холодна подушка чи узголів'я) відтворює психосоматику жіночої самотності і набуває значення лейтмотиву в багатьох віршах. Наприклад, у поезії *ци* на мелодію «Південна пісня» («南歌子») суньської поетеси Лі Цінчжао є рядок: 涼生枕簟淚痕滋 (中国古典诗词精品赏读丛书: 李清照, 2005: 77). «Холодними стали циновка і узголів'я. / Змочили їх сльози [мої], що течуть безупинно». Тактильне відчуття холоду в ліжку посилюється гіперболічним образом потоку сліз, від якого постіль змокла. Це досить інтимний образ, який апелює до жіночого досвіду переживання розлуки й самотності, на відміну від показового в поетичному каноні образу «мокрих від сліз рукавів», який символізує відданість і смуток добродішної жінки, котра очікує чоловіка з далеких країв.

Важливими предметами інтер'єру жіночих кімнат є світильники й ароматичні свічки та курильниці. У «Книзі ритуалів» говориться, що чоловік, виходячи вночі зі своєї половини, «має нести запалений ліхтар, якщо немає ліхтаря – повинен лишатися всередині» (礼记: 88). Тож ліхтар є обов'язковим атрибутом відвідування господарем своїх дружин і наложниць, ба навіть – одним із символів любовних побачень. Означене правило стосувалось і жінок, однак світильник у жіночій ліриці набуває амбівалентного символізму.

У вірші суньської поетеси Чжу Шучжень «Мелодія магнолій. Весняний смуток» («减字木兰花 春怨») описується страждання жінки, яка не може знайти забуття навіть уві сні. Вірш закінчується рядками: 愁病相仍, 剔尽寒灯梦不成 (朱淑真, 2024). «Недуга печалі важкої мене вже долає. / Я зрізала гніт, холодний світильник згасає, / А сон не приходить, [лише самота огортає...]». Авторка використала образ холодного світильника 寒灯, який символізує нестерпну

самотність ліричної героїні. Сучасні коментатори простежують асоціативну відсилку до поезії Оуян Сю на мелодію «Весна у нефритовій вежі» («玉楼春»), де є рядок 梦又不成灯又烬 «сон не приходить, а ліхтар уже догорів». Накладання сенсів обох поезій ускладнює емоційний стан героїні, масштабує його до відчуття екзистенційної самотності. Дещо інакше значення образу ліхтаря реалізується у вірші Юй Сюаньцзі «Зимової ночі надсилаю Веню Фейціну» («冬夜寄温飞卿»). Загальний настрій вірша також сумний з лейтмотивом самотності. Він починається рядками: 苦思搜诗灯下吟, 不眠长夜怕寒衾 (鱼玄机, 2016–2017a). «Сумні думки влітаються у вірші, / Читаю під світильником одна. / Без сну вся довга ніч моя минає, / Тремчу, не гріє ковдра крижана». Лірична героїня читає вірші, запаливши світильник 灯, котрий водночас актуалізує низку значень: 1) джерело світла у темряві ночі (слабкий промінь надії); 2) спогади про спілкування із коханим (адже героїня могла читати вірші Веня Тін'юня); 3) бентега й нарікання героїні, висловлені у власних віршах. Вогонь світильника контрастує з холодною ковдрою, увиразнюючи сум'яття в душі героїні, яке вочевидь пов'язане із життєвими обставинами самої поетеси.

Ароматичні свічки та курильниці також є невід'ємними атрибутами жіночих спочивалень. За словами Р. ван Гуліка, ще в період Шести Династій (六朝 бл. 220–589) біля ліжка ставили курильниці у вигляді міфологічних тварин. Вони призначались для ароматизації та очищення одягу тих, хто проходить повз них (Gulik, 2003: 110). У жіночій поезії курильниці з духмяним димком часто романтизувалися. Наприклад, у вірші Лі Цінчжао на мелодію «Сповнений пахощами сад» («满庭芳») лірична героїня спостерігає з маленької мансарди настання весняної ночі, сповненої пахощами квітів і духмяного диму. Описуючи інтер'єр, авторка фокусує увагу на курильниці: 篆香烧尽, 日影不帘钩 (中国古典诗词精品赏读丛书: 李清照, 2005: 121). «Догоріли пахощі в курильниці, сховалось сонце, впала тінь на штори». Завмирання життя, тиша і порожнеча внутрішніх покоїв протиставляється диханню весняної ночі за вікном. Внутрішній і зовнішній світи, утім, зливаються в образі танучих пахощів – згасаючої курильниці та опалого цвіту, котрий «сніжною пеленою» встеляє

двір. Героїня перебуває в меланхолійному настрої, однак із світлим сподіванням, що зникне в матеріальному світі, не забирає вічні почуття. Тож образ курильниці – це втілення суму з приводу мінливості світу, і водночас, надію на нову хвилю п'яних почуттів.

М. Пухнер влучно назвав жіночий простір «світом ширм» (Пухнер, 2022: 132), маючи на увазі передусім жіночі помешкання в імператорському палаці. Напевно тому найчастіше образ ширм зустрічається в палацовій ліриці (хоча, не лише в ній). Показовою є поезія «Лист-нарікання» («彩书怨») наложниці танського імператора Чжун-Цзуна Шангуань Ван'єр (上官婉儿, 664–710). Лірична героїня сумує за імператором у розкішній спочивальні, споглядаючи журливий осінній краєвид за вікном. Авторка використовує прийом «відтворення почуттів за допомогою пейзажу» (借景抒情), при цьому залучаючи до опису елементи інтер'єру. У вірші є рядки: 露浓香被冷, 月落锦屏虚 (中国古代才女诗词: 中华传统诗词经典, 2014: 63). «Роси випали рясно, ароматна ковдра остигла. / Закотився місяць, на гаптованій ширмі – лише порожнеча». Образи холодної ковдри і осіннього місяця, як і в попередніх поезіях, підкреслюють самотність героїні. «Порожнеча на гаптованій ширмі» – досить оригінальний троп, котрий поєднує кілька значень. Насамперед, витончено оздоблена ширма є одним із символів жіночих покоїв, тож весь образ відтворює душевну скруту покинутої героїні серед розкошів жіночої половини палацу. Окрім того, сучасні коментатори зазначають, що в цій поезії ширма символізує небесний простір (天空中国古代才女诗词: 中华传统诗词经典, 2014: 64), безмежно розширюючи помешкання наложниці, тож весь образ транслює всеохопну порожнечу й самотність. Тут також простежується легка алюзія на вірш танського поета Вана Вея (王维, 701–761) «Пишу про слюдяну ширму друга» («题友人云母障子»), де провадиться ідея, що штучна річ (ширма) органічно вплітається в довкілля і стає його частиною (Шекера, 2013: 22). Окрім того, вся поезія Вана Вея просякнута образом порожнечі, котра має чанське символічне значення «спокою навколишньої природи, а також умиротворення і безтурботності

душі» (Шекера, 2013: 61). Відповідна алюзія ускладнює палітру почуттів героїні Шангуань Ван'єр від розпачу забутої наложниці до витонченої печалі добродійної красуні.

Подібна ідея своєрідно розвивається у вірші юаньської поетеси Чжен Юньдуань (郑允端 1327–1356) «Оспівую пейзаж на ширмі» («山水障歌»), в якому цей предмет інтер'єру описується як витвір мистецтва. Спочатку лірична героїня захоплюється майстерністю живописця, що засвідчує обізнаність жінки у цьому виді мистецтва, потім – доскіпливо розглядає гори й водоспади, зображені на ширмі. Поступово уява героїні доповнює пейзаж і переносить її до підніжжя гори Лушань (інша назва – Куанлу), відомої численними даоськими і буддійськими храмами: 恍然坐我国声下, 便觉胸次无凡埃 (中国古典诗词精品赏读丛书: 李清照, 2005: 152). «Раптово збагнула – [стою] у підніжжі Куанлу. / Душа [вже звільнилась], уже не в мирському пилу». Тож єдність пейзажу на ширмі й довкілля виливається у відчуття свободи героїні, її звільнення від пут буденності. Навряд чи поетеса вповні реалізує значення чанської метафори пилу 尘凡 як реального світу на протигагу сакральному Дао, натомість вона проєктує цей образ на власний гендерний досвід, про який говорить у наступних рядках: 此身已向闺中老, 自恨无缘致幽讨。布袜青鞋负此生, 长对画图空懊恼 (中国古典诗词精品赏读丛书: 李清照, 2005: 152). «Вже тіло моє, закуте в жіночих покоях, старіє. / Серджуся на себе – позбавлена долі, вийти не смію. / Панчохи прості та капці тривожать моє існування. / У порожній картині назавжди – зажура і нарікання». Фразеологічний вираз 布袜青鞋 (досл. «бавовняні панчохи та [прості] чорні капці») є образним означенням скромного одягу простолюдина, а також часто використовувався в давнину як метафора життя відлюдника. Тож для героїні розмальована ширма є простором фантазій, лише в ньому жінка може відчути свободу мандрів і єднання з природою. Однак мрії нездійсненні в реальності, тому ширма водночас навіює смуток і розчарування.

Насамкінець варто згадати поетичний цикл, який можна назвати каталогом жіночих символів палацового інтер'єру. Ідеться про «Прихисток для

серця в тужливій ностальгії» («回心院»), написаний Сяо Гуаньїн (萧观音, 1040–1075), відомої як імператриця І-Де (懿德皇后) династії Ляо (辽). Цикл складається із десяти віршів із наскрізним сюжетом підготовки ліричної героїні до інтимної зустрічі з імператором. Символічні предмети палацового інтер'єру драматизують дії героїні та зосереджують увагу на її емоційних станах. Попри загальний сумний настрій твору, кожен новий предмет викликає в героїні особливі спогади та відчуття. У поетичному циклі зібрані усі проаналізовані раніше предмети інтер'єру, часом з уточненням їх пишної оздоби або властивостей: палацовий ганок (殿阶), ліжко із слонової кістки (象床), духмяні подушки (香枕), розшита перлами ковдра (翠被), гаптовані штори (绣帐), парчеві перини (锦茵), ошатна підстилка (瑶席), срібний ліхтар (银灯), курилниця з фіміамом (熏炉), мелодійна цитра чжень (鸣箏). Символічне значення цих предметів залишається незмінним, проте авторка наділяє їх додатковими сенсами, пов'язаними із особливістю її власних переживань.

Досить своєрідним є зачин циклу, в якому лірична героїня (вочевидь, імператриця!) прибирає палати, готуючись до омріяної зустрічі: 扫深殿，闭久金铺暗。游丝络网尘作堆，积岁青苔冪阶面。扫深殿 待君宴 (沈立东 & 葛汝桐, 1992: 343-344). «Мету я палати занурені, / В чеканні зчорніло їх золото, / Давно вже тут двері зачинені – / Із пилом у павуть все сховано. / Багато років процвітаючий, / На танку, в зеленій лазурі / Цей мох я, ретельно зчищаючи, / Банкет для вас мати готуюсь». Очевидно, що героїня давно обділена увагою імператора і мріє про можливість побачення. Промовисті образи зчорнілого золота палацової оздоби, повсюдного павутиння, моху на ганку яскраво візуалізують жіночу самотність і забуття. Тому героїня намагається все почистити і повернути колишній блиск, таємно сподіваючись на відновлення втрачених стосунків.

Центральним образом всього циклу є ліжко, з яким пов'язані всі інші предмети. У жіночій спочивальні ліжко мало особливе значення. Як зазначає Р. ван Гулік, лише в ньому чоловік і жінка могли торкатися одне одного та спілкуватися наодинці. «Це була своєрідна клітка, зроблена з дерев'яних

панелей, нижня частина – з твердого дерева, а верхня частина була у вигляді решітки. <...> Зверху кріпились завіси, котрі у запнутому положенні, повністю приховували те, що відбувалося в середині» (Gulik, 2003: 109). Тож ліжко було особливим, закритим навіть у межах кімнати, інтимним простором. Опущені над ложем завіси стали поетичним символом любовного побачення, а підняті означали марність сподівань на зустріч. В аналізованому циклі героїня лаштує кожен куточок ліжка, згадуючи радісні відчуття колишніх побачень з імператором. Раз по разу це занурює її у мрійливий стан: 拂象床 凭梦借高唐。 / 敲不半边知接卧，恰当天处少辉光。 / 拂象床 待君王 (萧观音). «Я ліжко лаштую чудове, / Що з кістки слонової роблене, / І марю собі в цю хвилину / Побаченням двох, зачарована. / Розшарпаний край на постелі: / За блиском давно його мрію / Готую я ложе красиве / В чеканні на вас лише й млію». Мрії про побачення навіюють героїні образ палацу Гаотан (高唐), оспіваного в однойменній оді стародавнього поета Сун Юя (宋玉, 298–222 до н.е.). У цій оді розповідається про те, як уві сні до чуського правителя Хуай-вана явилась фея гір Ушань і обдарувала його своїм коханням. Так у китайській культурі зародилась тема кохання-сну, тобто недосяжного в реальному житті ідеалу почуттів і стосунків. Водночас, місце легендарної зустрічі – палац Гаотан став символом побачення закоханих. Ці сенси актуалізуються в цитованому фрагменті (в перекладі образ палацу Гаотан замінений на семантичний відповідник – побачення). Поряд із цим авторка використовує промовисту буденну деталь «розшарпаний край постелі», що повертає з мрій до реальності. Героїня дбайливо змитає пил з ліжка, мимоволі скуйовджуючи 敲不 свою половину постелі – вона фізично відчуває, що вже давно спочиває наодинці. Радісні мрії обертаються ілюзорністю сподівань: побачення з господарем навряд чи відбудеться, реальність невтішна. Отже, авторка залучає широко відомі поетичні символи, водночас інтимізуючи свій вірш відвертими деталями й перетворюючи його на ліричну сповідь закоханої жінки.

Отже, письменниці незрідка використовували предмети інтер'єру у своїх поезіях-наріканнях, переважно фіксуючи усвідомлення власної самотності та охолодження почуттів з боку чоловіка. Поетеси відтворювали складні емоційні стани героїнь і драматизм ліричних сюжетів завдяки багатошаровому символізму предметів інтер'єру. Тож останні виконують у жіночій ліриці різноманітні функції, а саме: 1) актуалізують поширений у поетичному каноні символізм побутових речей в контексті сумного пейзажу (холодна підстилка, згасаюча лампа чи курильниця); 2) навіюють асоціації з поетичними образами відомих митців, які ускладнюють емоційну палітру вірша (порожнеча на ширмі – чанська порожнеча в природі; ліжко – палац Гаотан); 3) виступають проєкцією реальних емоційних станів жінки (зникомі пахощі курильниці й квітів – меланхолія й сподівання); 4) слугують інтимними деталями, які підкреслюють психосоматику жіночих рефлексій (відчуття холоду мокрої від сліз постелі; безсоння під холодною ковдрою; фізичне відчуття самотності на «розшарпаній» половині ліжка). Це уможливило перетворення канонізованої поезії-нарікання на жіночу ліричну сповідь.

3.2. Жіночі трансформації квітковий символізму

Квітковий символізм займає особливе місце в китайській культурі, виражаючи насамперед естетизацію жіночих образів у літературі та мистецтві. Тож, квіти є найпослідовнішим символом жінки, її вроди, що яскраво продемонстровано вже у стародавній «Книги пісень». За спостереженням феміністичних критиків, квітковий символізм незрідка виражає сенс упокореної краси та жіночої товаризації. Ця думка є наскрізною у праці А. Дворкін «Gynocide: Chinese Footbinding, in Feminist Frontiers III» (Dworkin, 1993). В авторському неологізмі «gynocide» (від грецького кореня *gune* – «жінка») підкреслено гендерну основу геноциду в дусі радикального фемінізму. Це поняття водночас актуалізує квіткові конотації, зокрема через суголосся із біологічним терміном «гупоесіум» на позначення «жіночої частини» квітки. У Китайській культурі здавна простежується символізм квітки лотоса 蓮花 котра

є уособленням досконалості в буддизмі, а «жінка-лотос» мислиться як окраса цієї культури (Dworkin, 1993: 60). Ідеться про шляхетну жінку із забинтованими ногами – т.з. «золотими лотосами», котрі стали символом «товаризації» жіночої сексуальності для західних феміністок і дуже своєрідною концептуалізацією міжстатевих стосунків у самому Китаї. Літературна традиція загалом демонструє усталеність жіночо-квіткового символізму (чи метафоризації). Це відобразилось, зокрема, у назвах знакових поетичних і прозових творів: перший збірник поезії *ци*, написаної від імені співачки, має назву «Серед цвітіння» («*花间集*», X ст.); роман-утопія цінського автора Лі Жучженя, який вважають зразком «конфуціанського фемінізму», називається «Квіти у дзеркалі» («*镜花缘*», 1828). У цьому романі жінки зображаються в образі квітів, однак їхні соціальні ролі прирівнюються до чоловічих. Таким чином звучить наратив рівності, що додає цьому роману рис гіноцентричної утопії, адже йдеться про жінок, які можуть вільно самовиражатися. Водночас в романі присутній образ зламаних, зів'ялих квітів, що відображає стан понівеченого жіночого тіла завдяки практиці бинтування ніг. Тож, квітка в китайському літературному тексті має стійкі асоціації з образом жінки, хоча, варто зазначити, що інколи квітковий символізм корелював і з чоловіком. Зокрема, у віршах славнозвісного давнього поета Цюй Юаня (屈原 340–278 pp. до н.е.) орхідея є символом чоловіка високих моральних чеснот – *цзюньцзи* 君子, що репрезентує тогочасні ідеали конфуціанського суспільства.

В імітативній ліриці поети-чоловіки порівнюють жінок із ніжними квітами персиків чи абрикосу. У вірші сунського поета Чжана Сяня (张先 990-1078) «Рясне цвітіння» («*一丛花*») (宋词三百首, 2014: 8) лірична героїня порівнює себе із квітами персика та абрикосу, які щасливі бути разом із східним вітром (образ чоловіка). Цей вірш виражає утопічні настрої про можливість реалізації гармонійного шлюбу між чоловіком та жінкою, де та не відчуває себе покинутою.

Використання квітково-жіночого символізму яскраво представлене у жіночій ліриці, де він набуває нових сенсів та конотацій. Показовим є вірш «Падають стиглі сливи» («**標有梅**») із «Книги пісень». Лірична героїня, котра досягла шлюбного віку, порівнює себе не із квітами плодоносного дерева, а саме із стиглими сливами, які падають на землю, закликаючи нареченого хутчіше впіймати та скуштувати плід (孔丘 2017: 16).

У вірші танської куртизанки Юй Сюаньцзі «Надсилаю свої почуття» («**感不寄外人**») лірична героїня-куртизанка порівнюється з ароматом пишного цвітіння плодових дерев, у той час як шляхетна жінка порівнюється із сосною та касією, аромат яких, хоч і не такий солодкий, однак сповнений благородства. **灼灼桃兼李，无妨国寻。苍苍松与桂，仍羨世欽** (唐诗鉴赏辞典 (1983)). *«Краса дивини – сливи й персиків пишне цвітіння, / Насолоди яких з усієї країни шукають мужі. / Касію та сосну вирізняє лиш міцність терпкого насіння, / Однак заздрити мушу їм я, бо повагу вони мають всі»*. Частково у цьому вірші простежується відсилання до образу міфологічної богині ста квітів *Байхуа сяньцзи* **白花仙子** (Eberhard, 1994: 123). Її шанують в Китаї, оскільки їй доручена найелегантніша місяця – мати у своїй владі всі квіти на небі й на землі: керувати їхнім цвітінням і тліном, красою й різноманіттям. На честь цієї богині існує свято (15 числа другого місяця за традиційним календарем), коли дівчата вітають Нефритового імператора листівками, на яких зображені божества, які пливають на човнах серед хмар і роздають квіти (Eberhard, 1994: 124). Тож буйне цвітіння набуває символізму розквіту жінок. Однак, поетеса Юй Сюаньцзі наголошує на важкій долі «квітучої» красуні, на відміну від непримітної, але шанованої сосни чи касії.

Загалом, касія та сосна є символами, якими часто характеризували чоловіків заможного походження. Зокрема, у вірші танського поета Лі Цюньюя (**李群玉**) йдеться про принца, який закохується у дівчину із бідної сім'ї. Одяг шляхетного пана просякнутий ароматом касії, що підкреслює його соціальний статус та благородство: **公子春衫桂水香** (唐诗鉴赏辞典, 1983).

Символ касії *gui* 桂 зустрічаємо і в елегії Цюй Юаня «Елегія невизнаного» («离骚»), де її аромат, разом із духмяним перцем *цзяо* (椒) уособлює чесноти та гострий розум благородних чиновників при дворі правителів (楚辞, 2001:14). Прикметно, що згодом образний вираз «покої перця» 椒房 вживалася як метафора внутрішніх покоїв імператриці чи наложниці високого рангу (汉书). Аромат касії також є символом успішно складених чиновницьких іспитів та благородно прожитого життя на схилі років у поєднанні з цвітом персиків. (Eberhard, 1994: 55). Квіти персика традиційно використовують на позначення жіночої вроди, хоча самі його плоди є символами довголіття в даосизмі (Eberhard, 1994: 33).

Новаторство поетеси Юй Сюаньцзі полягає в тому, що в своїй ліриці вона надає традиційним символам авторської інтерпретації, не лише персоніфікуючи касію, сосну, квіти персиків, а й підкреслює різне соціальне становище позначуваних ними жінок.

Лірика Чжу Шучжень (朱淑真), яка жила за часів династії Сун сповнена квіткового символізму, що робить її особливою, адже авторка виражає свої внутрішні переживання за допомогою різних квітів, споглядаючи на світ крізь призму даоської філософії.

На сьогодні до нас дійшло обмаль зафіксованих біографічних фактів, які стосуються Чжу Шучжень. Відомо, що в XII столітті сунський дослідник Вей Чжунгун (魏中恭) уклав збірку її віршів під назвою «Поезія печалі» («断肠集»), до якої увійшло близько 337 віршів у жанрі *ши* та 32 – у жанрі *ци*. До цієї збірки також була додана передмова (Chan 2006: 39). Назва збірки була обрана не випадково: лірика поетеси просякнута особистим болем та смутком, сповнена тужливо-меланхолійним настроєм. За свідченням Вей Чжунгуна, поетеса була заміжня, однак не була щасливою, зокрема й тому, що чоловік не розділяв її захоплення поезією. Тож деякі дослідники роблять припущення, що Чжу Шучжень мала коханця, про що часто писала у своїх віршах (Chan 2005: 45). Не витримавши соціального тиску, Чжу Шучжень покінчила життя

самогубством, а після смерті рідні поетеси спалили її тіло разом з більшістю віршів (Chan 2006: 46).

Показовим щодо квіткового символізму є поезія «Квіти абрикос» («杏花»), де за допомогою образів квітів та даоської філософії жінка транслює свої роздуми та почуття.

Квіти абрикоса

Зрізи шовку – рум'яні пелюстки чудові,

В самоті їх чарівність вінчає усе.

Задоволені: схильність весняного бога

Більша від персиків з Сюаньду у них є.

杏花

浅羽幽剪纤梢，

独咏天香冠花曹。

春心自得东君意，

远胜玄都观里桃。(Chan
2006: 46).

К. Чань зазначає, що цим віршем поетеса виражає своє невдоволення, звертаючись до образу цвіту абрикос та персиків. Дослідниця доводить, що поетка використовує складні метафори, так як не може сприймати світ поза внутрішніми покоями на рівні з чоловіками, що й пробуджує в ліричній героїні таку бурхливу уяву (Chan 2006: 49–50). Поетеса говорить про цвітіння персиків з даоського храму Сюаньду 玄都观 який славився найгарнішими квітами цього дерева. Змальовуючи своєрідне змагання квіту персиків із пишним цвітом абрикосового дерева за прихильність Володаря Сходу Дуңцзюня 东君, що ототожнюється із Сонцем, лірична героїня виражає своє почуття незадоволення, сублімуючи його у творчість.

Квіти персика та самі плоди є ключовими символами даоської картини світу. За китайськими традиційними віруваннями у розпорядженні богині-правительки Заходу Сіванму 西王母 є чарівний сад із персиками, скуштувавши які можна здобути безсмертя. Цвітіння персика в китайській традиції є уособленням дівочої юності та готовності вступити у шлюб. Цей символ своїм корінням сягає «Книги пісень», зокрема, у вірші «Пишно квітне персик» («桃夭»).

Нерідко й цвітіння абрикос наділялося схожою символікою (Eberhard, 1994,59). У китайській традиційній прозі це відображено в романі «Сон у червоній вежі» при описі портрету Бао Чай: 论雅淡以荷粉露垂, 看娇羞真是杏花烟润了(曹雪芹&高鹗 2006: 741). «[Вона] була гарною, як лотос, пониклий під вагою роси, чарівною, немов квітка абрикоса в легкому серпанку...». Абрикоси часто цвітуть рано навесні і мають яскраві кольори. Тому, в традиційній китайській поезії цвітіння абрикос знаменує початок весни і символізує молодість.

Сун Ці (宋祁) – відомий поет династії Сун (宋代 960–1279) у вірші «Весна у яшмовій садибі» («玉楼春») описував квітки абрикос так: 绿柳外晓寒轻, 红杏枝头春意闹(全宋词). «За зеленими вербами ранкова прохолода спадає, / На пурпурних гілках абрикоса весна буйним квітом палає». Однак квіти абрикос також рано в'януть, і його коротке цвітіння часто змушує поетів печалитися через швидкоплинність молодості та щастя. 为君持酒劝斜阳, 且向花间留晚照(宋词三百首, 2014: 20). «Піднесу тобі пане я келих п'янкий, /Аби цвіт ще побув у вечірній заграві». Очевидно, що ліричний герой звертається до Дунцзюня – бога весни, сонця та Сходу, адже саме від залежить тривалість цвітіння ніжних квітів.

Варто зазначити, що деколи поетеси поєднували квітковий символізм із образами птахів. До прикладу, поезія «Щебет навесні» (郑允端《春词集句》, XIV ст.) демонструє таке поєднання. Мисткиня писала вірші про власне життя, у яких часто звучав протест проти несприйняття суспільством жіночої творчості та жіночої самореалізації загалом. Весняне цвітіння контрастує із «поневоленою» під стріхою ластівкою у названій поезії Чжен Юньдуань:

Щебет навесні

春词集句

*Пишнота весни рясно в стінах Цзяньчжан
розквітає,
Світанок розморений сонце своє віддає,
В мальованій стрісі воля птахів помирає,*

*春色沉沉锁建章,
困人天气日初长。
閒来独立雕檐下,*

*Ластівок пара сміху смертельному суть свою
вмить програє.*

笑杀双飞燕子忙。
(元诗选).

Цвітіння весни, вірогідно, уособлює молодість і [творчий] розквіт. На цьому тлі авторка представляє «жіночі голоси» в образі пари ластівок (双飞燕子), що сховалися у стрісі, боячись «смертельного сміху» глузливого натовпу. Поетеса таким чином нарікає на критику конфуціанською спільнотою тих жінок, які прагнули займатися творчістю. Однак, цей протест має доволі завуальований характер, а головна ідея передається за допомогою образів птахів, притаманних традиційній китайській поезії в цілому. Авторка лише додає власні проєкції значень. Пара ластівок у вірші Чжен Юньдуань символізує сестринство й свободу, а весняне цвітіння набуває додаткового сенсу, пов'язаного із розвитком жіночої творчості.

Квітковий символізм спостерігається у вірші Чжу Шучжень, в якому лірична героїня виражає гамму власних переживань, надаючи психологічного забарвлення символам квітів персика та абрикосів, що є проявом делікатно-вишуканого стилю *ци*. Попри все, Чжу Шучжень додає абрикосовому квіту ще й деякої грайливості, звабливості, а також зверхності й суперництва (із квітами персиків храму Сюаньду), адже зрештою, саме квіти абрикос своїм кокетством привертають до себе увагу Дунцзюня. Таким чином, лірична героїня апелює до почуття кохання та радості, нав'язане абрикосами, адже із їхньою природною сутністю не зрівняється жодна з-поміж інших квітів.

Ще один вірш, у якому поетеса передає настрій за допомогою образу квітки має назву «Біла хризантема» («白菊»).

Біла хризантема

*Щоразу відтінки осіннього духу
Рясні відчуття всі оголюють вмить,
Із заходу вітер щосили подмухав –
Ажурною ковдрою іній блищить.
Одна хризантема за цим споглядає,*

白菊

回旋秋色薄青露，
凌万西风挂嫩霜。
莫作东篱等闲看，
清新曾结广寒香。
(Chan, 2006).

*Чекає, мрійливо, коли продзвенить
Кришталем від подиху чистого раю,
І цим ароматом наповниться мить.*

У китайській традиційній картині світу квітка хризантеми уособлює стійкість, адже може цвісти навіть при сильному холоді. За даоською концепцією, хризантема є квіткою довголіття та символом людини, що прожила довге життя. (《唐诗三百首》, 2011: 327–328; 《唐诗鉴赏辞典》, 1983: 948–950, 1406). Таким чином поетеса розмірковує про свої роки: білий колір квітки, яка вкрилася інієм 霜 вказує як на сивину, так і на стійкість ліричної героїні. Попри те, що молодість пройшла, жінка все ж спокійно, із деяким спогляданням приймає нову реальність для себе. Цікавою алюзією у цьому вірші є образ східного живоплоту дунлі 东篱 із поетичного циклу «П'янію» («饮酒诗二十首») одного з перших даоських поетів-відлюдників Тао Юаньміна (陶渊明, 365–427). Змальовуючи життя відлюдника, автор описує, як від зриває хризантеми під східни живоплотом і безтурботно споглядає гору Наньшань (采菊东篱下, 悠然见南山). Тож, образ живоплоту й хризантеми зливаються в один символ, котрий означає вільне усамітнене життя на лоні природи. Чжу Шужень згадала у вірші живопліт в образному значенні «хризантема».

В інших поетичних творах Чжу Шужень образ хризантеми уособлює самотність жіночих покоїв.

<i>Пишу про почуття (вірш II)</i>	写怀二首
<i>Жовтий цвіт хризантеми навколо</i>	菊有黄花离盥边,
<i>квітучий,</i>	怨鸣声重下寒天。
<i>Гусаків плач морознеє небо розбив.</i>	偏宜小阁幽窗下,
<i>Як приємно мені під віконцем дрімучим</i>	独自烧香独自。(Chan,
<i>Пахощі розпалити й заснути самій.</i>	2006).

Для ліричної героїні жовта хризантема 黄菊 слугує межею не лише між жіночими покоями і зовнішнім (чоловічим) світом, а радше між світом жінки-відлюдниці та зовнішнім світом з усіма його тривогами та печалями. І хоча

лірична героїня самотня, однак вона знаходить радість та комфорт від свого усамітнення, адже жовті хризантеми стережуть її спокій, поки вона спить. Варто зазначити, що жовта квітка символізує дівочу цноту (Eberhard, 1994: 33), що поглиблює душевну чистоту ліричної героїні.

Іншим яскравим прикладом використання даоських мотивів із квітковою символікою у творчості Чжу Шужень є вірш «Споглядаю цвітіння» («看花»).

Споглядаю цвітіння

*Ось туди, де усіяно цвітом, бажая
Споконвічну скорботу свою віднести.
Перед квітами, мовби німою, постати,
Зашарівшись від їх пишноти.
Заквітчане буяння весняного сліду
У відведений час мусить теж відійти.
Хто ж тепер одним цілим лишиться
Із відлюдником на самоті?*

看花

欲向花边遣日愁，
对花无语只成羞。
春光踪好须臾去，
谁伴幽人着意留。
(Chan, 2006).

Насамперед, варто звернути увагу на те, що лірична героїня називає себе *відлюдницею* 幽人, яка відчуває певну спорідненість своєї душі із квітами, що відсилає до даоського світосприйняття. Загалом, даоське віровчення постулює ідею циклічності всього суцього, тобто все приходить і йде у відведений для цього час – в цьому і є сутність Дао (Всесвіту–Творця). У трактаті «Чжуан-цзи» говориться: 开花则落, 人生亦是 (庄子) «Розпустившись, квіти, врешті-решт, зронять свої пелюстки: вони, як і люди – не вічні».

Очевидно, що Чжу Шужень любила усамітнення. Лірична героїня погоджується із закономірностями світобудови, однак, в її риторичному питанні звучить невдоволення та неприхована печаль від того, що все прекрасне в її житті минуло. Таким чином, вона залишається на самоті зі своїми роздумами. Очевидно, що лірична героїня печалиться про свою молодість, адже, виходячи з даоської концепції, опалі квіти символізують старість, швидкоплинність життя, втрату молодості.

Будучи відстороненою від усього мирського, лише квітам поетка може відкритися у своїй печалі, а вони зрозуміють без слів. Збірний образ пишного цвітіння навесні постає для Чжу Шучжень своєрідними ліками душі. Однак, в останніх рядках лірична героїня піднімає важливе для себе питання: як же їй бути, коли закони природи візьмуть своє і всі квіти зникнуть? Із ким у такому разі ділитися своїм горем, від кого черпати сили жити далі?

Беручи до уваги коментарі Вей Чжунгуна із «Передмови до збірки поезії печалі» («*斷腸集序*»), а також мінського літератора Тянь Їхена (田艺衡 XIV), стає очевидним, що жінка була нещаслива в шлюбі, так як чоловік не лише не розділяв її захоплення поезією й сам був далеким від цього. Обраний батьками для Чжу Шучжень чоловік вимагав від жінки, аби та стала ідеальною дружиною, яка дотримується правил конфуціанської етики. 淑真抑鬱不得志。作詩多憂怨之思，以寫其不平之憤。時奉勸於才子，竟無知音，惘惘抱患而死 (田艺衡, 1997: 763)
«Чжу Шучжень все своє життя знаходила втіху в поезії, де писала про смуток та несправедливість, яка її спіткала. Зрештою, вона померла з відчуттям розчарування, що її мрія вийти заміж за такого ж талановитого чоловіка, як і вона, не здійснилася, а тому вона не мала у своєму житті справжнього друга, [який би розділяв її погляди]».

Таким чином, жіноче відлюдництво у ліриці Чжу Шучжень зумовлене не мотивом втечі від мирської метушні чи розчаруванні у кар'єрі чиновника, як це представлено в канонічній ліриці даоських поетів давнього Китаю (до прикладу, поетичний цикл Тао Юаньміна «Повертаюсь у лоно полів та садів», «*归田园居*»), а глибоким розчаруванням жінки, яку не прийняло суспільство через її поетичний таланти.

У традиційній поезії доби Тан символ верби 柳 використовувався, аби передати тугу від розлуки. Це відображено в першому вірші із циклу «На мотив поезії з Лянчжоу» («*凉州词二首 其一*») та «Альтанка скорботної розлуки» («*劳劳亭*») поетів Ван Чжихуаня (王之涣) та Лі Бая (李白) (唐诗鉴赏辞典 / 责任编辑, 1997). Традиція зламати вербу на прощання в Китаї сягає глибокої давнини. Верба також є символом дівчини, а її квіти уособлюють куртизанку. Це дерево

також є символом еротичних бажань, адже безпосередньо асоціюється з весною (Eberhard, 1994: 281). Відома танська поетеса Сюе Тао у вірші «Цвітіння тополі» («柳絮») порівняла життя куртизанки із цим деревом, а її цвіт – із красою дівчини. Авторку непокоїть, що чоловіки байдужі до внутрішнього світу жінки. Єдине, чого вони можуть прагнути, – це фізичного задоволення: 二月杨花轻复微，春风摇曳惹人衣 (唐诗鉴赏辞典, 1997). «Мережа тоненька з тополі злетіла – / Скидає із себе прикраси легкі, / Вітром весняним узяті щосили. / Вбрання, що на ній мерехтливо висить». Хоча куртизанки могли вести досить вільне життя, виражаючи свої почуття в мистецтві, однак відчували обмеження патріархального суспільства. Як вже згадувалось, конфуціанська концепція внутрішнього (жіночого) і зовнішнього (чоловічого) світів моделювала ситуацію жіночої самотності на противагу вільному світу чоловічої вседозволеності. Тож лірична героїня приречена бути жертвою волі чоловіка, не в змозі отримати його любов та щирі почуття: 他家本是无情物 一向南飞又北飞 (唐诗鉴赏辞典, 1997). «Вона ж бо лиш іграшка, хоч і красива – / Не має у серці він тих почуттів, / Така вже натура його зачерствіла / Літати в поривах куди б він хотів».

Отже, образи квітів часто використовувались давніми китайськими поетесами, як в межах традиційного символізму (що перегукувалось із чоловічою поезією), так і в різних особистісних сенсах. Проекції квіткового символізму на життєвий досвід мисткинь нові смислові нашарування, як-от: протистояння жіночих статусів куртизанка-шляхетна жінка (квіт абрикос – касія, сосна), розквіт жіночих талантів (весняне цвітіння), усамітнення в жіночих покоях (жовта хризантема) тощо.

3.3. Предметний символізм жіночої краси

Жіноча врода завжди була предметом особливої уваги у давньому Китаї як особлива цінність. Серед чотирьох чеснот шляхетної жінки, визначених Бань Чжао, є «жіноча [елегантна] зовнішність» 妇容, під якою розуміється догляд за тілом та вбирання у відповідний [ритуалу] одяг. Це досить

пуританський погляд, який відповідає конфуціанському принципу – жінка повинна лише відтіняти чоловіка, не перевищуючи його ні в чому.

Однак такий жіночий «ідеал» був досить умовним хоча б тому, що вся традиційна китайська література малює вишукані жіночі образи, канонізуючи красу у вигадливих метафорах і порівняннях.

Яскравим прикладом є афористичний вислів цінського літератора Чжана Чао 张潮 із збірника нотаток Тіні потаємних снів» («幽梦影»): 所谓美人者, 以花为貌, 以鸟为声, 以月为神, 以柳为态, 以玉为骨, 以冰雪为肤, 以秋水为姿, 以诗词为心, 以翰墨为香, 吾无间然矣 (张潮, 2008: 27). *«Якщо говорити про красуню, то її личко як квітка, голос як у пташки, душа як у місяця, стан як [гнучка] верба, кістки мов яшма, шкіра як прозорий сніг, вдача як осінні води, серце як поезія, запах як у чорнил і фарби – не знайдеш жодної вади».* Тобто в понятті «краса» поєдналися зовнішня і внутрішня досконалість жінки. Утім, в поетичних і прозових текстах зустрічались інші портретні характеристики красунь, де підкреслювалась вдосконалена зовнішня краса з допомогою косметичних засобів та прикрас. Так, в поемі «Про хтивоного Денту» («登徒子好色赋») доціньського митця Сун Юя (宋玉, III ст. до н.е.) ліричний герой захоплюється красою жінки з майстерно підмальованим обличчям: 著粉则太白, 施朱则太赤 (登徒子好色赋, 2013) *«Яке ж її личко в пудрових білилах! / Яка ж бо в рум'янах чарівна вона».* Тож, у літературній традиції складається цілий поетичний словник із образів-атрибутів чи символів жіночої вроди. У великому каноні вони зазвичай вживались задля вираження чоловічого погляду на жіночу красу, певним чином її художнього моделювання.

Жіночу вроду, тим не менш, не обійшли увагою й поетеси, які замість культивування змодельованої вроди, відтворювали власний досвід догляду за зовнішністю та ставлення до жіночої краси в цілому.

Вірш «Убрання» («新妆诗») танської поетеси Ян Жунхуа (杨容华, VII) є цікавим прикладом поєднання різноманітних символів, що приховують додаткові сенси у змалюванні жіночої вроди.

Убрання

*Щебету пісня від сну пробудила,
Із вікон відкритих світанок бринить.
Фенікса золото коси милує,
Люстерко-луань: птах на яшмі сидить.
Мов та фея із озера чарівно вбрана,
Красуня, що з Місяця сюди зійшла,
Я такою б себе ще і ще б споглядала
Та шкода, що краса на мені нетривка!*

新妆诗

宿鸟惊眠罢，房枕乘晓开。
凤钗金作缕，鸾镜玉为台。
妆似临池出，人疑向月来。
自怜终不见，欲去复裴回。
(沈立东&葛汝桐, 1992: 40)

Як зазначають китайські дослідники, цей вірш написаний поетесою напередодні власного весілля. На це вказує золота шпилька у вигляді фенікса, якою лірична героїня прикрасила свою зачіску, та яшмова підставка для люстерка із пташкою *луань* (鸾镜). Варто відразу зазначити, що шпилька в китайській культурі була символом жінки (так само, як і квітка). До прикладу, відомий цінський роман «Сон у червоній вежі», має іншу назву «Історія дванадцяти шпильок із Цзіньліна» («金陵十二钗»), яка символізує життєві історії дванадцяти головних героїнь.

Люстерко із пташкою *луань* має глибокий символічний зміст у китайській культурі. Одну з найбільш ранніх згадок про цю міфічну пташку можемо знайти у «Каталозі гір та морів» («山海经») – першому зібранні міфів, де відображені первісні уявлення китайців про світоустрій. Там сказано, що *луань* належала Правительці-Матері Заходу – Сіванму і є божественною пташкою. (山海经). У збірці міфів та легенд «Сад дивовижного» («异苑») Лю Цзіншу (刘敬叔), котрий жив за часів Південних династій (南朝, V ст.) ідеться про те, що цю пташку тримав у себе правитель Цзібінь, розлучивши її із

коханам. Луань не співала від смутку протягом трьох років. Після того як навпроти неї повісили дзеркало, пташка подумала, що її власне зображення – то є коханий, але зрештою померла, жалібно плачучи.(异苑). Згодом цією пташкою почали прикрашати жіночі люстерка (太平御览).

Як птаха луань так і пара феніксів *фен* (凤) та *хуан* (凰) є уособленням гармонійної подружньої пари. Однак, луань є уособленням жертвності та приреченості без своєї половинки. Позаяк, цей символ стає прикрасою саме жіночого дзеркала, а, отже, є прямим відображенням патріархальної свідомості стосовно жіночого становища в суспільстві: у далеких покоях, споглядаючи себе у дзеркалі, жінка мала сумувати за чоловіком на самоті. Узвичаєння цього символу, як самої сутності жіночого, простежується у п'єсі «Гармонія основ» («合元记») однієї з перших жінок-драматургів династії Мін Лян Сяююй (梁小玉). У драмі наводиться монолог головної героїні Хуан Чунгу, яка переодяглася чоловіком, аби стати чиновником: *«Для мене більше не існує дзеркала із пташкою луань / перед яким могла б я брови малювати»* (Wilt L. Idema, Beata Grant, 2004: 363). Тобто, символічна відмова від власної жіночності корелює з образом люстерка з луань, як предмета, котрий відображає плекання краси.

Варто також згадати сунського поета Цяня Вейяня (钱惟演), який у своїй поетичній імітації на мотив «Квітка магнолії» («木兰花») звертається до символізму жіночого люстерка із пташкою луань, аби висловити печаль щодо старості та невиправданих надій. Після пониження його на посаді при імператорському дворі, поет виразив скорботу та розчарування, наслідуючи делікатно-вишуканий стиль поезії *ци* (婉约词派).

Повертаючись до вірша «Убрання» поетеси Ян Жунхуа, маємо відзначити, що в ньому виражений певний опір усталеним патріархальним нормам: *妆似临池出，人疑向月来。自怜终不见，欲去复裴回* ((沈立东&葛汝桐, 1992: 40). *«Мов та фея із озера, чарівно вбрана, / Красуня, що з Місяця сюди зійшла, / Я такою б себе ще і ще б споглядала / Та шкода, що краса на мені нетривка!»*. Виходячи заміж, лірична героїня говорить не про те, як вона

з нетерпінням чекає на зустріч із чоловіком, а милується своїм відображенням у дзеркалі, порівнюючи себе із волелюбними міфологічними героїнями – феєю річки Ло (洛神) і богинею Чан’е (嫦娥). За легендою, фея річки Ло була колись донькою першопредка Фу-Сі і перетворилась на фею, коли переправлялась через річку Ло і потонула у ній (辞海, 2000: 2607). Цей образ використав у своїй оді відомий поет Цао Чжи (曹植, 192–232), перетворивши його на символ невловимої жінки-мрії. Друга богиня Чан’е є бунтаркою, яка опинилась на Місяці, випивши ліки безсмертя, які Сіванму дала її чоловіку – стрільцю Хоу І (后羿) (Eberhard, 1994: 39–40). В китайській традиційній літературі вона подається як богиня-зрадниця, котра вічно спокутуватиме своєю самотністю у місячному палаці. Натомість у жіночій літературі (особливо в ХХ ст.) Чан’е трактується як свободолюбна героїня, котра реалізує право бути вільною, хоча й перебуває у внутрішньому конфлікті між волею і обов’язком (Ісаєва, 2017: 331–332). Тож, звернення Ян Жунхуа до образів цих двох богинь засвідчує незалежність характеру ліричної героїні.

Тема милування власною красою відображена і в творчості танської куртизанки Чжао Луаньлуань (赵鸾鸾), зокрема у вірші «Брови мов листя вербове» («柳眉»).

Брови мов листя вербове

*Витончених брів моїх журба,
Вербове листя: гра меланхолійна.
Люстєрка лотоси в воді принишклі.
Довершено-чарівне їх кокетство,
Вони барвистих барв не потребують.
Пейзаж весняний пагорбів ажурність
Красу їх первозданну намалює.*

柳眉

弯弯柳叶愁边戏，
湛湛菱花照处频。
妩媚不烦螺子黛，
春山画出自精神。

(Rexroth & Chung, 1982: 28)

На відміну від Ян Жунхуа поетеса використовує образ лінхуа 菱花 – квітки водяного лотоса, яким прикрашено її дзеркало. У давньому Китаї ця

квітка перетворилась на символ жіночого люстерка. Лірична героїня говорить про себе як про вербу, зелене листя якої є її довершеними бровами. Спостерігаючи за своїм відображенням у воді (дзеркалі) квіти лотоса (прикраси на дзеркалі) нагадують про її природну красу. Пейзаж весняних гір доповнює красу вербового листя, підкреслюючи її довершеність. Символічний мотив відображення верби у водяному (природному) дзеркалі як самомилування жінки простежується у ліриці наложниці танського імператора Сюань-Цзуна – Ян Гуй-фей. До прикладу, у вірші-присвяті мистецтву танцівниці Чжан Юньжун («贈张云容舞») поетеса описує красу танцю та вбрання дівчини, порівнюючи її з вербою, гілля якої схилилося над водою: 轻云岭上乍摇风, 嫩柳池边初拂水 (沈立东&葛汝桐, 1992: 1579). *«Тендітна верба, що над озером цим / Себе в воді танцем скупала».*

Загалом, давньокитайські красуні приділяли ретельну увагу формі брів, саме вона визначала виразність і гармонію обличчя. Тож в поезії брови часто уподібнювались за формою листкам різних дерев. У наведеному вище вірші Ян Жунхуа – це листя верби, а в поезії наложниці танського імператора Сюань-Цзуна Мей-фей «Дякую за подаровані перлини» (梅妃«谢赐珍珠») це – лавровий листок: 桂叶双眉久不描(刘洁, 2008: 86). *«Давно не підводила рухом барвистим я брови у форму лаврового листя».* За часів династії Тан жіночий макіяж із бровами у формі лавового листя (桂叶眉) був вельми популярним та вважався особливо виразним способом вдосконалення своєї зовнішності (陈蕾, 1997: 68). Однак вірш-подяка був написаний Мей-фей у скрутній ситуації, коли вона втратила прихильність імператора із-за пристрасті до Ян Гуй-фей і була відіслана до далеких покоїв палацу Чанмен. На прощання вона отримала від імператора написто з перлів. Покірно дякуючи за нього, Мей-фей передає у вірші свій стан спустошеності і небажання прикрашати себе. Депресивний стан ліричної героїні підкреслює зображення запусріння головних покоїв наложниці: 残妆... 长门尽日无梳洗(刘洁, 2008: 86). *«Косметики – згадка на моїм обличчі... / В палаці Чанмень вже давно посіріло*

бажання моє прикрашати все тіло». Тож відмова від косметики у вірші є способом відтворення реальних переживань авторки – образи, безнадії і журби. Сама лірична героїня є проекцією внутрішнього Я наложниці Мей-фей, яка постає «живою» жінкою, котра прагне щирого почуття від імператора і висловлює обурення через своє принижене положення.

Варто зазначити, що поетеси у різні часи змальовували елементи макіяжу – брів, вуст, ланіт – аби відтворити різні почуття під час складних життєвих випробувань, що вирізняє жіночу лірику з «великого» канону. Показовим є вірш доньки танського імператора – принцеси І-Фан (宜芳, ?–745) «Пишу на ширмі під час зупинки в Сюйчи» («虚池驿题屏风»), яку видали заміж за ватажка північних племен *сі*. Цей вірш вона написала в дорозі на чужину – у пустельний край за Великою стіною. Поетеса звертається до виразного образу понівиченої краси і вкритого пилом макіяжу, аби виразити глибокі страждання ліричної героїні. Варто відзначити образ пустельного піску, в якому красуня вбачає фатальний знак долі, фактично смертоносний: 沙塞容颜尽, 边隅粉黛残 (沈立东&葛汝桐, 1992). *«Пустелі пісок, що безжально прикрасу пудрову / й фарб красу всю собою умить зіпсує»*. Звернімо увагу, що образи пудри *фень* 粉 та фарби для брів *дай* 黛 мають у вірші подвійну конотацію. Поверховий сенс – реалістичний: ідеться про косметику на обличчі дівчини, яка змішалася із подорожнім пилом та піском. Це свідчить про те, що лірична героїня тривалий час знаходиться в дорозі; вдалині вже видніються кордони чужої землі, а краса рідних країв, як і косметика на її обличчі, тьмянішає у міру того, як вона віддаляється від рідного дому. Тож глибинний символічний сенс вказаних образів – втрачена краса рідного краю.

Отже, для ліричної героїні косметика слугує згадкою про рідний дім та її минуле життя. Змальовуючи краєвиди, що відкриваються перед нею, принцеса І-Фан прощається не лише із придворною вишуканістю та ошатним

вбранням, до яких вона звикла, а й оплакує красу рідного краю, яку вона, ймовірно, більше ніколи не побачить.

Із почуттям втрати і ностальгії пов'язані фарби для обличчя, описані у вірші сунської поетеси Чжу Шучжень на мотив «Зрум'янілі уста» («点绛唇»).

点绛唇

风劲云浓，暮寒无奈侵罗幕。

髻鬟斜掠。呵手梅妆薄。

少饮清欢，银烛花频落。

恁萧索。春工已觉。点破香梅萼。(沈立东&葛汝桐, 1992)

Зрум'янілі уста

Від подихів сильного вітру всі хмари до купи злились,

Морозно-вечірня заграва, шовковий намет мій повис.

Волосся зібрала і шпильки манірно повернуті вниз.

В долоні подмухала й ніжний цвіт сливи із фарб силует.

В харчах простота – і достатньо, вся цінність у тому, що є.

Посріблено-воскова квітка свої пелюстки віддає.

Пустинність змарнілого віку, весна вже пробуджує все,

Торкнувшись сливового цвіту його аромат рознесе.

Самотня лірична героїня знаходить розраду у своїй красі, наносячи пальцями фарбу кольору квітів сливи *мейхуа* на уста. Слива – символ краси та радості життя у китайській традиційній поезії, однак тут ці квіти уособлюють дещо інші мотиви. Квіти сливи у цьому вірші, як і її колір на устах ліричної героїні – це ностальгія за минулим, яке так і не здійснилося, адже відомо, що сама Чжу Шучжень не була щасливою в шлюбі. Аби розвіяти смуток, героїня фарбує уста і робить легку зачіску із шпильками «манірно повернутими вниз», що підкреслює її розслаблено-романтичний настрій.

Даоські мотиви, які часто присутні в ліриці Чжу Шучжень контрастують з її журбою та очікуванням ліричної героїні пробудження природи. Прихід весни, який вона відчуває, дає жінці відчуття щастя та невимушеності. Легкий

дотик помади кольору квітів сливи на долонях та пальцях ліричної героїні, ніби примара минулого життя, що було сповнене барв та радості. Лірична героїня прагне відлюдництва, душевного спокою та усамітнення, а макіяж – це певний спосіб арт-терапії, до якого вдається жінка, знаходячись на лоні природи. Меланхолійний настрій ліричної героїні контрастує з мотивом забуття, спокійного прийняття й споглядання цього світу: *«Пустинність змарнілого віку, весна вже пробуджує все, торкнувшись сливового цвіту його аромат рознесе»*. Наносячи пальцями легкий відтінок квітів сливи на уста, лірична героїня ніби зливається з природою. Цвітіння, яке ост-ось пробудить весна, уподібнюється дівочим устами, які набувають ніжного відтінку від фарби макіяжу. Отже, уста кольору квітів сливи та самі бутони, що розквітають з приходом весни, уособлюють відродження та циклічність природних явищ у даоському світобаченні. Отже, лірична героїня постає як жінка, котра відроджується до життя із депресивного стану.

Отже, проаналізовані вірші дають підставу зробити висновок, що жіноча врода набуває різноманітних сенсів у жіночій ліриці, котрі далеко не обмежуються традиційною кореляцією із привабливістю і жертівністю. Люстерко, як предмет, залучений до процесу жіночого чепуріння, постає як паралельний простір, в якому жінка під дією макіяжу перетворюється на волелюбних богинь або відроджується у злитті з природою. Водночас відмова від жіночого люстерка із символічними прикрасами (фенікс, луань, лотос) постулює відмову від самої жіночності (як протест у скруті), а прощання із вродою, вкритою шаром дорожнього пилу, обертається втратою мальовничості рідного краю на чужині. Отже, предметний символізм, пов'язаний із жіночою красою в поезії китайських мисткинь, приховує іманентні значення обурення, спротиву і потягу до відродження.

3.4. Особливості використання ремінісценцій в руслі жіночої спадкоємності

Давньокитайський поетичний канон був орієнтований на тяглість традиції, котра має висвітлювати давні конфуціанські принципи людинолюбства і справедливості. Тож невід'ємною складовою поетичної творчості було наслідування канонізованих (зразкових) авторів-попередників. Задля цього укладалися поетичні антології, як наприклад, «Збірник красного письменства» («文选») відомого літератора періоду Шести династій Сяо Туна (萧统 501–531), куди увійшли зразкові твори з глибоким сенсом і витонченим стилем. Саме такі збірники були джерелом інтертекстуальності у поетичному каноні, що забезпечувалось використанням цитат, алюзій та ремінісценцій поетами-наступниками. Цей принцип простежується і в жіночій ліриці, яка формувала власну наступність і тяглість.

Нагадаємо, що ремінісценція – це «різновид інтертекстуальності, <...> опосередковане, приховане, незадокументоване, неточне відсилання до іншого тексту, його мнемонічний слід» (Ле, 2007а: 314). З допомогою такого відсилання автор нагадує про відомі (прочитувані) літературні факти відомих попередників та викликає відповідні асоціації. Як слушно зауважує М. Шаповал, ремінісценція виявляється складною для верифікації, «вона нагадуватиме про окремі елементи творів художньої літератури, історичних та культурних подій, імена видатних осіб за допомогою настільки трансформованих конструкцій, що виявлення не лише предикації, а й самого претексту часто стає ускладненим» (Шаповал, 2009: 109–110). Тож розглянемо сутність і трансформації ремінісценцій, до яких зверталися мискині різних часів.

Найдавнішими претекстами ремінісценцій, до яких звертались китайські поетеси, були міфи та поетично-музичні твори «Книги пісень». У вірші «Я і Ти» юаньської поетеси Гань Даошен (管道升«我侬词», XIII ст.) прочитується відсилка до міфологічного образу богині Ньюва (女娲).

Я і Ти

Я – тебе частка, одна половина,

我侬词

尔依我依，忒煞情多，

*У моїм серці лишень ти живеш,
В любові взаємній з тобою єдині –
Кохання, що всюди з собою несеш.
Палкі почуття, що так схожі на
факел,
Згорають у полум'ї пристрасті
цій,
Із глини вогкої зліпили дві статі:
Тебе і мене у подобі людській.
Крихкі силуети, розбиті на друзки,
Поверне в первинність стихія води,
І виліплять знову ті самі фігурки:
Тебе і мене – силуети нові.
Твоя статуетка мене в собі
має,
А я твою частку так само
несу,
Удвох лиш, як постіль одну*

розділя
єм –

По смерті в єдину ми ляжем труну.

情多处，热似火。
把一块泥，捻一个尔，
塑一个我，将咱两个，
一齐打破，用水调和。
再捻一个尔，再塑一个我。
我泥中有尔，尔泥中有我。
我与尔生同一个衾，
死同一个椁！(沈立东&葛汝桐，19

92)

Гань Даошен за основу свого вірша взяла давній міф про виліплення богинею Нюйва перших людей зі шматків глини. Окрім того Нюйва встановила для людей форму шлюбу і стала першою свахою (Ісаєва, 2017: 322). Авторка прагнула показати єдність подружньої пари – чоловіка та жінки через їхню першопочаткову спільну природу та приналежність до природного порядку речей у Всесвіті. У такий спосіб, поетеса показує вічність та нескінченність гармонії їхнього кохання: «*Удвох лиш, як постіль одну розділяєм – по смерті в єдину ми ляжем труну*». Загалом, Гань Даошен

відтворює китайський ідеал подружнього життя через відсилку до поетичних рядків із вірша «Б'ю в барабан» («击鼓»), що входить до «Книги пісень»: 死生契阔，与子成说。执子之手，与子偕老 (孔丘, 2017: 24). «*І нас смерть не розлучить ніколи, / бо навіки ця клятва живе. / Ми за руки тримаючись разом, нас до старості це віднесе*». У «Шицзіні» цей вірш описує страждання воїна, котрий пішов у похід і відчуває, що може не повернутися. Вірш передає відчуття глибокого зв'язку воїна зі своєю дружиною, демонструючи сакральність цього зв'язку. В поезії Гуань Даошен цій думці надається всезагальний зміст, як основі людського буття. Це підкріплюється ще однією ремінісценцією на давню легенду про трагічне кохання Лян Шаньбо та Чжу Їнтай (梁山伯与祝英台), у якій розповідається, що навіть після смерті закохані залишаються разом, перетворившись на метеликів (梁山伯与祝英台, 2002). Тож, в поезії Гуань Даошен сплелися різні відсилання, серед яких найкраще верифікується міф про богиню Нюйва, дві інші ремінісценції постають лише асоціативно, посилюючи основну ідею – природність, глибину і вічність почуттів.

Легендарною особистістю в давньому Китаї була наложниця ханського імператора Чена – Бань Цзе-юй (班婕妤, 48–6 ст. до н.е.), історія та поетичні образи якої часто проявляються в наступних жіночих текстах. Бань Цзе-юй була першою поетесою, котра ввела в китайську літературу образ «круглого віяла з білого шовку у час настання осінньої прохолоди» 秋凉团扇 в однойменному вірші «团扇诗». Цей образ став уособленням покинутої жінки, від якої відвернувся чоловік. Згодом у китайській традиції закріпився символічний образ «дівчини-[круглого] віяла», котра розділила долю наложниці Бань 班女扇 (华浊水, 2004).

Первинний образ круглого білого віяла, з яким лірична героїня Бань Цзе-юй порівняла себе, втілював чистоту та щирість її почуттів, відданість та невинність. Відомо, що в давньому Китаї білий колір асоціювався зі смертю, а одяг такого кольору вдягали під час великої жалоби – церемонії

поховання (Yu, 2021: 98; Zhou, 2018: 3). Однак, ще за часів Шан (商代, XVI–XI ст. до н.е.) білий колір асоціювався із сонячним світлом навколо поверхні землі, що дає життя всьому живому, а також вважався символом чистоти та невинності (Zhou, 2018: 3, 20-21). На нашу думку, неповторність образу білого віяла Бань Цзе-юй, досягається ще й певним відтінком жертвності. Жінка й надалі, безумовно, буде любити та мовчки страждати за коханим господарем, навіть якщо в майбутньому він залишить її.

Такий мотив спричиняє неоднозначність сприйняття образу «красуні-віяла», як і всього вірша про кругле віяло. З одного з боку, лірична героїня ніби хоче дорікнути чоловікові, що він може розбити їй серце і нині вона страждає. З іншого боку, героїня ладна мовчки стерпіти біль і залишитися вірною своїм почуттям попри все. Загалом, наложниця імператорського гарему – лише річ в руках чоловіка – віяло, що створене йому на догоду та комфорт. Якщо так сталося, що жінку «поклали в шкатулку», треба залишатися покірною й дочекайся, можливо, прийде час і раба знову стане в пригоді своєму господарю.

Образ дівчини-віяла, котра розділила долю наложниці Бань, незрідка з'являється в жіночій ліриці, трансформуючись в авторській інтерпретації. Так, в ліриці поетеси періоду Вей-Цзінь (魏晉) Се Фанцзи (谢芳姿, 345–396) образ круглого віяла, зберігаючи певні початкові сенси, набуває нового значення.

Кругле віяло

вірш 1

*О, кругло-біле віяло, кохання!
Я сліз багато по тобі лила
Мої багатотисячні страждання
Ти бачив, що тобою лиш жила.*

вірш 2

*О, кругло-біле віяло, кохання!
Мого лиця зів'яла вже краса
Не смію подивитися в зізнанні*

团扇歌二首

其一

白团扇，
辛苦五流连，是郎眼所见。

其二

白团扇，
憔悴非昔容，羞与郎相
见。

(沈立东&葛汝桐, 1992: 1069)

З тобою не побачуся вже я.

Се Фанци була служницею в заможній родині. Дівчина закохалася в молодшого брата господаря маєтку – Вана Міня (王珉), у я кого було елегантне віяло з білого пір'я, тому Се Фанци називала його «паніч із круглим віялом» 团扇朗. Невдовзі про їхнє кохання дізналася господиня й погрожувала стратити служницю, однак це могло вплинути на репутацію сім'ї, тому було прийняте рішення розлучити їх. Се Фанци вміла гарно співати, тому її спершу попросили заспівати щось і вона склала перший чотиривірш про кругле віяло. Коханий дівчини, хоч і знав, що рядки присвячені йому, навмисно запитав, для кого вона співає. Розчарована вчинком Ван Міня, котрий образив її почуття та розбив серце, дівчина написала ще одного вірша (沈立东&葛汝桐, 1992: 1069-1070). Таким чином ми бачимо, що образ білого віяла набуває авторської інтерпретації, постаючи вже не в якості покинутої чоловіком жінки, а об'єктом жіночого кохання.

Образ самої наложниці Бань Цзе-юй, яка втратила прихильність імператора та стала жертвою палацового наклепу, перетворився на промовистий символ жіночої лірики, втілюючи ідею сестринства. У вірші «Розділяю біль Цзе-юй» («和婕妤怨诗») південно-лянської поетеси Лю Лінсянь (刘令娴, ?–525?) лірична героїня виражає солідарність щодо трагічної долі ханської наложниці.

Розділяю біль Цзе-юй

*Як сонце сідає, зачинені двері тримаю,
Печальні думки повсякчас, бо катують мене,
Аж раптом палац Чжаоян тут постане,
По вітру мелодія тихо ізвідти пливе.
Ніколи вона того жалю від втрати не мала,
Лише лихий наклеп несправедливість несе.
У боротьбі за справедливість останню*

和婕妤怨诗

日落应门闭，愁思百端生。
况复昭阳近，风传歌吹声。
宠移终不恨，谗枉太无情。
只言争分理，非妒舞腰轻。
(沈立东&葛汝桐,1992: 854)

Звабливому танцю – не заздрить вона через це.

Відомо, що чоловік Лю Лінсянь захопився куртизанкою, котра користувалась популярністю через досконале володіння мистецтвом танцю й співів. Суперниця Бань Цзе-юй – наложниця Чжао Фейянь (славнозвісна Летюча Ластівка) теж прославилася як талановита танцівниця, чим і закохала в себе ханського імператора. Лю Лінсянь порівнює себе із наложницею Бань, яка шукала справедливості у зведеному на неї наклепі, і не збиралася змагатися із Чжао Фейянь у танцювальних баталіях чи красі. Лю Лінсянь відчуває таку ж несправедливість: будучи ідеалом жінки, котра присвячує своє життя служінню чоловікові за всіма конфуціанськими канонами, все одно залишається знеціненою ним через хтивість. Лю Лінсянь виражає солідарність із ханською наложницею, чия честь була занапащена наклепом підступної Чжао Фейянь.

Трагедію зрадженої Бань Цзе-юй оспівала і танська поетеса Лю Юнь (刘云) у вірші «Скорбота Цзе-юй» («婕妤怨»). Вона звертається до прозорої ремінісценції, описуючи ліричну героїню як кругле віяло восени 妾岂如秋扇. Поезія Лю Юнь відтворює ідеальний образ Бань Цзе-юй, котрий закріпився в китайській традиції як ідеал конфуціанської жінки, котра скоряється волі чоловіка, який більше не кохає 妾身永微贱 (沈立东&葛汝桐, 1992: 860). Утім, в останніх рядках звучить докір чоловікові, в якому іронізується усталений порядок буття китайського суспільства, коли вродливіша та молодша жінка затьмарює іншу красуню: 莫言朝花不复落, 娇容几夺昭阳殿 (沈立东&葛汝桐, 1992: 860). *«Не говори, що вранішній мене та й не торкнеться квіткопад, / Бо скільки ж но красунь затьмарив блиск від Чжаояну»*¹. Варто звернути увагу. Що в поезії певним символом є Палац Чжаоян, збудований за часів правління ханського імператора Чена. Саме там жила наложниця Чжао Фейянь та її сестри. В поезії він збуджує асоціації із блиском і вишуканістю придворних красунь. Таким чином, танська поетеса розмірковує ширше, ніж

Бань Цзе-юй, до якої вона апелює. Лю Юнь до певної міри ставить під сумнів конфуціанську мораль, яка породжує постійне суперництво жінок.

Іншою легендарною жінкою, оспіваною в китайській літературі, була наложниця ханського імператора Ван Чжаоцзюнь (王昭君, 51–15 рр. до н.е.) або Ван Цян (王嬙). Як поетеса, вона стала відомою через щемливий вірш «На мою скорботу в далекій розлуці» («怨旷思惟歌»), який жінка написала, коли її видали заміж за ватажка конового племені сюнну. Ван Чжаоцзюнь була не першою, чий шлюб укладений за політичним розрахунком, зокрема, творчість поетес доціньського періоду це підтверджує. Трагічність її історії, що активізувала уяву китайських митців протягом багатьох століть, полягає в тому, що дівчина весь час до свого заміжжя знаходилася в гаремі ханського імператора, однак той й гадки не мав наскільки та вродлива. Правитель закохався у дівчину лише тоді, коли та мала стати нареченою варвара, однак через те, що такий шлюб був політично вигідним, вже нічого не можна було заподіяти.

Поетеса Шень Маньюань (沈满愿, VI ст.) у циклі поезій «Про історію Ван Чжаоцзюнь» («王昭君叹») робить відсилку до історії про те, як Ван Цян, потрапивши в гарем імператора, відмовилася дати хабаря, аби придворний художник намалював її гарний портрет. Такі портрети подавалися імператору, аби той обрав собі найгарнішу наложницю. Однак через чесність Ван Чжаоцзюнь, художник зобразив дівчину потворною, саме тому правитель Хань так ніколи нею й не зацікавився.

Шень Маньюань висміює хабарництво та підступність художника із тогочасної столиці Лоян, котрий малює жінок вродливими, лише якщо йому добре заплатити, хоча сама Ван Чжаоцзюнь була надзвичайної вроди.

Про історію Ван Чжаоцзюнь

Вірш 1

*Давно у майстерності вправний – це знано
Високої плати художник з Лояну.*

王昭君叹

其一

早信丹青巧，重货洛阳师。
千金买蝉鬓，百万写蛾眉。

*За тисячу злотих пасма блискучі,
Ну а за мільйон маєш брови сліпучі.*

(沈立东&葛汝桐,1992: 852)

Цінська поетеса Чень Баочжень (陈葆贞) оплакує тяжку долю жінок-попередниць, звертаючись до образу Ван Чжаоцзюнь.

Ван Чжаоцзюнь

王昭君

*Далеко хоч звідси чи у палаці Чанмен,
Однаково все це лиш смуток мені принесе.
Так нащо ж до старості смуток в покоях
плекать?*

紫塞长门一样悲，
何须终老向宫帷。
不如绝塞和亲去，
还得君王斩画师。

Все ж краще із парою житиму на чужині.

*Аби лиш правитель художнику стратою щоб
відплатив.*

(沈立东 & 葛汝桐,1992: 932)

Художник, який спотворив портрет Ван Чжаоцзюнь, дійсно був страчений імператором після того, як дівчину відправили заміж за правителя Хуханьє (呼韩邪). У вірші Шень Маньюань образ підступного художника піддається критиці й висміюванню, у той час як лірична героїня Чень Баочжень бажає кривної помсти за несправедливість щодо жіночої долі.

У вірші також присутні мотиви трагічної долі наложниць імператорського гарему. У ньому згадується палац Чанмен 长门 – це палац, де жила імператриця Чень (陈皇后) після того, як вона впала в немилість ханського імператора У (武帝). Згодом палац Чанмен став символом на позначення віддалених покоїв, де жили наложниці, які втратили прихильність правителя. Однак лірична героїня Чень Баочжень говорить про себе як про жінку, котра не втрачала цю прихильність, адже не мала її через підступність художника. Його вона й звинувачує у своєму нещасті, а тому прагне помсти.

В поезії та живописі Ван Чжаоцзюнь, яка отримала титул Мін-фей 明妃, традиційно зображалась із піпою в руках. Піпа 琵琶 – це один з найвідоміших

китайських щипкових музичних інструментів, який віддалено нагадує українську кобзу. Образ музичного інструмента підкреслює майстерність Мін-фей у грі на ньому та співах. Тож легендарна героїня змальована у вірші «Мін-фей» цінської поетеси Го Жуньюй (郭润玉, 1797–1838), в момент прощання з батьківщиною під звуки піпи.

Мін-фей

*Не варто й мови: і без слів тут ясно
Несправедливість золото зродило.
Тепер північний вітер підганяє
Коней, під ними пил і стужа.
То звуки піпи бій лихий спинили
Списи й щити всі воїни зложили.
Як хто причину цього запитає.
Красуні лиш заслугу й прославляють.*

明妃

漫道黄金误此身，
朔风吹散马头尘。
琵琶一曲干戈清，
论到边功是美人。
(沈立东&葛汝桐,1992: 967)

У вірші Го Жуньюй мелодія піпи Ван Чжаоцзюнь символізує пожертву й спасіння для тогочасної держави Хань, адже політичний шлюб закріпив мир між кочовиками та Піднебесною, убезпечивши їх від кривавої бійні.

Іншого значення набуває ремінісценція на мелодію піпи Ван Чжаоцзюнь у вірші принцеси Північна Чжоу – Да-І «Пишу на ширмі» (大义公主 «书屏风诗», VI ст.), де є наступні рядки: 古来共如此，非我独申名。惟有明君曲，偏伤远嫁情(沈立东&葛汝桐, 1992: 524). «Такий же порядок склався із давніх часів, / І не мене єдину спіткала така тяжка доля / Мелодію чую славетної я Чжаоцзюнь / Печаль нареченої в землях далеких від дому.»

Принцесу Даї спіткала подібна доля, що й Ван Чжаоцзюнь, однак вона була не просто нареченою ватажка кочового племені, що сумує за рідним домом. У знак прихильності дівчина отримала в подарунок від імператора династії Суй (隋代, 581–618) ширму із головного палацу Південної Чень (南朝陈, VI ст.), що була знищена. Втрата рідного дому – держави Північна Чжоу (北

周, VI ст.), а згодом і звістка про занепад Чень, викликала у принцеси остаточне розчарування та сум, який вона і вилила у своєму вірші на ширмі, подарованій імператором (за що згодом була страчена за його ж наказом). Мелодія Ван Чжаоцзюнь у вірші принцеси має ще й глибоко індивідуальний характер, адже принцеса робила все необхідне, аби династія Чень вистояла. Таким чином, у ліриці китайських поетес Мін-фей із піпою стає символом невідворотності фатуму, який може спіткати не лише жіночу долю (шлюб за примусом на чужині), а також є символом невідворотності загибелі держави, на що жінки-наречені з дипломатичною місією ніяк не можуть вплинути.

Особливої уваги заслуговує звернення китайських мисткинь до особливого типу ремінісценцій – наслідування або певна імітація чоловічої поезії через упізнавані теми, мовні формули, стилістичні прийоми тощо.

Показовою у цьому плані є творчість сунської поетеси Тан Вань (唐婉, 1130–1156). З дитинства вона товаришувала зі своїм кузенком, сином чиновника, майбутнім поетом Лу Йоу (陆游, 1125–1210). Їхня дружба переросла в глибокі та щирі почуття, а зрештою – одруження. Однак їх сімейне щастя було недовгим, через те, що мати Лу Йоу була не задоволена цим шлюбом, а тому змусила свого сина розлучитися з молодою дружиною та взяти собі наречену з іншої родини.

Спустошена горем Тан Вань присвятила написала вірш на мотив «Шпильки у вигляді фенікса» («钗头凤»), наслідуючи форму та манеру вірша з репертуару самого Лу Йоу, котрий був присвячений самій Тан Вань та їх розбитому сімейному щастю.

У своєму варіанті вірша Тан Вань пише про глибоке спустошення та жорстокість світу, а також неможливість протистояти цьому. Вона говорить про те, що «...природа людини є змінна, те що вчора – сьогодні не жди», ймовірно, натякаючи на самого Лу Йоу й дорікаючи йому за обрану позицію відвернутися від неї та зректися їхнього кохання.

Особливістю поезії Тан Вань є відсилання до вірша Лу Йоу, зокрема використання ритмічно-граматичного рефрену: «*І болить, і болить, і болить!*» (难, 难, 难) та «*Заховай, заховай, заховай!*» (瞞, 瞞, 瞞)

Шпилька у вигляді фенікса

*Світ людей — задубілий, холодний,
А серця їх від злості бридкі,
Дощ зриває квітки у безодню —
Позолочений час темноти.
На світанку у вітряну пору
Висихають солоні сліди,
Усі думки і печалі тривоги
На папері змішались в ряди.
Із собою сама розмовляю,
На паркан похилившись униз,
Ох, як інколи тяжко буває:
«І болить, і болить, і болить!»
А природа людини є змінна,
Те що вчора — сьогодні не жди.
Якщо сутність твоя захворіла,
Не знайдеться більш спокій душі.
Оклик рогу звучить морозливо,
Пора ночі ще трохи бринить.
Хтось наляканий цим, полохливо,
Похоловши від страху приник.
Коли душать гірчисті потоки,
Маску щастя на себе вдягай,
І кричи собі тихо у сльози
«Заховай, заховай, заховай!»*

钗头凤

世情薄， 人情恶，
雨送黄昏花易落。
晓风干， 泪痕残，
欲笺心事， 独语斜阑。
难， 难， 难！
人成各， 今非昨，
病魂常似秋千索。
角声寒， 夜阑珊，
怕人寻问， 咽泪装欢。
瞞， 瞞， 瞞！
(沈立东&葛汝桐, 1992:

326)

Ще одним прикладом наслідування чоловічої поезії є вірші принцеси Ченьлю «Відповідаю натовість» (陈留长公主 «代答诗»), який вона написала замість свого чоловіка Вана Су (王肃, 464–501) у відповідь на любовний вірш-посвяту від його колишньої дружини із роду Се, що походить із повіту Чень 陈郡谢氏 (沈立东&葛汝桐, 1992: 1078).

Покинута дружина надіслала вірша «Присвячую Вану Су» («赠王肃诗»), у якому вона звертається до почуттів свого все ще коханого чоловіка, з надією пробудити в ньому колишні почуття. Поетеса апелює до образів шовкопрядів, які сплітають нитки в кокони, перед тим, як їх розпущать і зроблять шовк. Дана алегорія – це натяк на їх колишній шлюб, коли подружжя, мов дві нитки були зіткані для того, щоб назавжди поєднатися разом у пряжі. Останні рядки виголошують основне послання ліричної героїні до свого коханого: 本为箔上桑, 今作机上丝。得路逐胜去, 颇忆缠绵时? (沈立东&葛汝桐, 1992: 1077). *«Прекрасні полотна із них поробила, / Чудові тепер ці зіткані нитки. / Та може іще він таки пригадає, / Як разом із нею його заплели?»*

Немає жодних свідчень, аби стверджувати напевно, що саме стало причиною такого вчинку принцеси Ченьлю, яка була молодшою сестрою імператора Сяовеня (孝文帝) династії Північна Вей (北魏朝, IV–VI ст.). Не зважаючи на своє шляхетне походження, принцеса замість свого чоловіка надіслала пані Се лист-поезію «Відповідаю натовість» («代答诗») (沈立东&葛汝桐, 1992: 1077). Лірична героїня ніби наслідує чоловічий стиль (адже пише від імені чоловіка), утім у вірші більше віддзеркалюється манера лірики покинутої дружини. Це помітно вже на рівні використання граматичних конструкцій 得...去: у поезії пані Се: 得路逐胜去 (досягнувши шлях успіху, прямувати); та ж конструкція в поезії Ченьлю: 得常继新去 (досягнувши постійність, оновлюватись) (沈立东&葛汝桐, 1992: 1077).

Ченлю наслідуює й образність попередниці. Її лірична героїня намагається донести іншій авторці поетичного послання певну закономірність послідовності подій: нитки, створені шовкопрядами, не просто розплітаються з коконів, а використовуються далі у інших технологіях виробництва, де з ниткою в парі використовують голку. А, отже, немає сенсу згадувати про те, як ця сама нитка була сплетена з іншими в коконі, адже зараз її заправили у вушко голки. Основна ідея поезії Ченлю: не варто катувати себе спогадами, пройшов час і порядок речей змінився, слід відпустити минуле і не хапатися за примару того, що вже не повернеш.

Таким чином, принцеса виявляє емпатію і солідарність із іншою знедоленою жінкою, адже Ван Су навряд чи особисто відповів би пані Се. Саме тому, Ченьлю, вочевидь, робить це за свого чоловіка, аби його колишня дружина отримала хоч якусь відповідь, і, можливо, це якось розрадило її.

Звернімося до ключового символу творів обох поетес – шовкової нитки *си* 丝, що була одним з найпопулярніших символів класичної китайської поезії. Шовкові нитки традиційно використовувалися авторами на позначення думок *си* 思, тобто любовних міркувань або ж ностальгії за рідним краєм. Омонімічні пари є поширеним явищем традиційної китайської лірики, які використовувались авторами, аби завуалювати та надати глибшого змісту (або й багатозначності) певним явищам у своїх творах (Хрестоматія китайської літератури III–VI ст., 2010: 111).

Шовкова нитка – давній символ, що берез свій початок із китайської міфології. За китайськими віруваннями Ткаля 织女 вважається богинею-покровителькою ткацького мистецтва, закоханих, а також духом, що оберігає дітей та пастухів; вона є небесною ткалею, яка створює хмари (Ху, 2005). Романтична легенда про Ткалю та Пастуха (织女牛郎) є найпоширенішим джерелом мотивів кохання у китайській літературі, а головні герої стали символами закоханої пари. І хоча в цій історії шовкові нитки не фігурують як

любовна атрибутика, однак образ самої богині тісно переплітається із ткацтвом та темою кохання (Ху, 2005).

Образ ниток, пов'язаний ще з одним небожителем Юе Лаоє (月老爷) – Місячним Дідусем. Він є не лише покровителем закоханих, а тим, хто їх об'єднує. За легендою, він сплітає руки закоханих *червоною ниткою шлюбу* 姻缘红线 (沈立东 & 葛汝桐, 1992). Отже, образ нитки, що пов'язує пару, є сакральним символом шлюбу та любовних почуттів в китайській культурі. Сплести руки разом за допомогою шовкової нитки означає стати подружжям навіки.

Отже, поезія Ченлю «Відповідаю натомість» є плетивом ремінісценцій на давні легенди і водночас віддзеркаленням структури й образів поезії пані Се, яка була приводом для відповіді. Ремінісценції трансформуються у проєкції на життєву ситуацію, в якій перебувають обидві поетеси.

Загалом можемо зробити висновок, що у ліриці китайських поеток простежуються ремінісценції у різних проявах. Джерелами наслідування є стародавні міфи, легенди, канонічна «Книга пісень», твори попередниць, а також життєві (часто канонізовані) історії видатних жінок. Особливістю використання ремінісценцій є проєкція наслідуваного матеріалу на життєвий досвід самих поетес. Крізь прочитувані образи й сюжети завжди проступають індивідуалізовані конотації та нові сенси. Яскравими прикладами останнього є своєрідний діалог-наслідування поезії, як реакція на конкретну життєву ситуацію.

Висновки до розділу 3.

Аналіз віршів китайських поетес виявляє, що система художніх образів у жіночій ліриці зазвичай має символічне навантаження, яке з одного боку, відповідає традиційному використанню символів (чим наближає до чоловічої поезії), а з іншого боку, набуває нових сенсів та відтінків значення унаслідок відображення емоційного досвіду авторок. Також підтверджується думка про чуттєво-емоційну природу жіночої образності.

Встановлено, що своєрідними маркерами жіночого світу у поезії стали предмети інтер'єру, косметика та прикраси, квіти, а також поетичний діалог з попередницями у формі ремінісценцій. Таким чином формується жіночий дискурс у каталозі китайських традиційних художніх образів.

Визначальною рисою поетес виявляється прагнення відтворити своєрідні емоційні стани героїнь і драматизм сюжетів завдяки багатошаровому, подекуди іманентному, символізму предметних образів, а саме:

1) *предмети інтер'єру* актуалізують символізм побутових речей на тлі сумного краєвиду; навіюють асоціації з поетичними образами відомих митців; виступають проекцією реальних емоційних станів жінки; слугують інтимними деталями, які підкреслюють психосоматику жіночих рефлексій;

2) *квітковий символізм* створює нові смислові нашарування: протистояння жіночих статусів «куртизанка шляхетна жінка», розквіт жіночих талантів, усамітнення в жіночих покоях тощо;

3) *предмети макіяжу* (люстерко) моделюють двосвіття (міфологічне чи даоське), в якому реалізується жіноча мрія про свободу самовиявлення; відмова від люстерка із символічними прикрасами постулює відмову від самої жіночності;

4) *ремінісценції* в жіночих текстах мають складну структуру, яка включає індивідуалізовані конотації та нові сенси, котрі відображають реальні життєві ситуації.

Образотворення у традиційній жіночій поезії має символічну природу і являє такі тенденції:

- переосмислення міфів та легенд;
- трансформація життєвих історій видатних жінок та сам їхній образ;
- використання традиційних символів у нетрадиційних ситуаціях;
- прояв жіночого опору через нетипову комбінацію символів;
- орієнтація на відхід від нормативних кліше на користь творення жіночої сповіді.

Виявлені особливості демонструють активізацію жіночої самоідентифікації та вирізнення жіночої лірики як гендерно маркованої традиції образотворення.

ВИСНОВКИ

Дослідження конфуціанського канону крізь призму феміністичної критики, представленої в роботах С. де Бовуар, В. Вульф, Е. Шовалтер, Г. Сіксу, С. Губар та інших, засвідчило, що чинники формування жіночого літературного дискурсу мають спільні риси як у китайській, так і в західній традиціях. До основних таких чинників належать соціально-історичні умови, ідейно-філософські засади та ціннісно-нормативні орієнтири патріархального суспільства. У Китаї ці механізми утвердилися в межах конфуціанського вчення, яке закріпило гендерну ієрархію, визначаючи жіноче як «ненормативне інше» або ж «підпорядковане, маргіналізоване».

Виявлено, що в давньокитайському каноні були сформовані стереотипні поетично-імітативні практики жіночої творчості, які ґрунтувалися на усталених символах і архетипах, значною мірою підтриманих «вченням про жінок». Відтак поетична творчість жінок розвивалася через подолання суперечності між ритуально закріпленим чоловічим дискурсом і внутрішньою потребою самовираження, що проявлялося у натуралізації почуттів, розкритті підсвідомої інь-сутності, тілесності як поетичної категорії тощо.

У межах дослідження сформовано робоче визначення поняття «традиційна китайська жіноча лірика», яке розглядається як багат шарове художнє явище. З одного боку, воно відтворює ідейно-моральну гендерну асиметрію конфуціанського суспільства та маскуліноцентричність поетичного канону, а з іншого – демонструє альтернативні форми поетичного самовираження, що підважують усталені норми.

Аналіз критичних джерел і поетичних текстів дозволив окреслити специфіку гендерної ідентичності ліричних суб'єктів жіночої поезії. Вона моделюється через набір ключових фемінінних рис, характерних для конфуціанської етики: покірність, терпеливість, жертівність, вірність, емпатійність, емоційність, природність, любов до дітей тощо. Найяскравіше ці якості відображені у концепції «краси слабкої доброчесності», яка визначає поетичний стиль жанру *ци*.

Також встановлено, що статево-рольова ідентичність ліричних суб'єктів корелює з соціальними статусами самих поетес і диференціюється залежно від рівня їхнього внутрішнього спротиву. Умовно нормативні жіночі ролі – дружини, наложниці, наречені – відображають покірну, меланхолійну фемінність, закріплену конфуціанськими нормами. Натомість субверсивні ролі – матері, вдови, доньки, куртизанки, черниці – демонструють прагнення до переосмислення традиційних гендерних моделей, у відкритій або прихованій формі порушуючи патріархальні наративи.

Дослідження конфуціанських і даоських концепцій міжстатевих відносин показало, що вони сприяли формуванню розмаїтих моделей жіночої

сексуальності в ліриці. Важливим аспектом виявилася інтеграція естетичного й еротичного начал у світогляді поетес, що спричинило виникнення таких форм жіночої сексуальної ідентичності, як «естетизована еротичність» (для наложниць) і «мистецьки забарвлена сексуальність» (для елітних куртизанок).

Зрештою, встановлено, що психосоціальна ідентичність давньокитайських поетес значною мірою визначалася їхнім рівнем освіти, насамперед художньої. У цьому контексті висувається теза, що жіноча поезія є не лише проявом естетичних уподобань авторок, а й відображенням самої сутності жіночого буття та його екзистенційної природи.

Попри усталену традицію сприйняття жіночої поезії давнього Китаю крізь призму концепту «у весняній світлиці — осіння скорбота» (春闺秋怨), лірика куртизанок, аристократок та мешканок гаремів нерідко виходить за межі цієї парадигми. Лірична героїня, хоча й залишається ув'язненою у віддалених покоях, обмежена практикою бинтування ніг, у своїх віршах висловлює прагнення до духовної свободи. Вона здійснює уявні мандри крізь пейзажі, що живуть у її фантазіях, тим самим віднаходячи шлях до внутрішнього звільнення. Таким чином, навіть у завуальованій формі, поетеси висловлюють опір соціальному та фізичному гнобленню, а світ чоловіків із його нормами постає для них як мирський пил і бруд *чень* (尘), від якої вони прагнуть знайти духовне очищення та свободу.

Поезія жінок шляхетного походження та наложниць гаремів нерідко забарвлена патріотичними мотивами та відображає їхнє неприйняття ролі пасивних спостерігачок за історичними подіями. У своїх творах вони гостро реагують на поразки чоловіків у битвах, іноді навіть піддаючи їх критиці за слабкість і нерішучість, що ставить під сумнів авторитетність конфуціанського ідеалу *цзюньцзи* (君子), який не зміг захистити батьківщину (лірика пані Хуажуй). Деякі поетки, зокрема доціньська принцеса Сюй-Му, ігнорують традиційні норми дипломатії, згідно з якими всі політичні рішення приймають чоловіки, і беруть ініціативу у свої руки, що знаходить відображення у їхніх поетичних творах.

Лірика імператриці У Цзетянь, єдиної жінки-правительки в історії Китаю, відзначається риторичною урочистістю та демонстрацією влади, що є віддзеркаленням її соціального статусу. Це кидає виклик традиційним уявленням про іньську природу жінки, якій, згідно з конфуціанськими догмами, не властиві амбіції та воля до правління.

На сьогоднішній день не існує єдиного визначення жіночої палацової лірики, яка охоплює як поезію мешканок гаремів (наложниць, імператриць, покоївок), так і творчість представниць аристократичних родин (імператорських дочок і сестер – принцес). Її не можна звести лише до стилів гунци (宫词) та гунтіши (宫体诗), так само як і обмежити лише темами скорботи та самотності в ізольованому просторі (深宫高墙内的怨声与叹息, 宫人怨). Широкий спектр мотивів і сюжетів у жіночій палацовій ліриці зумовлений низкою соціально-політичних факторів, що відрізняли життєвий досвід авторок.

Лірика куртизанок, навпаки, вирізняється індивідуальним стилем і відвертим вираженням почуттів, що особливо помітно в поезії мінської поетки Лю Жуши. Юй Сюаньцзі, Сюе Тао та У Цзао пропонують у своїх творах інший погляд на жіночу чуттєвість і досвід, який суперечить усталеній чоловічій традиції щодо того, про що могла писати жінка. Юй Сюаньцзі та Сюе Тао відкрито висміюють чоловічу полігамію, що в їхньому світогляді постає як джерело страждань для жінок. Вірші У Цзао відзначаються глибоким емоційним зв'язком із іншими жінками, що перегукується з мотивами доціньської поетеси Чжуан-Цзян у її творі «Ластівки» («燕燕»). Цю традицію згодом продовжили Лю Лінсянь, Ян Гуйфей та інші поетки.

Лірика принцес, змушених вступати в дипломатичні шлюби, має довгу історію, що сягає ще доціньської епохи. Теми любові до батьківщини та туги за рідним домом яскраво виражені у творчості Чжуан-Цзян та Сюй-Му, зокрема у їхніх віршах «Джерело» («泉水»), «Бамбукова тростина» («竹竿») та «Кипарисовий човник» («柏舟»). Ці мотиви знаходять своє продовження у

поезії пізніших принцес, таких як І-Фан та Лю Сіцзюнь, які також осмислюють у своїх творах розлуку з рідною землею.

Отже, жіноча поезія давнього Китаю формує кілька основних тематичних груп, які демонструють її самобутність і виходять за межі класифікацій, наведених у Розділаі І-ІІІ. У результаті здійсненого дослідження нами були виокремлені такі тематичні напрями:

- патріотична лірика, як свідомий вибір жінки у самовідданій любові до Батьківщини (Сюй-Му);
- бунт проти фізичної слабкості/практики бинтування ніг (Чжен Юньдуань);
- авторитарна лірика жінки-правителя (У Цзетянь);
- поезія-критика патріархального суспільства (пані Хуажуй, Юй Сюаньцзі, Сюе Тао, Шень Маньюань);
- лірика супротиву на шляху до досягнення духовної свободи від конфуціанської доктрини, що трактувала жіночий ідеал як фізично скалічену (практика бинтування ніг) та психологічно залежну від чоловіка жінку (Юй Сюанцзі, Чжен Юньдуань, Лю Жуши);
- поезія дружби/сестринської солідарності та інтимних почуттів до іншої жінки (Чжуан-Цзян, Лю Лінсянь, Ян Гуй-фей, У Цзао);
- лірика присвячена зображенню краси природи як прояв жіночого спіритуалізму у спробі втекти від мирського (Гуань Даошен, Чжен Юньдуань, Чжу Шучжень).
- любовна лірика, де лірична героїня сповнена почуттів радості (Гуань Даошен, У Цзао, Сюе Тао).
- лірика самоствердження, як прояв домінації над чоловіком (Юй Сюанцзі, пані Хуажуй, Чень Баочжень, Сюй-Му, Хуан Е).
- поезія оспівування жіночого досвіду попередниць з використанням ремінісценцій (принцеса Да-І, Лю Юнь, Го Жуньюй, Чень Баочжень

поезія жінки в люстерці: жіноча самозакоханість як прояв гармонії з собою (Чжао Луаньлуань, Ян Жунхуа).

Аналіз поетичних творів китайських авторок засвідчує, що система художніх образів у жіночій ліриці має виразне символічне навантаження. З одного боку, вона спирається на усталені традиційні символи, що наближує її до загального поетичного канону, а з іншого – набуває нових значень, зумовлених особистим емоційним досвідом авторок. Це підтверджує тезу про чуттєво-емоційну природу жіночої образності.

Встановлено, що специфічними маркерами жіночого поетичного простору є предмети інтер'єру, косметика, прикраси, квіти, а також поетичний діалог з попередницями, що виявляється у формі ремінісценцій. Саме ці елементи формують жіночий дискурс у межах китайської традиційної художньої символіки.

Однією з визначальних рис поезії китайських авторок є прагнення передати унікальні емоційні стани героїнь та драматизм сюжетів через багатшаровий, а подекуди іманентний символізм предметних образів:

Предмети інтер'єру не лише відтворюють побутове середовище, а й набувають символічного змісту, виступаючи проекцією емоційних переживань жінки, створюючи алюзії на відомі поетичні мотиви та підкреслюючи психосоматичні аспекти жіночої рефлексії.

Квітковий символізм структурує нові смислові рівні, акцентуючи такі опозиції, як «куртизанка – шляхетна жінка», метафорично відображаючи розвиток жіночого таланту, усамітнення в межах власного внутрішнього світу тощо.

Образи предметів макіяжу (зокрема, люстерка) моделюють концепцію двосвіття (міфологічного чи даоського), у якому реалізується ідея жіночої свободи та самовиявлення. Відмова від люстерка із символічними прикрасами стає метафорою зречення власної жіночності.

Ремінісценції у жіночій поезії мають складну, багаторівневу структуру, що поєднує індивідуальні конотації та нові сенси, відображаючи реальний

життєвий досвід авторок. Зокрема, поетесами давнього Китаю часто зверталися в своїх ліриці до історичних постатей Бань Цзе-юй та Ван Чжаоцзюнь, кругле біле віяло та мелодія піпи яких уособлювали долю цих жінок. Дівчата, що розділили долю ханської поетеси Бань чи виражають їй свою солідарність в ліриці стали йменуватися «дівчатами круглого віяла» (班女扇), а мелодія піпи Ван Чжаоцзюнь стала символом заложниці політичного шлюбу та жіночого голосу, що шукає жінку-однотумця (明曲).

Символіка у традиційній жіночій поезії Китаю має чітко окреслені тенденції:

- переосмислення міфологічних та легендарних мотивів (міфи про Чан'е та Ньюву);
- трансформація життєвих історій видатних жінок і їхніх образів у поетичному просторі;
- використання традиційних символів у нових контекстах;
- демонстрація жіночого спротиву через нестандартні комбінації символів;
- відхід від нормативних поетичних кліше та формування індивідуалізованої жіночої сповіді.

Виявлені особливості засвідчують процес активної жіночої самоідентифікації та сприяють виокремленню жіночої поезії як гендерно маркованої традиції образотворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовуар С. де. Друга стаття: у 2 т. Київ: Основи, Т. 1, 1994. 390 с.
2. Бовуар С. де. Друга стаття: у 2 т. Київ: Основи, Т. 2, 1995. 392 с.
3. Врубель В. А. Історія середньовічного Сходу. Київ: "Либідь", 2002. 733 с.
4. Воробей О.С. Історія китайського театрального мистецтва (від XVII ст. до н.е. – до XX ст.): Навч. посібник. Київ: ПП «ЮНІСОФТ», 2020. 227 с.
5. Вулф В. Власний простір. Київ: Альтернативи, 1999. 112 с.
6. Вулф В. Жінки та розповідна література. *Незалежний культурологічний часопис "І"*. № 17, 2000. С. 78–86.

7. Горноста́й П.П. Гендерна соціалізація та становлення гендерної ідентичності. *Основи теорії гендеру*: Навч. посібник. Київ: «К.І.С», 2004. С. 132–155.
8. Дашенко Г.В. Жанрово-стилістична своєрідність творчості Лі Цінчжао. Автореферат дис... канд. філол. н. Дніпропетровськ: ДНУ імені Олеся Гончара, 2015. 22 с.
9. Дашенко А.В. Проблеми атрибуції, хронології й оцінювання в китайській ліриці: на прикладі шести ранніх ци Лі Цінчжао. *Східний світ*. № 3, 2010. С.160–172.
10. Дашенко Г.В. Проблема традиції та новацій жіночої поезії середньовічного Китаю: на прикладі поетичного циклу «Ши про десять розлучень» (十離詩) Сюе Тао (薛濤, 768–832). *Східний світ*. № 3, 2022. С. 47–58.
11. Дашенко Г.В. & Русакова К.О. Тема кохання та самотності в ци Чжу Шучжень. XXVI Сходознавчі читання А. Кримського : матеріали міжнародної наукової конференції, 30.11.2023 р. Київ. Львів–Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 91–95.
12. Ісаєва Н. Китайська жіноча проза: ревізія канону: монографія. Київ: Логос, 2017. 415 с.
13. Ісаєва Н. Тематична парадигма китайської класичної жіночої поезії як відображення потенціалу субверсивності. *Літературознавчі студії: зб. наук. пр.* Київ: Вид. дім Дмитра Бураго. Вип. 1(1). 2017а, С. 216–231.
14. Ісаєва Н.С., Кундій А.С. Інтер'єр «внутрішніх покоїв» у дзеркалі китайської традиційної жіночої лірики. *Закарпатські філологічні студії*. № 37, 2024. С. 323–330.
15. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
16. Калашникова А. В. Рецепція творчості Лі Цінчжао в Росії та Італії. Дисертація канд. філол. наук. Дніпро: ДНУ імені Олеся Гончара, 2016.

17. Калашникова А. В. Італійська рецепція лірики Лі Цінчжао. *Китаєзнавчі дослідження*. №3, 2021. С.153–167.
<https://doi.org/10.51198/chinesest2021.03.153>
18. Кондратенко Д. Співвідношення особистого та суспільного в конфуціянській етиці. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф.Кураса НАН України. Вип. 40, 2008. С. 576–587.
19. Кундій А. С. Тематичні парадигми лірики Чжуан-Цзян та Сюй-Му як джерело зародження особливостей китайської поезії. *KELM*. Т.1, № 2 (38), 2021.С.126–136.
20. Кундій А.С. Особливості пейзажної лірики жінок Давнього Китаю за часів Династії Юань. *Закарпатські філологічні студії*. № 35, 2024. С. 323–27.
21. Кундій А. С. Автентичні символи лірики нарікання китайських наложниць імператорського гарему. *Актуальні питання гуманітарних наук*, № 77, 2024. С. 182–189.
22. Кундій А. С. Особливості гендерної ідентичності в ліриці китайських принцес. «*Сучасні дослідження з іноземної філології*», № 26, 2024. С. 182–191.
23. Кундій А.С. Особливості передачі мотиву втраченого кохання у жіночій палацовій ліриці часів династії Ляо. Матеріали міжнар.науково-практичної конф.: «XXIV Сходознавчі читання А. Кримського». – Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 294–298.
24. Кундій А.С. Відображення символіки квітів у жіночій поезії давнього Китаю через призму даоської світосприйняття. матер. міжнар.науково-практична конф.: «Сходознавчі Читання Пам'яті Дениса Антіпова та Святослава Горбенка». – Київ: Науковий світ, 2023. С. 248–252.
25. Кундій А.С. Жіноча лірика Шицзіну як наслідок соціального положення китаянки в період Шан та Чжоу. матер. міжнар.науково-практичної конф.: «Сучасні виклики та актуальні проблеми науки, освіти і технологій». – Полтава: ЦФЕНД, 2024.С. 19–21.

26. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / автор-укладач Ковалів Ю.І. Київ: Вид. центр «Академія», Т.1, 2007. 608 с.
27. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / автор-укладач Ковалів Ю.І. Київ: ВЦ «Академія». Т.2, 2007а. 622 с.
28. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Гром'яка Р.Т., Коваліва Ю.І., Теремка В.І. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
29. Максименко Ю.& Синецький Д. (2009). Теоретичні засади пізнання художнього образу. Психологія і суспільство. № 4. С. 181–185.
30. Мілет К. Сексуальна політика / Пер. Потятиник У., Таращук П. Київ: Основи, 1990. 619 с.
31. Мурашевич К. Г. Символічність образів природи у китайській класичній пейзажній ліриці. *Studia linguistica*. No 6, 2012. С. 68–72.
32. Нейджел Дж. Маскулінність та націоналізм, гендер та сексуальність у творенні націй. Незалежний культурологічний часопис «І». № 27, 2003. С. 71–96.
33. Нефритова гуаньїнь: новели та оповідання доби сун (X-XIII ст.). Київ : Дніпро, 1983. 347 с.
34. Пітерська О. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. Філологічні науки. № 32, 2020. С.49–53.
35. Пухнер М. Писаний світ. Як література формує історію / пер. А. Бондаря. Київ : Темпора, 2022. 460 с
36. Словник гендерних термінів/ Укладач З. В. Шевченко. Черкаси: видавець Чабаненко Ю., 2016. 336 с.
37. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства / 2-е вид. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
38. Трофимченко А.Л. Місце жінки в освіті китаю: історія і сучасний стан. Китайська цивілізація: традиція та сучасність. : матеріали XIV міжнар. наук. конф., 2020. С. 120–124.
39. Філософський енциклопедичний словник / За ред. В. І. Шинкарук та ін. Київ: Абрис, 2002. 742 с.

40. Хрестоматія китайської літератури (III-VI ст.) / Упорядник Шекера Я. В. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2010. 196 с.
41. Шекера Я. В. Хрестоматія китайської літератури VII-XIII століть. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2013. 351 с.
42. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія. Київ: Автограф, 2009. 352 с.
43. Шаф О. Гендерно-психологічні аспекти української лірики XX ст.: Монографія. Київ: ВЦ «Просвіта», 2019. 608 с.
44. Шекера Я.В. Віддзеркалення даоського світогляду у творчості китайської поетеси доби Сун Лі Цін-чжао (1084-1151). Східний світ. № 3, 2010. С. 217–221.
45. Шекера Я.В. Китайський поетичний жанр ци: до проблеми інтерпретації Віршознавчі студії: Зб. пр. наук. семін. “Вірш у системі перекладу” (21.09.2010) / Упор. Н. Костенко, Я. Ходаківська. Київ, 2010а. С. 44–49.
46. Шекера Я.В. Китайська література VII–XII ст. : навчальний посібник. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2013. 351 с.
47. Шекера Я.В. Китайський романс доби Сун (X-XIII ст.): генеза та образотворення. Сучасний погляд. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Вип. 75, 2009. С. 337–349.
48. Шекера Я.В. Методологічні засади художнього аналізу сунської поезії в жанрі ци (на прикладі творчості Лі Цін-чжао, 1084–1151). Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури. Вип. 14, 2009а. С. 45–47.
49. Шекера Я.В. Поетичні та пісенно-поетичні жанри Давнього Китаю: до проблеми методології дослідження. Актуальні питання сходознавства, славістики, україністики (пам'яті Омеляна Пріцака). Київ, (2010b). С. 234–240.
50. Шекера Я.В. Художня образність сунської поезії в жанрі ци: до проблеми методології дослідження жанру. Вісник Київського національного

- університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури. Вип. 16, (2010с). С. 54–57.
51. Шекера Я.В. Хрестоматія китайської літератури (III–VI ст.). Київ: ВПЦ "Київ. ун-т", 2008. 196 с.
52. Ardizzoni S. Women on the Threshold in the First Chapter of Liu Xiang's Lienü Zhuan: The Gendered Concepts of Nei 內/Wai 外 and the Way of Women (Fu Dao 婦道). *Asian Studies VIII (XXIV)*. Т. 3, 2020. P. 281–302.
53. Berg D. The red brush: writing women of imperial china. *T'oung pao*. Vol. 97, no. 1-3, 2011. P. 208–213. URL: <https://doi.org/10.1163/156853211x600264> (date of access: 26.06.2022).
54. Berg D. Chapter Eight. Female self-fashioning in late imperial China: how the gentlewoman and the courtesan edited her story and rewrote hi/story, 2007. URL: <https://doi.org/10.1163/ej.9789004154834.i-323.59>.
55. Birrell, Anne. *Chinese Mythology: An Introduction*. London: Johns Hopkins University Press, 1993.
56. Cahill, Suzanne. "Performers and Female Taoist Adepts: Hsi Wang Mu as the Patron Deity of Women in Medieval China." *Journal of the American Oriental Society* 106 (1), 1986. P. 155–168.
57. Cixous H. The Laugh of the Medusa. *Signs*. Vol. 1. No. 4, 1976. P. 875–893.
58. Chang K.S. & Saussy H. (ed.) *Women Writers of Traditional China: an Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford, Calif : Stanford University Press, 2000. 928 p.
59. Chang, Kang-i Sun. Gender and Canonicity: Ming-Qing Women Poets in the Eyes of the Male Literati). In *Hsiang Lectures on Chinese Poetry: Centre for East Asian Research, McGill University*. Vol., 2001. P.11-18
60. Chan K. Y. Ambivalence in poetry : Zhu Shuzhen of the song dynasty : thesis.2006. URL: <http://hdl.handle.net/1842/28704>.
61. Cheng Y., Zou J. L. Translation strategies for the titles of concubines of qing dynasty. *University of shanghai for science and technology*, 2020.P. 82–87.

62. Cunningham A. The most influential female writers. New York : Rosen YA, 2019. 600 p.
63. Dworkin A. Gynocide: Chinese Footbinding. Feminist Frontiers III / L. Richardson, V. Taylor eds., NY: McGraw Hill, 1993. p. 60–68.
64. Eberhard W. Symbole chińskie Słownik: Obrazkowy język Chińczyków. Kraków : Universitas, 1994. 319 s.
65. Ebrey P. The inner quarters: marriage and the lives of chinese women in the sung period. London : University of California Press, Ltd., 1993. 332 p.
66. Gender in Confucian Philosophy. Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2003. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/confucian-gender/>
67. Gubar S. The Blank Page” and the Issues of Female Creativity. Lectora. № 2, 2014. P. 249–269.
68. Gulik R.H. van. Sexual life in Ancient China. A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D. Leiden; Boston : Brill, 2003. 392 p.
69. Grant Beta. Daughters of Emptiness: Poems of Chinese Buddhist Nuns. Wisdom Publications, 2003. 256 p
70. Huang C.J., Valussi E., & Palmer D.A. Gender and Sexuality in Chinese Religious Life. *Gender and Sexuality* / Eds by Palmer D.A., Shive G. & Wickeri Ph. New York: Oxford University Press, 2011. P. 107–123.
71. Huangdi Neijing. Tianjin Science and Technology Press, 2016. 492 p.
72. Heule F. War and Inner Peace: Li Qingzhao, Female Poet in Song China: A Biography, Poem, and Gender Analysis. *Gavin Publishers: Anthropol Open Access*, 2018. URL: <https://www.gavinpublishers.com/article/view/war-and-inner-peace-li-qingzhao-female-poet-in-song-China-A-biography-poem-and-gender-analysis>
73. Ko D. Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China. Stanford University Press, 1994. 396 p.
74. Larsen J. Brocade River Poems: Selected Works of the Tang Dynasty Courtesan XueTao / Jeanne Larsen, 1987. 141 p.

75. Lee X. H. L., Wiles S. Biographical dictionary of chinese women, volume II tang through ming 618 – 1644. New York: Routledge, 2014. 716 p.
76. Mosse G.L. The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity. Oxford University Press, 1996. 240 p.
77. Peterson B.B. Notable women of China:Shang Dynasty to the early twentieth century:B.B.Peterson,Ed..–London, 2015. 440 p.
78. Raphals L. Sharing the Light: Representations of Women and Virtue in Early China, 1998. 372 p.
79. Rexroth K. & Chung L. Women poets of China /New York: Published for J. Laughlin by New Directions Pub. Corp., 1982.150 p.
80. Showalter E.A. Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977. 378 p.
81. Showalter E. A Jury Of Her Peers, American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx. London: Virago, 2009. 586 p.
82. Showalter E. Toward a Feminist Poetics. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory. / Ed. Elaine Showalter. London: Virago. P., 1986. P.125–143.
83. Tian X.F. Illusion and Illumination: a new poetics of seeing in Liang dynasty court literature.Harvard journal of asiatic studies. 2Vol.65, no.1, 2005. P.7–5
84. Wilt L. Idema, Beata Grant.The red brush: Writing Women of Imperial China, Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Asia Center and distributed by Harvard University Press, 2004. 931 p.
85. Wright D.C. A chinese princess bride's life and activism among the eastern türks, 580-593 c.e. Journal of asian history. Vol.45, No.1/2, 2011. P.39–48.
86. Xu E.-Q. Historical development of the pre-dynastic khitan. Helsinki : Multiprint Oy, 2005. 300 p.
87. Xu S. Lotus flowers rising from the dark mud : late Ming courtesans and their poetry, 2007 : thesis. URL: http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/?func=dbin-jump-full&object_id=102831

88. Yoshikawa K. *An introduction to Sung poetry* / Transl. by B.Watson. Harvard University Asia Center. 1967.216 p.
89. Yu W. Cultural implications in basic color terms “black” and “white” in chinese and english. *Journal for the study of english linguistic*. Vol. 9, no. 1, 2021. P. 94–102.
90. Zimmerman B. *Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures*. Routledge, 2000. 861 p.
91. Zhou J., Taylor G. *The language of color in china*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2018. 339 p.
92. 翁彦明. 沈祖棻与女性词：试论《涉江词》的忧患意识与闺中柔情, 2012. 147 页.
93. 白华之怨. 汉典 <https://www.zdic.net/hans/白华之怨>
94. 班昭. 女誡:原文. 维基文库, 2020. URL: <https://zh.wikisource.org/zh-hant/女誡>
95. 白坤. 汉代后妃问题研究综述. 武汉: 中国史研究动态, 2016. 第 14–22 页.
96. 曹雪芹&高鹗. *红楼梦*. 长春: 长春出版社, 2006. 898 页.
97. 辞海. 夏征农编. 上海: 上海辞书出版社, 2000. 2727 页.
98. 陈蕾. 我国古代女子眉妆概说. 杭州: 杭州大学学报. vol. 27, No 1, 1997. 页 65–70.
99. 陈继儒. 安得长者言, 1636.
URL:<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=639169&remap=gb>
100. 楚辞. 汉英对照/杨书案今译;杨宪益等英译.北京:外文出版社, 2001.175 页
101. 邓红梅. 女性词史. 济南: 山东教育出版社, 2001. 615 页.
102. 登徒子好色赋, 2013.
URL:<http://www.kxue.com/gushi/jianshang/577679.html>
103. 杜芳琴. .燦爛的中國文明—三從四德與七出之條. 香港 : 中国文化研究学院, 2002. 49 页
104. 輯衍陳. 元詩紀事. 香港 : 商務印書館, 2005. 757 页.

105. 方玉润. 诗经原始.
URL: <https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=1329&remap=gb>.
106. 唐诗鉴赏辞典.上海:上海辞书出版社, 1983. 1536 页.
107. 唐诗鉴赏辞典 / 责任编辑: 汤高才. -上海: 上海辞书出版社, 1997. 1536 页.
108. 管道升. 我侬词. 古诗文网. URL: https://www.gushiwen.cn/shiwenv_627180485f36.aspx
109. 闺. 汉典. URL: <https://www.zdic.net/hans/%E9%97%BA>
110. 汉书. URL: <https://ctext.org/han-shu/zhs>
111. 胡文楷. 历代妇女著作考. 上海古籍出版社 1995. 1115 页.
112. 洁尘&王鹤. 闺阁内外—被禁锢的空间与蓬勃的创作力. Shool 思库, 2022.
URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/CPAnh0e2GAxXAEVn5Ckkaw>
113. 何忆. 历史的底牌: 古代男人在青楼里做什么? 历史的底牌. 北京: 台海出版社, 2018. URL: https://www.sohu.com/a/233321420_215157?spm=smcpc.content-abroad.content.1.1739538669907EfxiV0j
114. 惠淇源. 前言. 婉约词全解. 上海: 复旦大学, 2007. 第 1-2 页.
115. 华浊水. 中国帝王后宫私生活之谜全纪录. 大众文艺出版社, 2004. 664 页.
116. 黄伟林. 中国当代小说家群论. 中央编译出版社, 2004. 402 页.
117. 克里斯蒂娃 (Kristeva J.). 中国妇女 (Des Chinoises). 上海: 同济大学出版社, 2010. 201 页.
118. 孔丘. 诗经: 名物图解版/(春秋). 沈阳: 万卷出版公司, 2017. 236 页.
119. 雷良波, 陈阳凤&熊贤军. 中国女子教育史. 武汉出版社, 1993. 412 页.
120. 礼记 [诸子百家之十三经]. 中华古典精华文库. 229 页.
121. 李冶. 八至. 古诗文网. URL: https://www.gushiwen.cn/shiwenv_b0f115d320f5.aspx
122. 梁姁. 中国古代女性绘画“缺席”的情由. 期刊库, 2014. URL: <https://www.zgqkk.com/lwxs/wx/26589.html>.

123. 梁山伯与祝英台. 王叔晖主编. 北京: 人民美术出版社, 2002. 125 页.
124. 列女传. 列传第一百九十.
URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=497043&remap=gb>
125. 列女传. 后汉书. 卷八十四. 5000 言. URL:
<https://houhanshu.5000yan.com/lienvzhuan/2464.html>
126. 林家清欢. 三位古代最有文采的尼姑, 2003. 网易. URL:
<https://www.163.com/dy/article/ICIV483E0552FEQ1.html>
127. 林晓云. 第二性的权力话语—中国当代女性主义文学批评形态特征论. 北京: 中国市场出版社, 2010. 302 页.
128. 刘冬颖. 中国古代才女诗词. 中华书局, 2014. 244 页.
129. 刘洁. 中国女性写作文化思维嬗变史论. 北京: 中国社会科学出版社, 2008. 410 页.
130. 刘勰. 文心雕龙: 插图本. 沈阳: 万卷出版公司, 2008. 488 页.
131. 刘扬忠. 唐宋词流派史. 福州: 福州人民出版社, 1999. 326 页.
132. 刘阳河. 身份、主体与合理性: 清代闺秀家务诗词的日常化书写. 妇女研究论丛. 第 6 期, 2020. 第 85–95 页.
133. 刘昫. 旧唐书.
URL: <https://www.zhonghuadiancang.com/lishizhuanji/jiutangshu/>
134. 刘向. 列女传 [电子材料]. 网址. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb=&res=679146&remap=gb>.
135. 刘师培. 中国古代文学史讲义. 中国近三百年学术史论. 北京: 时代文艺出版, 2009. 312 页
136. 论语: 汉英对照. 孔丘著; 杨伯峻今译, 刘殿爵英译. 北京: 中华书局, 2018. 377 页.
137. 孟悦. 两千年: 女性作为历史的盲点. 当代中国女性文学文化批评文选 / 陈惠芬, 马无曦编. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007. 第 40–67 页.

138. 明代妇女自杀成风：解密明朝明代妇女自杀原因. 墨客网. 墨客历史.
URL: https://m.mokecn.com/lishi/info_21221.html
139. 綦维. 綦维论著选登：盛世大度背后的王权专制——对几首唐宫女诗及其
相关故事的解读. 学者文存, 2008.
URL: <https://www.rxgdyjy.sdu.edu.cn/info/1053/4197.htm>
140. 宋词三百首/(清)上疆村民编选;刘乃昌评注.北京:中华书局, 2014. 324 页
141. 沈宜修, (1628-1644)《伊人思》（[明]崇禎間刊清代印本，葉紹
袁.1897 页
142. 太平御览.
URL: https://www.gushiwen.cn/guwen/book_c199613b2add.aspx
143. 谭德兴. “诗经”人物新论——论庄姜. 毕节师范高等专科学校学报, 2003.
页 34—38.
144. 唐诗三百首. 鉴赏大全集. 雅瑟主编. 北京：新世界出版社, 2011. 443 页.
145. 唐诗鉴赏辞典. 萧涤非、马茂元、程千帆等编. 上海：上海辞书出版社,
1983. 1536 页.
146. 田同之. 西圃词说. 中华典藏. URL: <https://www.zhonghuadiancang.com/shicixiqu/xipucishuo/130947.html>
147. 田艺蘅. 诗女史叙. 中华典藏. URL: <https://www.zhonghuadiancang.com/shicixiqu/12504/249729.html>
148. 田藝蘅編. 詩女史. 十四卷. 《四庫全書存目叢書》集部 [A History of
Poetry by Women: Fourteen Rolls, Collection of Omissions: One Roll]. 台南：
莊嚴文化出版, 1997.
149. 山海经. URL: <https://www.8bei8.com/book/shanhajing.html>
150. 沈立东&葛汝桐, 历代女性诗词鉴赏辞典.北京:中国妇女出版社, 1992.
1878 页.

151. 诗大序 (2025).古诗文网. URL:
https://www.gushiwen.cn/shiwenv_7959671676a5.aspx
152. 诗余画谱 / 宛陵汪氏辑印. 北京: 金城出版社, 2012. 216 页.
153. 洞玄子.中华典藏. URL: <https://www.zhonghuadiancang.com/xuanxuewushu/dongxuanzi/53498.html>
154. 谭正璧. 中国女性文学史: 全 2 册上海: 上海科学技术文出版社, 2015.
155. 钱志熙. 士大夫文化视角中的中国古代女性诗歌发展史. 中国高校社会科学. 第 5 期, 2019.第 95–107 页.
156. 乔以钢. 论中国古代妇女文学的感伤传统. 中国女性与文学: 乔以钢自选集. 天津: 南开大学出版社, 2004. 第 14–60 页.
157. 全宋词. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=465855&remap=gb>
158. 谢玉娥. «历代妇女著作考» 价值初探. 河南:湘潭大学学报, 2007. 第 114–119 页.
159. 杨萍, 李艳波. 周代女性的家庭角色和地位探析, 2006. 第 145 - 147 页.
160. 元诗选. <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&res=864550&remap=gb>
161. [元]脱脱. 辽史 北京: 中华书局, 2016. 1612 页.
162. 乐府. 汉英对照/林希今译, 杨宪益等英译, 北京, 外文出版社, 2001. 217 页.
163. 鱼玄機. 寄飞卿. 古诗词名句,
URL: <https://www.gushicimingju.com/gushi/shi/2817.html>
164. 鱼玄機.冬夜寄温飞卿.古诗词名句.
URL: <https://www.gushicimingju.com/gushi/shi/2800.html>
165. 武道房. 《毛诗大序》与中华诗学传统. 光明日报. 11月14日. 13版, 2022.
166. 贤妻良母. 汉典. URL: <https://www.zdic.net/hans/贤妻良母>
167. 萧观音. 回心院. 扫深殿. 百科知识中文网.
URL:<https://www.jendow.com.tw/wiki/回心院·扫深殿>

168. 許進雄. 返來長安過一天：漢字與文物的故事. 臺北：臺灣商務印書., 2018. 256 頁.
169. 叶嘉莹. 弱德之美—谈词的美感特质. 北京：商务印书馆, 2019. 257 页.
170. 仪礼. 识典古籍. Peking University – ByteDance Open Lab for Digital Humanities. URL: https://www.shidianguji.com/ens/book/SBCK005/chapter/1j713 tivkvin9_22
171. 异苑. URL : <https://www.shidianguji.com/zh/book/SK2109>
172. 余冠英. 汉魏六朝诗选. 北京:人民文学出版社 1978. 396 页.
173. 于巧 . 诗中有画 画中有诗——王维“晚望”诗与山水画之审美特质西昌: 西昌学院学报·社会科学版.T. 3, No 27, 2015. 第 12–14 页.
174. 真德秀. 西山读书记. 识典古籍. Peking University – ByteDance Open Lab for Digital Humanities. URL: https://www.shidianguji.com/ens/book/SK1320/chapter/1keytl72ps6cy?page_from=reading_midpage&version=1
175. 郑艳玲. 题名钟惺评点的《名媛诗归》. 黄冈师范学院学报. 第 1 期, 2007. 第 20–23 页.
176. 郑全和. 论意象. 云梦学刊. 02 期, 1994. 第 66–73 页.
177. 郑玄, 笺. 毛诗注疏 [M]. 孔颖达, 疏. 北京: 中华书局, 1998.1507 页.
178. 魏源. 诗古微 [电子材料]. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=963756&remap=gb>.
179. 王肃. 孔子家语. 郑州: 中州古籍出版社, 1991. 285 页.
180. 王英志. 关于随园女弟子的成员、生成与创作. 井冈山师范学院学报, 2002. URL: http://www.360doc.com/content/15/0808/18/2722521_490362726.shtml
181. 王鼎. 焚椒录. URL: <http://www.guoxue123.com/jijijibu/0201/09xycs/057.htm>.
182. 吴敬梓. «儒林外史». URL: <https://www.99csw.com/book/5748/>

183. 张小庄. 明代笔记日记绘画史料汇编 / 主编. 陈期凡. 上海: 上海书画出版社, 2019. 614 页.
184. 张潮. 幽梦影. 北京: 中华书局版. 2008. 219 页.
185. 战国策. 刘向. 上海: 上海古籍出版社. 司马迁. 史记. 北京: 中华书局, 1999. 2165 页.
186. 庄子. URL :<https://ctext.org/zhuangzi/zhs>
187. 姜亮夫, 夏传才, 赵逵夫, 郭维森. 先秦诗鉴赏辞典. 上海: 上海新华印刷厂印刷, 1998. 1090 页.
188. 中国古典诗词精品赏读丛书: 李清照. 赵晓辉编著. 北京: 五洲传播出版社, 2005. 125 页.
189. 中国古代才女诗词: 中华传统诗词经典. 刘冬颖编著. 北京: 中华书局, 2014. 228 页.
190. 周礼. URL :<https://ctext.org/rites-of-zhou/zhs>
191. 朱淑真 . 减字木兰花 . 春怨 . 查古诗词 .URL: <https://www.chagushici.com/shici/54481>
192. 左传 [电子材料]. URL: <https://ctext.org/chun-qiu-zuo-zhuan/zhs>.

ДОДАТКИ

1. У вірші «Синові» («寄子诗») пані Сюй (徐氏), що жила за часів епохи Цін (清代, 1636—1912) навчає свого сина як стати чесним чиновником. Більш за все жінка боїться, що його син потрапить під вплив тогочасної корупційної системи, і в останніх рядках звучить настанова: «З Наньчжуну лиш ти не бери

все оце\\Чиновницька честь – непідкупна!\\ (丝毫不用南中物,好作清官答圣时。)

Синові

寄子诗

Спокійно все вдома, ти знай же про це

家内平安报尔知, 田园岁入有余资。

Харчів також маємо вдосталь

丝毫不用南中物, 好作清官答圣时。

З Наньчжуну лиш ти не бери все оце

(沈立东&葛汝桐, 1992, p.1731)

Чиновницька честь – непідкупна!

2. У 71-ому розділі «Історичних хронік династії Ляо» (《辽史》), який присвячений біографії відомих жінок того періоду, про майбутню дружину третього імператора Єлюй Хунцзі (耶律洪基), що правив під іменем Дао-Цзун (道宗, 1055-1100), Сяо Гуаньїнь (萧观音) говорить наступне: «Дружина імператора Дао-Цзуна – імператриця Сюань-І походила з родини Сяо, при народженні мала ім'я Гуаньїнь. Була донькою воєначальника Сяо Хуея (萧惠). Зовнішність її вирізнялася особливою вродою, була вмілою не тільки у написанні віршів та дискутуванні, а також чудово грала на піпі. У період Чунсі (重熙, 1032-1054), коли принц Єлюй Хунцзі правив землями Янь (燕) та Чжао (赵), вона стала його наложницею. А вже на початку періоду Ціннін (清宁), їй було даровано титул імператриці І-Де (懿德皇后)» ([元]脱脱. 辽史, 2016: 1416).

Лише після смерті Сяо Гуаньїнь, а саме на початку періоду Цяньтун (乾统 1101р.), коли на трон зійшов її син, імператриці був даний посмертний титул Сюань І, а її тіло було перепоховано разом зі своїм чоловіком у гробниці Цінлін (庆陵) (Wilt&Grant, 2004: 301).

Ван Дін (王鼎), що жив наприкінці XI – початку XII століть, присвятив працю життю і творчості імператриці Сяо, що отримала назву «Записки про вбивство імператриці» («焚椒录»), де він описує життєвий шлях поетки та палацові інтриги, через які на неї було зведено наклеп, і за наказом

імператора та мала повіситись. На той момент імператриці Сяо було лише тридцять п'ять років.(王鼎. 焚椒录)

Окрім декількох інших, не менш цікавих поезій імператриці Сюань-І, дослідник виокремлює її циклі із десяти віршів «Прихисток для серця в тужливій ностальгії» («回心院»), а також, останній написаний імператрицею за життя вірш – «Прощальні слова самогубиці» («绝命辞»), який та склала незадовго до смерті.

Особливу цінність усього ліричного спадку представленої поетки, а також у контексті вивчення особливостей жіночої палацової лірики середньовічного Китаю, є десять віршів із циклу «Прихисток для серця в тужливій ностальгії». Бажаючи повернути прихильність свого коханого, розчуливши його серце вкрай проникливими рядками, імператриця присвятила імператору Дао-Цзуну низку віршів, після того, як зазнала його немилості.

*Прихисток для серця в тужливій
ностальгії*

回心院

*Мету я палати занурені,
В чеканні зчорніло їх золото,
Давно вже тут двері зачинені –*

扫深殿，闭久金铺暗。
游丝络网尘作堆，积岁青苔厚阶面。
扫深殿，待君宴。

*Із пилот у павуток все сховано.
Багато років процвітаючий,
На танку, в зеленій лазурі
Цей мох я, ретельно зчищаючи,
Банкет для вас мати готуюсь.*

*Я ліжко лаштую чудове,
Що з кістки слонової роблене,
І марю собі в цю хвилину
Побаченням двох – зачарована.
Розшарпаний край на постелі:
За блиском давно його мрію
Готую я ложе красиве
В чеканні на вас лише й млію.*

*Старі подушки всі змінила:
Невзяті, давно вже не свіжі.
Бо осінь — її ніч примхлива:
Ворочалась, думки змарнілі
Печаллю тканину омила,
Сльозами пекучої муки.
Новим ароматом покрила –
Чекаю, щоб з вами заснути.*

*Іскристу тут ковдру послала,
І пара качок-мандаринок
Соромлять мене, й я згадала
Любовних взаємних дарунків.
Сама зараз в ліжко лягаю,
Вкриваюся смутком розлуки.*

拂象床，凭梦借高唐。
敲坏半边知妾卧，恰当天处少辉
光。
拂象床，待君王。

换香枕，一半无云锦。
为是秋来展转多，理有双双泪痕
渗。
换香枕，待君寝。

铺翠被，羞杀鸳鸯对。
犹忆当时叫合欢，而今独覆相思
块。
铺翠被，待君睡。

装绣帐，金钩未敢上。
解却四角夜光珠，不教照见愁模
样。
装绣帐，待君颯。

叠锦茵，重重空自陈。
只原身当白玉体，不愿伊当薄命
人。
叠锦茵，待君临。

展瑶席，花笑三韩碧。

*Я ковдру ось цю простеляю
Чекаю, щоб з вами побути.*

*Розшиті гардини спускаю,
Гачками зчепити не смію,
Опівночі тої сахаюсь
Коли яшмою все збіліє.
Не хочу на своїм обличчі
Печаль щоби відгуком лилась,
Гардини спущу у цю мить я,
В чеканні на вас, зажурилась.*

*Розклала перини щільненько,
Скрізь рясно сама поскладала.
Як добре було б, щоб все тіло
Мов сніжним нефритом заграло!
Бо я не бажаю, як даність,
Прийняти цю долю, як звичай.
Стелю ці перини й чекаю
На них з вами час я привітний.*

*Підстилку ошатну поклала –
Чудесна краса оксамиту,
Мов яшма Санхану постала,
На сміх підняли її квіти.
Потішна ця розкіш вистави –
Давно щастя жінка не знає.
Розклала підстилку я щоб ви
З тією були, що чекає.*

笑妾新铺玉一床，从来妇欢不终
夕。

展瑶席，待君息。

剔银灯，须知一样明。

偏是君来生彩晕，对妾故作青荧
荧。

剔银灯，待君行。

爇熏炉，能将孤闷苏。

若道妾身多秽贱，自沾御香香彻
肤。

爇熏炉，待君娱。

张鸣箏，恰恰语娇莺。

一从弹作房中曲，常和窗前风雨
声。

张鸣箏，待君听。(沈立东&葛汝
桐, 1992: 343-344).

*Найкращий ліхтар вже готую,
Він має світитись яскраво,
Як тільки час зустрічі буде –
Це сяйво зіллється в заграву.
Він зблисне в осяянні світлом,
Для мене ж лише тьмяність має.
Ліхтар тут найліпший готую,
Прихід ваш лишень і чекаю.*

*Курильниці жар розпалила
Й від цього розкрилась самотність,
Із полону свого щосили
До тями приходжу, з безодні.
Якщо ж бо я вся нечестива,
Нехай милість цю шкіру вкриє.
Курильницю вже я відкрила,
У чеканні на радість все тліє.*

*Дістаю мелодійний цей чжен я,
Його струнність чарівно-
вродлива,
Мов та іволга піснею кличе –
Милозвучності сила красива.
Наспіву із покоїв як граю,
Дощ із вітром дзвенить їм охоче.
Я дістану свій чжен й почекаю
Може ваш візит слухати схоче.*

Ластівки

*Ластівки небом просторим літають,
Строкаті хвости стрімко ввись промайнуть,
му тебе я ось тут проводжаю –
Далеко від мене тебе віднесуть.
Дивлюсь вдалечінь – силует твої зникає,
І котяться градом лиш сльози рясні,
Ластівки небом просторим невпинно
То вниз, а то вгору літають – швидкі.
Додому тебе я ось тут
повертаю –
Далеко від мене тебе заберуть,
Дивлюсь вдалечінь, і тебе вже немає,
Лиш сльози мої невблаганно
течуть.
Ластівки небом просторим кружляють,
Їх пісня то близько, а то вдалині,
Далеко додому тебе повертаю –
На Північ нестимуться коні швидкі.
Дивлюсь вдалечінь – силует вже не видно,
У грудях моїх лиш палаюча біль.
О, серця твого доброта й вірність плідна,
Вкрай вдячлива щирість
і спокій у нім.
У тобі розцвіла найтендітніша м'якість,
А кришталь чистоти лунко спить у душі,
Чоловіка свого повсякчас шанувала,
Його втіхою стати спромоглася лиш ти!
(Кундій, 2021: 130)*

燕燕

燕燕于飞，差池其羽。
之子于归，远送于野。
瞻望弗及，泣涕如雨。
之子于归，远于将之。
瞻望弗及，伫立以泣。
燕燕于飞，下上其音。
之子于归，远送于南。
瞻望弗及，实劳我心。
仲氏任只，其心塞渊。
终温且惠，淑慎其身。
先君之思，以勖寡人。

4.

Буря

*Вітер щосили скажено лютує,
Він, поглядом змірявши, посмішку взув,
Так дивиться, неначе з мене глузує!
Що в серці моєму аж вихор загув. Вітер із
пилу злу бурю будує,
Чи зможе до мене він скоро прийти?
Не схоче якщо, то мене не врятує
Від горя, що сяде у мої душі.
Вітер окутав у ніч Небо і Землю,
І сонце не світить у час темноти,
Заснути не можу, вся хвора із себе –
Сумую, до тьми не можу прийти.
Погода у сірому мрячно повисла,
І гуркіт звучання у хмарах гримить,
Я спати не можу, бо мрія терниста,
Щоб думав про мене у серці щемить.
(Кундій, 2021: 130-131).*

终风

*终风且暴，顾我则笑。
谑浪笑敖，中心是悼。
终风且霾，惠然肯来。
莫往莫来，悠悠我思。
终风且曠，不日有曠。
寤言不寐，愿言则嚏。
曠曠其阴，虺虺其雷。
寤言不寐，愿言则怀。*

5.

Сонце і Місяць

*Сонце у золоті й місяць сріблястий,
Світ весь в осяянні вашім прекрасний
! Та як же бути, коли є ті люди,
Що нехтують щастям у істині шлюб?
Чи зможу страждання ці кудись подіти,
Щоб муки я ці перестала терпіти?
Сонце у золоті й місяць сріблястий,
Світ весь у вашому сяянні ясний!*

日月

*日居月诸，照临下土。
乃如之人兮，逝不古处？
胡能有定？宁不我顾。
日居月诸，下土是冒。
乃如之人兮，逝不相好。
胡能有定？宁不我报。
日居月诸，出自东方。*

*Та як же бути, коли є ті люди,
Що миттю взаємність кохання загублять?
Чи зможу страждання ці кудись подіти,
Щоб в собі весь біль перестала носити?
Сонце у золоті й місяць сріблястий,
Схід у чарівності пари квітчастий!
Та як же бути, коли є ті люди,
У кого черствість жорсткої натури?
Чи зможу страждання ці кудись подіти,
Любові його щоб більше не хотіти?
Сонце у золоті й місяць сріблястий,
Схід у чарівності пари квітчастий!
Ох, любий батечку й рідная матінко,
Чоловік вже мене не кохає і крапельки!
Страждання чи зможу я всі пережити,
Щоб більш не могла я про це говорити?
(Кундій, 2021: 131).*

乃如之人兮，德音无良。
胡能有定？俾也可忘。
日居月诸，东方自出。
父兮母兮，畜我不卒。
胡能有定？报我不述。

Кипарисовий човник

*Хлюпочиться в водах собі так спокійно
Кипарисовий човник у плесі привітнім.
Я очі відкрила, а сну ще не видно,
Скорбота в душі мої стала, моя рідна.
Немає спиртного, щоб сп'яніти хибно —
Розвію піду свої муки повільно.
Не дзеркало з міді це серце, що ниє,
Воно не покаже що в ньому так тліє.
Братів маю я, та про захист не мрію,
Підтримки від них я просити не смію,
Бо тільки сказати про це як зумію, —
Себе лиш їх гнівом жорстоким умію.
Не з каменю серце, що жалібно тужить,
Жбурляти як можна його? Воно ж любить!
Моє серце зовсім не суха солома,
Не можна топтати, як зморює втома.
Слабка вся є жінка, на вигляд теж ніжна,
Та завжди тримає вона себе гідно,
Себе не покаже нізащо слабкою
Не видасть, хоч навіть заріжуть живою.
Стражданням нема ні кінця, а ні краю,
Негідні мене брудом гидким карають.
Ох, скільки нещасть вже я перетерпіла!
Ох, скільки знущань різних я пережила!
Себе заспокоїти все ж я зуміла,
І мужньо у груди все це я впустила.
Ох, сонце, що сяє вдень й місяцю ночі!
Чому ж світло й темрява є вдвох позмінно?
А дика скорбота цвіте в мені плідно,*

柏舟

泛彼柏舟，亦泛其流。
耿耿不寐，如有隐忧。
微我无酒，以敖以游。
我心匪鉴，不可以茹。
亦有兄弟，不可以据。
薄言往愬，逢彼之怒。
我心匪石，不可转也。
我心匪席，不可卷也。
威仪棣棣，不可选也。
忧心悄悄，愠于群小。
覯闵既多，受侮不少。
静言思之，寤辟有摽。
日居月诸，胡迭而微？
心之忧矣，如匪澣衣。
静言思之，不能奋飞。

*Як пляма, що вбрання вкриває помітно.
Та все ж, заспокоївшись, я зрозуміла,—
Не стане вже сил, щоб я вільно злетіла.
(Кундій, 2021: 131-132).*

7.

Смарагдове вбрання

*Ох, вбрання це зелене й смарагдом іскриться!
А всередині кольором жовтим блищить.
Гострий біль в моїм серці ніяк не скінчиться
Ох, чи можна ці муки жахливі спинить?
Ох, вбрання це зелене й смарагдом іскриться!
А всередині жовтим все палахкотить.
Гострий біль в моїм серці ніяк не скінчиться
Чи забути колись його зможу умить?
Ох, смарагдовий колір шовкової нитки,
Розшивала ти одяг цей, що мерехтить.
Я сумую! А ти не жива вже – покійна,
Помилку не торкаюсь – тепер таланиць.
Ох, тендітно-цупка вся тканина єдина,
Вітром поділ у холоді весь шелестить
Лиш згадаю, як шати зелені носила
Так від цього душа моя в ранах горить.
(Кундій, 2021: 132).*

绿衣

绿兮衣兮，绿衣黄里。
心之忧矣，曷维其已！
绿兮衣兮，绿衣黄裳。
心之忧矣，曷维其亡！
绿兮丝兮，女所治兮。
我思古人，俾无訖兮。
絺兮綌兮，凄其以风。
我思古人，实获我心！

8.

Бамбукова тростина

*Тонка та міцна із бамбука зелена тростина,
Якою рибачать у водах широкої Ці
Хіба ж в силах я за цим всім не тужити
постійно?
Я вас, мов скарби, заховала у надра душі.
Де струмочок дзвінкий стрімко в'ється
ліворуч,
А праворуч із Ці розлилася у гирлі вода,
Заміж дівчина йде — зникне все, що колись
було поруч —
Неблизькими для неї тепер рідний край і
сім'я.
Де струмочок прудкий шелест тче свій
ліворуч,
А праворуч із Ці кришталево блистять
течія,
Вона посмішку гарну свою в ясних променях
зронить, Мов богиня у яшмі рясній вся красою
п'янка.
Вся ошатна в манірності Ці запашного
потокую,
Кипарисовий човен в стихію загорне ріка,
І відправить його в мандри землями линути
доки
Не зіллється печаль й мої спогади в цього
вірша.*

(Кундій, 2021: 133)

竹竿

籊籊竹竿，以釣于淇。
岂不尔思？远莫致之。
泉源在左，淇水在右。
女子有行，远兄弟父母。
淇水在右，泉源在左。
巧笑之瑳，佩玉之傒。
淇水滢滢，桼楫松舟。
驾言出游，以写我忧。

9.

Джерело

Вода джерела яскравим дзвіночком дзюрчить,
 У Ці її шлях ляскотом кришталевим лежить,
 Сумую за рідним я краєм: всі думки про Вей,
 І дня не минає, як згадую свій дім ось цей.
 Прегарні собою, супутниці милі мої,
 Із вами пораду тепер собі зможу знайти,
 Спинялися на ніч, пригадую, ми як у Цзі,
 І мали банкет ми прощальний по тому у Ні.
 Як дівчині заміж виходити час настає,
 Від рідних батьків і братів її фатум несе.
 Ох, взнати якби я про тіток своїх щось змогла,
 І як старша там поживає, сердешна сестра?
 Ми ніч провели б тоді з вами у Гань,
 І мали б прощальний банкет вже у Янь,
 Ту вісь колісниці у маслі скупали б,
 На конях із вітром назад повертали б.
 Додому, до Вей ми б скоріше прибули,
 Та це без біди чи для нас не минуло б?
 Фей – стрімке джерело ностальгію омило,
 Плескіт свій запашний мені враз відродило.
 Коли Цао та Сюй спогадам відкриваю,
 Мою душу печаль на друзки розбиває.
 Ох, якби ж то мені та й гайнути щодуху
 До коханого краю співи лить на розлуку.
 (Кундій, 2021: 134)

泉水

涇彼泉水，亦流于淇。
 有怀于卫，靡日不思。
 变彼诸姬，聊与之谋。
 出宿于泂，饮饌于祢。
 女子有行，远父母兄弟。
 问我诸姑，遂及伯姊。
 出宿于干，饮饌于言。
 载脂载鞶，还车言迈。
 遄臻于卫，不瑕有害？
 我思肥泉，兹之永叹。
 思须与漕，我心悠悠。
 驾言出游，以写我忧。

10.

Галопом несуться запряжені коні

*Летять колісниці, здіймається пил із дороги,
Тут віддана скореній Вей вся скорбота моя.
Так Цао неблизькою та скоро заїнені коні
Ввійдуть у столицю, даруючи шанс на
життя.*

*Вмовляти мене вже біжать не робити
дурниці –*

*Горюю за втрачений краєм сильніше іще
Нехай відцуруються всі – це ще є не
найгіршим,*

*Аніж у бездіянні позицію мати лише.
Серцями тверді ви і дух ваш міцніші від
сталі,*

*Однак зараз дім мій у кривавих лещатах
війни,*

*Щоб про мене ви там і кому не казали,
Я не буду лишатись байдужою, ні!*

*Хай відвернуться всі – я цього не боюся,
Ви холодність свою демонструєте цим,
Однак я у своїм рішенні не поступлюся:
Рідний край визволяти поривом палким.*

*Піднімаюсь на пагорб рясної долини,
У печалі тяжкій квіти рябчика рву,
Може жінка в чуттєвості черпає силу
І в цьому є суть, що живе наяву?*

*Ті, хто піддані Сюй, критикують щосили
І мої розуміти не хочуть слова.*

Кажуть, що в божевіллі своїм що є сили

载驰

载驰载驱，归唁卫侯。

驱马悠悠，言至于漕。

大夫跋涉，我心则忧。

既不我嘉，不能旋反。

视而不臧，我思不远。

既不我嘉，不能旋济。

视而不臧，我思不閔。

陟彼阿丘，言采其蝻。

女子善怀，亦各有行。

许人尤之，众穉且狂。

我行其野，芄芃其麦。

控于大邦，谁因谁极。

大夫君子，无我有尤。

百尔所思，不如我所之。

*Нерозумно себе через край повела.
У повільній ході йду полями пшениці
І колосся її густо-густо пливуть,
Розповісти про все так бажаю я світу,
А що як одnodумці до мене прийдуть?
Благородні мужі й ви, чини справедливі,
Непохитність моя ваших слів не бере,
Тож не треба мені дорікати постійно:
Батьківщини свобода – для мене це все!
(Кундій, 2021: 134-135)*