

Я.В. Шекера



## ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ДАОСЬКОГО СВІТОГЛЯДУ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕТЕСИ ДОБИ СУН ЛІ ЦІНЧЖАО (1084–1151)

За доби Сун (960–1279) традиційний даосизм набуває нових рис: віровчення поширюється за межі Китаю, формується інститут чернецтва, супроводжуваний гоніннями на чужоземний буддизм, розвивається внутрішня алхімія. В XI–XII ст. у рамках цього вчення з'являється нова тенденція, що підкреслює роль індивідуального морального вдосконалення й медитативної практики; разом з тим вчення засновників даосизму Лаоцзи і Чжуанцзи стає популярнішим. Оскільки ж інтелігенція поступово втрачає інтерес до буддизму, то вчені уми того часу все більше захоплюються даосизмом.

Як відомо, Лаоцзи у VI–V ст. до н.е. заклали основи даосизму, а Чжуанцзи розвинув і розширив це вчення<sup>1</sup>. Художня література Китаю, особливо давня, всотала велику кількість даоських постулатів, проілюстрованих у трактаті “Чжуанцзи” яскравими алегоріями і притчами. Знаменно, що саме цей трактат (на відміну від “Лаоцзи”) відображений у китайській словесності, а надто поезії, численними ремінісценціями.

У цій розвідці проаналізуємо низку поетичних мотивів і образів сунської поетеси Лі Цінчжао (李清照), пов'язаних із даоськими постулатами, передовсім Чжуанцзи. Більшість творів поетеси написані в популярному на той час жанрі пісенної поезії *ци* (词), що передбачав строгу регламентованість віршового розміру, зумовлену певною мелодією, а також переважно ліричну настроєвість поезій.

Лі Цінчжао майстерно поєднує у своїй творчості панівне на той час неоконфуціанство, а саме його ідею про загальну взаємовигоду – 君子无入而不自得焉. *Не увійшовши (тобто не вклавши свою працю, не попрацювавши), цзюньцзи не отримує нічого* (слова із “Серединного учення”, «中庸») – із постулатами Лаоцзи і Чжуанцзи: горе і щастя рівні між собою

(祸福等同), буття і небуття породжують одне одного (有无相生), сила-силенна речей єдині (万物齐一), *дао* сполучає все в одне ціле (道通为一) тощо. Таким чином, поетеса особливим чином акумулювала основні принципи життя і світоглядні поняття своїх попередників, втіливши у своїй творчості більшість їхніх ідей.

Усе життя Лі Цінчжао, а надто його друга половина, – ніби ілюстрація до важливого постулату Чжуанцзи: 养其寿命者, 皆非通道者也. *Хто не здатен задовольняти свої бажання і насолоджуватися життям у відведені долею роки, той не розуміє Дао* (з розд. 29 “Розбійник Чжи”, «盜跖»). Так, поетеса не схилилася під ударами долі (смерть чоловіка, тривалі блукання наприкінці життя), а й далі мужньо несла свій хрест. У поезії вона не скаржиться на свою гірку долю; хоч у творах цього періоду і відображена безмежна печаль, проте вона дивовижно світла, начебто аж оптимістична. За всеосяжним, здавалося б, смутком неодмінно проступає життя з його радощами і захопливими гранями. Скажімо, у віршах на мелодії “Цзуй хуа їнь” («醉花阴», переклад М. Басманова див. у [Голос... 1988, 185–6]), “Юн юй ле” («永遇乐», див. [Голос... 1988, 203–4]), “Мань тін фан” («满庭芳», див. [Голос... 1988, 205–6]) та багатьох інших змальовані досить тужливі картини самотнього життя на схилі віку, однак відчуваються безмежний спокій і мудрість авторки, цілком усвідомлене прийняття кінця життя і примирення з його згасанням.

Однією з центральних ідей Чжуанцзи є його концепція “життя після смерті”, або вічного життя, тобто різних форм буття, що перетікають одна в одну (див. розд. 22 “Як знання гуляло на півночі” «知北游»). Якщо Лаоцзи взагалі не давав чіткої відповіді на питання життя і смерті, то Чжуанцзи у своїх

висловах категоричний: безглуздо чіплятися за життя, переймаючись його швидкоплинністю, адже воно вічне, і кожного з нас чекає перевтілення в іншу форму матерії. Але, з другого боку, відоме твердження філософа, що “життя – найважливіший елемент буття, великий прояв Дао” [Васильев 1989, 170]. Поезія Лі Цінчжао сповнена невичерпного оптимізму, поетеса цінує життя, незважаючи на всі знегоди; передчуваючи майбутнє перевтілення і вічність душі, вона намагається з усією повнотою прожити кожную мить, що й відображає у своїх творах.

При змальовуванні окремих предметів та явищ поетеса не шукає, як деякі її попередники і сучасники, витончених слів для опису їхньої зовнішньої краси; натомість вона намагається передати їхню суть, а саме те, як вони пов’язані зі світом людей. Скажімо, у квітці сливи (梅) вона віднаходить сховане всередині любовне почуття (слива *мей* омонімічна слову “краса” – 美), а в хризантемі (菊) – смуток. У цьому проявляється намагання китайців витворити в уяві “річ-для-нас” (на відміну від західного сприйняття докільля як сукупності “речей-у-собі” – платонівські ейдоси, первинність предметно-чуттєвого начала в образотворенні), тобто зобразити будь-яке явище чи предмет із метою показати певні порухи душі чи особливості внутрішнього світу людини.

Своєю творчістю поетеса підтверджує постулат Чжуанцзи про “порожнечу й тишу” (虚静, див. розд. 13 “Небесне дао”, «天道»). Мислитель говорить: 夫虚静恬淡寂寞无为者, 天地之平而道德之至。。。万物之本也。Порожнеча, тиша, скромність у бажаннях, самотність, недіяння – це основа неба й землі, найвища межа тьокання дао і де... це корінь усіх речей. Пізніше у працях багатьох філософів та літераторів<sup>2</sup> неодноразово підкреслювалося, що справжній художник слова покликаний бути порожнім у душі, аби злитися воєдино із зображуваним об’єктом, – тільки так можна з усією повнотою передати його сутність. Процес творчості має відбуватися в повній ізоляції, художнику слід відкинути все, що заважає його природній сутності, всі особисті бажання й відсторонені думки – і таким чином торкнутися чистої об’єктивної сутності предмета чи явища, досягнути стану “єдності себе й речей” (物我合一). Концепція Чжуанцзи про “порожнечу й тишу” – це та-

кож “перетворення із суб’єктивного стану в об’єктивний” [从“虚静”说... 2007, 25] – сам філософ називає це терміном 物化 *перетворення речей* (див. розд. 2 “Про те, як речі одна одну урівноважують”, «齐物论»). Звідси й впливає принцип цілісності (合而为一) [从“虚静”说... 2007, 26]; пізнання порожнечі (虚) передбачає повне, абсолютне злиття творця з предметами і явищами дійсності, воно виключає пізнання окремих частин буття. Таким чином, коли художник перетворюється в об’єкт свого змалювання і стає власним творінням, тоді він здатен набагато чіткіше і проникливіше виразити сутність об’єкта (а значить – і власну!), ніж той, хто бачить цей самий об’єкт відсторонено, окремо від самого себе.

Проявом злиття суб’єкта і об’єкта опису в поезії є, зокрема, художній прийом метонімії (换喻) – за європейською термінологією. Скажімо, у вірші Лі Цінчжао на мелодію “Жу мен лін” («如梦令») бачимо рядок: 应是绿肥红瘦 *має бути так, що зеленого багато, а червоного мало*. “Листя” і “квіти”, про які насправді тут ідеться, замінено лексемами 绿 *зелений* та 红 *червоний* відповідно. Така заміна виконує тут ще й функцію семантичного виділення і конкретизації: поетеса підкреслює, що квіти саме червоні, а не рожеві чи в пуп’янках, а листя – зелене, а не пожовкле або ледь розпушене. До того ж авторка описує рослини за допомогою лексем 肥 *товстий, жирний* та 瘦 *худий*, які у давній китайській мові вживалися стосовно людей, – таким чином вона вдається до поширеного в китайській поезії прийому “переносити почуття на речі” (移情于物). Поетеса підсвідомо поєднує об’єкти докільля один з одним, що, безперечно, суголосне з даоськими постулатами.

Творчість Лі Цінчжао свідчить про те, що вона не послуговується чужими спостереженнями за природою (поширені в китайській літературі ремінісценції), а начебто вливається в неї сама, повністю відкривши свою душу навколишнім змінам. Порівняно з іншими сунськими поетами (наприклад, Чжоу Бан’янь, який надміру захоплювався танськими рядками, або ж Сінь Ціцзі, що вживав велику кількість історичних ремінісценцій), Лі Цінчжао не так часто згадує про відомі особистості й літературні творіння минувшини. Хоч вона й використовує рядки із творчості

своїх попередників, проте в невеликому трактаті “Про вірші *ци*” («词论») заперечує надмірне вживання афоризмів, які прийшли з давніх літературних творів: 秦即专主情致, 而少故实。譬如贫家美女, 虽极妍丽丰逸, 而终乏富贵态。黄即尚故实而多疵病, 譬如良玉有瑕, 价自减矣。У Цін [Шаою] є особливий смак, [він] мало [використовує] літературні ремінісценції. Це можна порівняти з тим, що красуні з бідних родин хоч і прекрасні, але не радісні, зрештою, [їм] бракує аристократичного становища. Хуан [Тінцзянь] все ще [вживає] літературні ремінісценції, і [тому в нього] багато недоліків; це можна порівняти з червоними вкрапленнями в прекрасному нефриті, від чого цінність [його], природно, знижується. Сама Лі Цінчжао все ж не цуралася ремінісценцій, а мистецьки вплітала їх у віршову тканину (наприклад, видозмінюючи відомі рядки своїх попередників) – так що часто читачі навіть не здогадувалися про їхню присутність.

Учення двох основоположних філософів даосизму стало для Лі Цінчжао чудовим і, ймовірно, єдиним способом сховатися від нерідко жорстокої дійсності, стало зброєю, за допомогою якої можливо було зневажати матеріальні цінності, а також перетворилося на своєрідні обладунки, в яких можна було знайти втіху. Подібно до інших китайських поетів, життєві радощі і печалі у творчому світогляді Лі Цінчжао стійко асоціювалися з навколишньою дійсністю, і лише за допомогою даоського вчення вона могла піти геть від реальності, повернутися до справжнього “великого бачення” (归于大观), досягнути порятунку душі, позбавитися тлінності навколишнього світу (自我解脱). Так, у вірші на мелодію “Де лян хуа” («蝶恋花»), присвяченому сестрам, поетеса роздумує над суттю життя: 人道山长水又断, 潇潇微雨闻孤馆。Людське Дао – великі гори, річки, що перериваються, звуки дощу чутні в самотньому готелі. Лі Цінчжао усвідомлює вічність навколишньої природи і її безперечну перевагу над людськими творіннями.

У знаковому для всієї творчості поетеси вірші на мелодію “До лі” («多丽») авторка оспівує звичайну хризантему, вплітаючи в образну тканину вірша доволі ремінісценцій, проте так, що не вельми обізнаний у давній китайській культурі читач

може й не здогадатися про них, а отже, не до кінця зрозуміти зміст вірша. Слід зазначити, що після відомого поета-даоса Тао Юаньміна (IV–V ст.) возвеличення хризантеми вже стало звичним у тематичній групі віршів про “оспівування речей” (咏物诗).

Наведемо другу частину вірша та її підрядковий переклад:

渐秋闌,  
雪清玉瘦,  
向人无限依依。  
似愁凝、汉皋解佩,  
似泪洒、纨扇题诗。  
朗月清风,  
浓烟暗雨,  
天教憔悴瘦芳姿。  
纵爱惜、不知从此,  
留得几多时。  
人情好,  
何须更忆,  
泽畔东篱。

[Квіти] наблизилися до осінньої огорожі,  
Сніг чистий, нефриту мало,  
До людей – безмежна прив'язаність.

Ніби засумували [так, що] замерзли,  
[мов іній], біля підніжжя вежі Гао знімають прикраси,

Ніби сльози бризкають, на віялі з білого шовку тишуть вірші.

Ясний місяць, прохолодний вітер,  
Густий туман, дощ, який застилає світ,  
Небо вчить [їхню] зовнішність, що втратила аромат.

Нехай і люблять, бережуть [їх], невідомо, скільки з цього моменту

Зосталося часу.

Людські почуття гарні,  
Навіщо ж знову згадувати,  
Біля озера – східна огорожа.

Вживаючи низку історичних і літературних ремінісценцій (у 28 рядках цього вірша їх понад 10), Лі Цінчжао своєрідно персоніфікує хризантему, показуючи подібність її витонченої зовнішності та стійкого характеру з відомими особистостями і подіями давнини. Поетеса дуже тонко і майстерно передала чисту й благородну сутність хризантеми, яку має усвідомити уважний читач, – незважаючи на те, що в усьому *ци* жодного разу не бачимо назви самої квітки (白菊). Так, у першій частині вірша згадується відома “дорогоцінна наложниця” імператора Тан Сюаньцзу-

на Ян Гуйфей (杨贵妃, справжнє ім'я Ян Юй-хуань, 杨玉环, 719–756). Вона “прославилася”, зокрема, своєю пристрасстю до вина – Лі Цінчжао використовує цей факт для контрасту, алегорично підкреслюючи спокій, чистоту і мудрість хризантеми: 也不似、贵妃醉脸。He схожа [квітка] на хмільне личко Гуйфей.

Досить містку історичну ремінісценцію бачимо у другій половині вірша: 汉皋解佩. Тут згадується бувальщина періоду Чжаньго (475–221 до н.е.) про мешканця країни Чжен Цзяофу, котрий якось біля підніжжя вежі Гао (皋) зустрів двох фей, з якими, розважившись, розділив яшмову ритуальну каблучку з круглим отвором посередині як запоруку вірності в коханні. Однак дуже швидко половинка Цзяофу безслідно зникла – зрештою, як і феї. У вірші Лі Цінчжао на зникнення півкаблучки вказують ієрогліфи 解佩 *ніти з чиновницької посади* (дослівно – *зняти прикраси*); ці слова також асоціюються з опаданням пелюстків хризантеми. Таким чином, беручи до уваги те, що вказаним чотирьом ієрогліфам передують слова 似愁凝 [квіти] ніби засумували [так, що] замерзли, [мов іній], малюємо образну картину: хризантема поступово скидає свої білі пелюстки, і все це нагадує поетесі історію про Цзяофу («

У наступному рядку (似泪洒、纨扇题诗。Ніби падають сльози, на білому шовковому віялі пишуть вірші) – згадка про відому поетесу Західної Хань Бань Цзююй (班婕妤, 48?–6? до н.е.), яка одного разу написала вірш на білому шовковому віялі. Цей твір називався “Пісня на круглому віялі” («团扇歌») і оспівував гірку долю жінки, яку авторка порівнювала з віялом: улітку він необхідний, але щойно прийшла осінь – і про нього забули. У вірші Лі Цінчжао ідея непотрібності віяла переноситься на квіти хризантеми: рослина скидає пелюстки, наче проливає сльози, оскільки про неї, засохлу, скоро забудуть, вона стане нікому не потрібною. Тут, як і в попередньому прикладі, бачимо віддзеркалення даоських уявлень про швидкоплинність життя; сум з цього приводу, однак, прямо не висловлюється – поетеса розуміє необхідність такої зміни.

Про завуальований зв'язок оспіваної у вірші хризантеми з даоськими уявленнями

свідчить порівняння її білих пелюстків з нефритом: 夜来揉损琼肌 ніч прийшла – згорнулася, зменшилась нефритова шкіра і 雪清玉瘦 сніг чистий, нефриту мало. Як вважає Ю.Г. Смергін, нефрит – “один із символів Дао, сокровенної істини. Такі якості нефриту, як чистота, витонченість і кутастість, розкриваючи головне в обрисі досконалої людини, мають визначальне значення при художньому втіленні її образу в поезії” [Смергін 1999, 62]. Те, що квітка “безмежно лине до людей” (向人无限依依), свідчить про прагнення природи передати людям істину дао, втілену в усьому навколишньому, і зокрема в оспіваній хризантемі.

Таким чином, змальовуючи звичайну квітку хризантеми, поетеса звертає нашу увагу на швидкоплинність життя і водночас підносить витонченість, благородність і мудрість цієї рослини. У вірші квітка уособлює людину чи, точніше, жінку, що має всі перелічені якості; цим самим поетеса натякає на можливість досягнення вищого спокою в реальному житті.

Як вважають китайські дослідники [老庄思想... 1991, 365], Лі Цінчжао – єдина з поетес давнини, яка повністю відгукнулася на заклик поета-даоса Тао Юаньміна: 归去来兮 повернутись, аби прийти знову (слова з однойменного прозового твору Тао “Про повернення”, «归去来兮辞»). Ось її слова з післямови до “Записів про давню бронзу і стели” («金石录后序»): 甘心老是乡矣! Охоче жила б на старості в селі! І вона йде, втікає у природу, аби потім, осягнувши власну сутність, знову повернутися до справжнього, істинного життя.

Теоретичні побудови філософів Лаоцзи і Чжуанцзи показали, як саме має відбуватися злиття суб'єктивного і об'єктивного начал буття, що особливо важливо у творчому процесі; їхні теоретичні концепції також освітили шлях до пізнання. Однак, як вважають китайські дослідники, мислителі не знайшли застосування своїм ідеям у суб'єктивному розумі людини з подальшим утіленням їх у життя [从“虚静”说... 2007, 30]. Можна з упевненістю констатувати, що Лі Цінчжао (поряд із Жуань Цзі, Тао Юаньміном та ін.) – одна з тих митців, які продемонстрували застосування цих постулатів у житті та творчості.

<sup>1</sup> Так, трактат “Дао-де цзін” («道德经») вважається доктринальною основою китайського даосизму, а “Чжуанцзи” («庄子») – функціональною [Васильев 1989, 166].

<sup>2</sup> Скажімо, Лу Цзі в “Оді красному письменству” (陆机《文赋》, III ст.) надає важливого значення розчиненню автора на початку творення у просторі між небом і землею. Він визначає початок творчого процесу так: “Замру я в серединній опорі речей, звідки позираю на все одвічно-таємничим оком” (伫中区以玄览). Згодом художник уже “перебуває в небесній стихії, спокійно гойдаючись у потоці її; омиває себе у підземних джерелах вод, занурюється в них, потопає” (浮天渊以安流, 濯下泉而潜浸). Інший літературний критик V–VI ст., Лю Се, у трактаті “Різьблений дракон літературної думки” (刘勰《文心雕龙》) акцентує увагу на внутрішньому очищенні перед творчим процесом (розд. 26 “Думки в процесі творчості”, «神思»).

## ЛІТЕРАТУРА

Васильев Л.С. Проблемы генезиса китайской мысли. Москва, 1989.

Голос яшмовой флейты: Из китайской классической поэзии в жанре *цы* / Пер. М. Басманова. Москва, 1988.

Смертин Ю.Г. Китайская классическая поэзия в контексте языка, истории и культуры. Краснодар, 1999.

从“虚静”说到“出入”说——古代文论对创作心境的辩证认识 // 微言晓义 / 路侃著. 北京, 2007.

老庄思想对李清照的影响 / 戴武军 著 // 李清照研究论文集 / 孙崇恩, 博淑芎 主编. 济南, 1991.