

РОЗДІЛ 11 ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821.581-055.2-1

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.37.53>

ІНТЕР'ЄР «ВНУТРІШНІХ ПОКОЇВ» У ДЗЕРКАЛІ КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ЖІНОЧОЇ ЛІРИКИ

DEPICTION OF THE "INNER CHAMBERS" INTERIOR IN CHINESE TRADITIONAL FEMALE LYRICS

Ісаєва Н.С.,

orcid.org/0000-0002-8458-4650

докторка філологічних наук, доцентка,

завідувачка кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Кундій А.С.,

orcid.org/0000-0003-2686-7553

аспірантка кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті на матеріалі окремих віршів китайських поетес VII–XIV ст. Лі Цінчжао, Сяо Гуаньїнь, Чжен Юаньдуань, Чжу Шучжень, Шангуан Ван'єр, Юй Сюаньцзі визначено специфіку художнього зображення предметів інтер'єру «внутрішніх покоїв», а також їх функціональні особливості. Об'єктом аналізу є поезія «жіночого нарікання» (*guiyuan*), котра відображає гендерну специфіку поетичного канону давнього Китаю, і водночас руйнує скорботно-депресивний стереотип «жіночності» у ньому. Замкнений простір «жіночих кімнат» неабияк вплинув на художню свідомість мисткинь: з одного боку, він сформував відчуття ув'язнення і керованості, з іншого боку, додав почуття безпеки і спокою, а також сприяв розвитку у мисткинь творчої уяви і фантазії, які доповнювали чи заступали сумну реальність. Тому жіночий художній світ визначається як уявно-психологічний.

Виявлено, що китайські поетеси активно використовували предмети інтер'єру у своїх поезіях, аби занотувати стан самотності та втрати любовних стосунків. Незрідка авторки поєднували елементи інтер'єру та пейзажу за вікном, підкреслюючи взаємодотичність зовнішнього (чоловічого) та внутрішнього (жіночого) світів. Найчастіше в поезіях фігурували образи сходів, ліжок (подушки, ковдри, перини, підстилки, завіси), ароматичних курилниць, ліхтарів, ширм, а також музичних інструментів. З їх допомогою поетеси виражали складні емоційні стани ліричних героїнь і драматизували їхні дії. З'ясовано, що предмети інтер'єру в жіночій поезії-наріканні мають різні функції: актуалізують символізм речей у межах канону; притягують асоціації з художніми образами відомих митців для ускладнення емоційних станів героїнь; відтворюють психосматику жіночої самотності; слугують поєкцією реальних відчуттів авторок тощо. Тож увага поетес до деталей інтер'єру інтимізує символічно-депресивну поезію-нарікання, поєднує її з реальністю жіночої екзистенції та перетворює на відверту ліричну сповідь.

Ключові слова: китайська література, поезія, жіночі покої, самотність, порожнеча, символізм, лірика «жіночого нарікання».

In the article, the features of the «inner chambers» artistic depiction are defined, based on some poems by Chinese women poets of the VII–XIV centuries (Li Qingzhao, Xiao Guanyin, Zheng Yuanduan, Zhu Shuzhen, Shanguan Wang'er, Yu Xuanji). The functional features of interior images in this poetry are also clarified. The object of analysis is the «boudoir poetry» (*guiyuan*), which reflects the gender specificity of the poetic canon of ancient China. At the same time, women's writing about the boudoir destroy the mournful and depressive stereotype of «femininity». The closed space of women's apartments greatly influenced the artistic consciousness of female writers. On the one hand, it created the feeling of confinement and control. On the other hand, the boudoir space added a sense of security and serenity; it contributed to the development of creative imagination and fantasy in female writers, which complemented or replaced the sad reality. Therefore, the nature of the female artistic world is defined as imaginary and psychological.

It was found that Chinese female poets described interior items in their works to capture the state of loneliness and loss of love relationships. Often, the authors combined elements of the boudoir and the landscape outside the window, emphasizing the mutual influence of the external (masculine) and internal (feminine) worlds. The images of stairs, beds (pillows, blankets, featherbeds, bedding, curtains), incense burners, lanterns, screens, and musical instruments were most often used in poetry. Through these images, female poets expressed the complex emotional states of lyrical heroines and made their actions more dramatic. It was found that interior items in women's boudoir poetry have different functions: they actualize the symbolic meanings of everyday objects in the literary canon, attract associations with artistic images of famous poets to complicate the emotional states of the heroines, reproduce the psychosomatics of female loneliness, serve as a projection of the authors' real feelings, etc. The poetess' attention to interior details makes the symbolic-depressive boudoir poetry more intimate, combines it with the reality of women's lives, and turns it into a frank lyrical confession.

Key words: Chinese literature, poetry, women's chambers, loneliness, emptiness, symbolism, boudoir lyrics.

Постановка проблеми. Останні десятиліття в літературознавчому просторі не втрачають актуальності жіночі студії, спрямовані на наукове осмислення художньої специфіки та глибинного змісту жіночого письменства у межах національних літератур. Не стала винятком і китайська література, зокрема, такий її феномен, як традиційна жіноча лірика, котра увібрала в себе таємниці буття «затворниць внутрішніх покоїв» стародавнього Китаю. Незрідка жіноча лірика виявляється чи не єдиним свідченням обставин життя давніх китаянок, а також своєрідною психобіографією видатних мисткинь. Тож різноаспектне дослідження традиційної жіночої поезії уможливило формування цілісного уявлення про «тіньову» жіночу культуру та гендерно марковану картину світу давніх китайців загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. 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 касти різних часів. У 2000 році у Стендфорському університеті вийшла друком праця «Women Writers of Traditional China: an Anthology of Poetry and Criticism» [9], в якій зібрані англійські переклади репрезентативних поезій близько 130 китайських поеток від ханьської доби (汉朝, 206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) до поч. ХХ ст., а також їхні біографії, літературні статті, передмови і трактати «вчення про жінок» (女学). 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 внутрішньолітературних факторів. Вочевидь найбільше досліджень китайської жіночої лірики наразі здійснено в самому Китаї. 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» [18], в якій авторка з позицій феміністичної критики подає власну концепцію розвитку жіночої лірики як «слабкий голос спротиву», котрий відображає спосіб життя та культуру жінок конфуціанського Китаю. Неабияка увага приділяється в Китаї найбільш фемінінному жанру давньої поезії – *ци* (词). Витоки цього жанру, його генезу та специфіку у творчості жінок детально аналі-

зує проф. Ден Хунмей [14]. Явище стратифікації поетес середньовічного Китаю досліджує проф. Цянь Чжисі [22], зосереджуючи увагу на особливостях впливу на творчість жінок культури вченого чиновництва *шудафу*. Водночас інший дослідник Лю Янхе [19] 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 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 (李清照, 1084–1155), як-от: проф. Ф. Гюле [11] представив загальну характеристику її творчості та гендерний аналіз окремих віршів; Г. Дащенко [1] 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 [7] проаналізувала основні мотиви та образи поезії Лі Цінчжао в аспекті відображення у них даоського світогляду тощо. Останнім часом з'являються також розвідки поетичного доробку інших авторок – Сюе Тао (薛涛, 768–832) [2], Гуань Даошен (管道升, 1262–1319) [5], Чжу Шучжень (朱淑真, 1135?–1180?) [3] та ін. Отже, нині традиційна китайська жіноча лірика активно й різнобічно досліджується, проте поза увагою науковців залишилась проблема концептуального відтворення у ній предметів інтер'єру «внутрішніх покоїв», які конструюють символічний екзистенційний простір давніх китаянок, що і є предметом аналізу цієї статті.

Постановка завдання. Поняття «традиційна жіноча лірика» в нашому дослідженні корелює з наслідуванням давніми китаянками певних літературних традицій. Лю Янхе виділяє дві такі традиції. Перша – «мала [внутрішня] традиція» жіночої лірики, яка була спрямована на відтворення сумного, журливого настрою ліричної героїні, котра страждає в розлуці з коханим чоловіком. Меланхолію може також навіювати зміна пір року (в пейзажній ліриці) або туга за втраченою батьківщиною в часи лихоліть. Друга – «велика [канонізована] традиція» чоловічої літератури, яка відображала конфуціанську систему цінностей (зокрема, стосовно гендерної субординації) та незмінно впливала на жіночу творчість. Лю Янхе не називає жодних ознак цієї традиції, лише зауважує, що від сунської доби чоловіча поезія відзначалась ува-

гою до подробиць буденного життя і відповідним чином впливала на вибір тематики поеток-жінок, схильних до більшого абстрагування та символізації [19, с. 86]. Ця думка видається досить спірною, оскільки, на наш погляд, названі традиції не варто розділяти, адже «мала [жіноча] традиція» була невід'ємною складовою «великого [чоловічого] канону» і найповніше втілювалась у жанрово-тематичному напрямі поезії *ши* і *ци* «нарікання жінки» (闺怨 / 怨妇). У межах цього напрямку писали й чоловіки (від імені жінки), створюючи скорботно-депресивний стереотип «жіночності» у китайській поезії в цілому. Натомість лірика, написана жінками, здебільшого була біографічною проєкцією справжніх емоційних станів авторок у поетичному тексті [4, с. 96], що власне і передбачало відвертість почуттів і зв'язок із реальними обставинами життя. Тож під традиційною жіночою лірикою у цій розвідці ми здебільшого розуміємо поезію «жіночого нарікання», класичні зразки якої представлені здебільшого творчістю поетес доби Тан (唐朝, 618–907) та Сун (宋朝, 960–1279). Саме в цій поезії авторки досить часто звертались до змалювання предметів інтер'єру жіночих покоїв, наділяючи їх як реальним, так і символічним значенням. Тож метою цього дослідження є з'ясування ролі жіночого простору буття на формування художньої свідомості давніх мисткинь, а також визначення особливостей відображення предметів інтер'єру у жіночій поезії-наріканні.

Виклад основного матеріалу. Розмежування чоловічого й жіночого життєвого простору було зафіксоване у конфуціанській «Книзі ритуалів» («礼记», VI–III ст. до н.е.), 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» [17]. 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»¹

[6, с. 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, до прикладу: *гуйсю* 闺秀 «шляхетна жінка зі знатного роду», *гуйянь* 闺艳 «красуня», *гуйсін* 闺心 «серце/душа жінки, котра прагне заміжжя» та ін. [15]. Це засвідчує певне зрощення «внутрішніх покоїв» з їх меншканками, 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 (洁尘) зауважила, що обмеженість жіночого простору та його контрольованість чоловіками надавали давнім китаянкам відчуття абсолютної безпеки та впевненості. Це, своєю чергою, сприяло розвитку багатой уяви та творчих здібностей жінок, що засвідчує написана ними витончена й досконала поезія [16]. Подібну думку висловлює й американська дослідниця Дороти Ко, спираючись на роздуми мінського літератора Чжуна Сіна (钟惺, 1574–1625). 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 [12, с. 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» [12, с. 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 уможливлювало відтворення складних емоційних станів ліричних героїнь.

Попри існування широкого спектру лексики на позначення різних жіночих помешкань, найчастіше поетеси використовували слово *лоу* 楼,

¹ Професор Гарвардського університету Мартін Пухнер у книзі «The Written World. How Literature Shapes History» (2017) досліджує особливості простору життя шляхетних жінок на матеріалі класичного роману придворної дами японського імператорського двору Мураасакі «Повість про Гендзі» (бл. 1000 р. н.е.). Однак, його спостереження повні відображають подібну ситуацію в Піднебесній, оскільки чимало явищ у давній японській культурі були запозичені з Китаю, а згодом переосмислені й розвинуті.

яке можна перекласти як «вежа, башта, двоярусна будівля, багатоповерхова споруда». Китайський дослідник Сюй Цзінсьон 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 високою 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 [21]. Китайські поетеси, як відомо, були представницями аристократичних родин, мешканками імператорських палаців, або ж відомими куртизанками із дорогих салонів – т.з. «зелених веж» (青楼). 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 (魚玄機, 844–871) у вірші-присвяті поетові Веню Тін'юню, в якого вона була закохана, пише: 阶砌乱蛩鸣, 庭柯烟露清。月中邻乐响, 楼上远山明 [23]. «З-під танку лунає стривожений спів цвіркуна. / Сад їмла оповила, на деревах прозора роса. / Місяць в небі, радіють сусіди, лунуть звуки гучні. / Підіймаюсь на вежу, бачу гори далекі ясні» (тут і далі переклад авторів статті – Н. Ісаєвої, А. Кундій). 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.

Ваналізованій поезії предмети інтер'єру з'являються у другій частині: 珍簟凉风著, 瑶琴寄恨生 [23]. «Циновка з бамбука холодна від подиху вітра. / Нарікає на долю, журливо виспіває цитра». Музичні інструменти були невід'ємною частиною поменшкання 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 спо-

дівання на те, що коханий згадає про неї. Загалом, у віршах можуть фігурувати й інші інструменти – сопілка *дзі* 笛, флейта *сяо* 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») сунської поетеси Лі Цінчжао (李清照, 1084–1151) є рядок: 涼生枕簟淚痕滋 [27, с. 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 доброчесної 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» [17]. 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 сунської поетеси Чжу Шучжень (朱淑真, 1135–1180) «Мелодія магнолій. Весняний смуток» («減字木兰花·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 [25]. «Недуга печалі важкої мене вже долає. / Я зрізала тніт, 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 (欧阳修, 1007–1072) 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» [25]. 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 [24]. «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, кортий 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 спочивальень. 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 [10, с. 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, 日影下帘钩 [27, с. 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» встелась 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» [6, с. 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 (上官婉兒,

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 [26, с. 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 [26, с. 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 влітається в довкілля і стає його частиною [8, с. 22]. Окрім того, вся поезія Вана Вея просякнута образом порожнечі, котра має чанське символічне значення «спокою навколишньої природи, а також умиротворення і безтурботності душі» [8, с. 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 буддйськими храмами: 恍然坐我匡庐下, 便觉胸次无凡埃 [26, с. 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: 此身已向閨中老，自恨无缘致幽讨。布袜青鞋负此生，长对画图空懊恼 [26, с. 152]. «Вже тіло моє, закуте в жіночих покаях, 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 [13]. Тож для героїні розмальована ширма є простором фантазій, лише в ньому жінка може відчутти 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 Гуаньїнь (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, ліжка 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, курильниця з фіміамом 熏炉, мелодійна цитра 琴 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，积岁青苔厚阶面。 / 扫深殿，待君宴 [20]. «Мету я палати занурені, / В чеканні зчорніло їх золото, / Давно вже тут двері зачинені – / Із пилом у павуті 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 ліжка, з яким пов'язані всі інші предмети. У жіночій спочивальні ліжка 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» [10, с. 109]. Тож ліжка 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。 / 敲坏半边知妾卧，恰当天处少辉光。 / 拂象床，待君王 [20]. «Я ліжка 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 змітає пил з ліжка, мимоволі скуйовджуючи (敲坏) свою половину постелі – вона фізично відчуває, що вже давно спочиває наодинці. Радісні мрії обертаються ілюзорністю сподівань: побачення з господа-

рем 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.

Висновки. Інтер'єр жіночих покоїв є визначальним простором буття давніх китайок, що вплинув на формування їхнього світогляду та творчої фантазії. Мешканки «світу за ширмами» відчували свою фізичну несвободу і компенсували її яскравими фантазіями, які доповнювали (а іноді заступали) сувору реальність. Жінки незрідка використовували предмети інтер'єру у своїх поезіях-наріканнях, переважно фіксуючи усвідомлення власної самотності та охолодження почуттів з боку чоловіка. Але прикметно, що жіноча лірика не була монотонно-депресивною, як це передбачалось у «великому каноні». Поетеси відтворювали складні емоційні стани героїнь і драматизм ліричних сюжетів завдяки багатшаровому символізму художніх образів, зокрема – 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.

Дослідження інтер'єрного символізму китайської жіночої лірики доповнює існуючі уявлення про спосіб життя та особливості художнього мислення давніх поетес. Тож актуальним бачиться подальше вивчення цієї проблематики в компаративному аспекті, що пролило б світло на особливості гендерного маркування давнього поетичного канону.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дашченко Г.В. Жанрово-стильова своєрідність творчості Лі Цінчжао : дис.... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпро, 2015. 200 с.
2. Дашченко 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*. 2022. № 3. С. 47–58.
3. Дашченко Г.В., Русакова К.О. Тема кохання та самотності в цю Чжу Шучжень. *XXVI Сходознавчі читання А. Кримського* : матеріали міжнародної наукової конференції, 30.11.2023 р. Київ. Львів–Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 91–95.
4. Ісаєва Н.С. Китайська жіноча проза: ревізія канону. Київ: Логос, 2018. 446 с.
5. Кундій А.С. Особливості пейзажної лірики жінок Давнього Китаю за часів Династії Юань. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 35. С. 323–27.
6. Пухнер М. Писаний світ. Як література формує історію / пер. А. Бондаря. Київ : Темпора, 2022. 460 с.
7. Шекера Я.В. Віддзеркалення даоського світогляду у творчості китайської поетеси доби Сун Лі Цін-чжао (1084-1151). *Східний світ*. 2010. № 3. С. 217–221.
8. Шекера Я.В. Китайська література VII–XII ст. : навчальний посібник. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2013. 351 с.
9. Chang K.-i S., Saussy H. (ed.) *Women Writers of Traditional China: an Anthology of Poetry and Criticism*. Stanford, Calif : Stanford University Press, 2000. 928 p.
10. 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.
11. 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>
12. Ko D. *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*. Stanford University Press, 1994. 395 p.
13. 布袜青鞋. 百题词典. 2020. URL : https://cy.100tim.com/cy/bwqx_b_3289.html
14. 邓红梅. 女性词史. 济南: 山东教育出版社, 2000. 615 页.
15. 闰. 国学大师. URL : https://www.guoxuedashi.net/zidian/_95FA.html
16. 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年08月31日. URL : <https://mp.weixin.qq.com/s/CPAnh0e2GAXAEVn5Ckkaw>
17. 礼记. 第十二 内则. 中华典藏. URL: <https://www.zhonghuadiancang.com/rulizhexue/19374/352925.html>
18. 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.
19. 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*. 2020年. 第 6 期. 第85–95页.

20. 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>
21. 许进雄. 建造高楼的意义, 与甲骨文“楼”字的构成. 汉典. URL: <https://www.zdic.net/ts/han/2020/06/983.html>
22. 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. 2019年, 第5期. 第95–107页.
23. 魚玄機. 寄飞卿. 古诗词名句. 2016-2017年. URL: <https://www.gushicimingju.com/gushi/shi/2817.html>
24. 魚玄機. 冬夜寄温飞卿. 古诗词名句. 2016-2017年. URL: <https://www.gushicimingju.com/gushi/shi/2800.html>
25. 朱淑真. 减字木兰花. 春怨. 查古诗词. 2024年. URL: <https://www.chagushici.com/shici/54481>
26. 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.
27. 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.