



## ДАОСЬКА МЕТАФОРА ПОРОЖНЕЧІ ТА ЇЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ В КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ДОБИ СУН (X–XIII ст.)

У даоській філософії поняття порожнечі цілком абстрактне: це і “немає” (чогось матеріального, 无有), і “не немає” (無无有); це щось таке, що об’єднує ці два стани буття, будучи водночас і одним, і іншим. Основу даоського (як і буддистського) концепту порожнечі складає не внутрішній простір, наприклад діжки (як відсутність у ній чогонбудь, що впливає з етимології ієрогліфа 無), а порожнеча як “річ / світ у мені”. У даосизмі це порожнеча *Дао*, у буддизмі – нірвани; носієм обох є “Я”. Отже, якщо усвідомлювати порожнечу з позиції даосизму та китаїзованого (через даосизм) буддизму, то таке усвідомлення здійснюється через шляхи / способи розкриття істинної природи буття людини (真~真). Тому стверджуємо, що “порожнє” міститься поза присутністю чи відсутністю певної речі (сушого), саме не будучи сущим; незримо і неосяжно воно потенційно перебуває у всьому, зокрема в людині, і саме тому усвідомлюється людиною через набуття нею стану *Дао* або стану нірвани.

Для адекватного розуміння зазначених концептів необхідно здійснити етимологічний (мовно-культурологічний) аналіз відповідних ієрогліфів. Джерельною базою нашого дослідження є: дані першого китайського етимологічного словника ієрогліфів “Шовень цзєцзи” («说文解字»), укладеного Сюй Шенем на поч. II ст. (використовуватимемо його електронний варіант [说文解字注]; крім основного тлумачення Сюй Шеня, у словнику наявні також пояснення коментаторів Дуань Юй-цай та Сюй Хао доби Цін (1644–1911), які також слід враховувати), ґрунтовна праця з етимології ієрогліфів французького дослідника Л. Віже [Wieger 1965], а також авторитетний у синологічних колах китайсько-російський словник за

редакцією проф. І. Ошаніна [Большой китайско-русский словарь 1983]. Застосовуватимемо і концепцію київського професора В. Резаненка [Резаненко 1998] при тлумаченні ідеограм у термінах семантико-графічної структури даоського кола.

Ієрогліф сучасної китайської мови 无 має складний варіант написання: 奇字無也. 奇字 – це один зі стилів написання ієрогліфів за часів правління Ван Мана (8–25), узурпатора влади династії Хань. Наявність у “Шовені” обох ієрогліфів свідчить про те, що вони обидва функціонували у веньяні (无 – стиль 奇字, 無 – стиль 篆文; семантична різниця між ними пояснюється їхнім етимологічним наповненням, про що див. нижче); після реформи 1966 р. вирішено залишити простіший у запису. “Шовень” пояснює знак 无 так (слова Сюй Шеня): 通于元者。元俗刻作无。[Передає ідею] досягнення джерела (основи) всього суцього. [Ідею ідеограми] 元 у народі [можли] передавати (вирізьблювати) [ідеограмою] 无. І далі: 虚无道也. Порожнеча 无 – це стан *Дао*. Коментатор “Шовеня” Дуань Юй-цай зауважує, що у давньому словнику “Юй пянь” («玉篇», укладений 543 р. боши Гу Є-ваном у країні Лян періоду Південних династій) написано: 无, 虚无也. [Ідеограма] 无 означає порожнечу, [яка стоїть за її (无) ідеєю]. Така порожнеча – це прагнення досягти (一) стану неба (二), тобто первісного і вічно суцього стану зародження всіх речей. Дуань Юй-цай так коментує вищенаведені слова Сюй Шеня: 谓虚无之道上通元气寂寞也. Говорячи, що порожнеча (无) – це стан *Дао*, [мається на увазі те, що цього стану] намагаються досягти шляхом підйому до рівня первісно-енергетичного спокою. Очевидно, йдеться тут і про графічне зображення ієрогліфа 无:

акцентується на його подібності зі знаком 元 первісний і розкривається навантаженням ян-ської риски 丿<sup>1</sup>, що з'єднує дві горизонтальних (二, “небо” і “землю”), передаючи прагнення у своєму розвитку до “неба”. Розгляньмо етимологію ієрогліфа 元. “Шовень” подає: 始也。从一, 从兀。Початок. Складається з [ієрогліфів] — та 兀. Горизонтальна риска (一) над елементом 兀 (“голова людини”) означає “начало / природа всього суцього” (“одиниця” – фізична розгортка інь-ян-речей)<sup>2</sup>, тобто вищий рівень розвитку (за Лао-цзи та Конфуцієм – “небо”), якого прагне людина; тому ідеограма 元 також позначала голову людини. 兀, у свою чергу, тлумачиться так: 高而上平也。从一在人上。Високе(高), яке, підіймаючись (上), пробивається (干) і досягає простору (二), в якому [розтікається] нескінченно (八), тобто досягає стану Дао / абсолюту (八). Високий і вгорі рівний. Складається з “одиниці”, яка [міститься] поверх (上) людини (人). Отже, цей знак передає усвідомлення людиною того, що джерело породження усього суцього (一) міститься над нею самою, тобто поза нею, а значить, є недосяжним. За “Шовенем”, ідеограма 儿 – давнє зображення людини (人), що складається з ян-ської (丿) та інь-ської (乚) рисок; за І. Ошанінім, остання вживалась у текстах до III ст. до н.е. як заміна ієрогліфа 隱 прихований [Большой китайско-русский словарь 1983, т. 4, 270]. Отже, ідея ієрогліфа 元 така: інь-ян-ська сутність людини (人~儿) постає у контексті “всього суцього” (一) поміж небом та землею (二); ієрогліф утілює ідею начала начал і міф про творення світу велетнем Паньгу. Останнє судження підтверджують слова із трактату “І[цзін] [у тлумаченні] дев'ятьох учених” («九家易»): 元者, 气之始也。Юань – це початок [енергії] ці. На це ж вказує і давнє написання ієрогліфа 元, зокрема права нижня риска, яка початково зображувалася у хаотичному, неврівноваженому стані (乚~丿). Що ж до аналізованого ієрогліфа 无, то на основі вищенаведеної фрази Сюй Шеня (通于元者 Прагнути досягти стану порожнечі неба [як вищого рівня розвитку]) можемо зробити висновок, що на початку (元) творення світу, коли енергія ці перебувала в неупорядкованому, хао-

тичному стані, ще не існувало (无) нічого матеріального – воно з'явилося згодом, поставши з нічого, потенційно місткого і всеохопного. Проте знаком 无 позначали також цілком конкретну реалію довкілля: 天屈西北为无. Небо виснажується / занепадає у північно-західному напрямку, і це передається знаком 无. Подібні уявлення зумовлені, найімовірніше, спостереженнями за природним добовим циклом та намаганням пояснити феномен “помирання” Неба на заході наприкінці світлового дня. Дуань Юй-цай коментує вищенаведені слова Сюй Шеня: 天体不能正圆也。[При цьому] Небо не здатне [утримувати] правильну круглу форму (тобто втрачає свою силу ян ( ) ), набуваючи рис інь (乚). Таким чином, ідея стану занепаду Неба (втрата ним ідеальної круглої форми), що передається рисою 乚 (простір інь формування речей), у контексті конфуціанського суспільного буття є чинником настання часів хаосу в житті людей, а отже, нестачі (无) гармонії. З наведених етимологій бачимо, що ідеограма 无 передає як ідею порожнечі, тобто “відсутності” суцього, так і ідею “нестачі”. Згодом ієрогліф 无 почали вживати на позначення відсутності будь-чого (зокрема, відсутності того, чого прагнуть дістати, набути тощо).

Розгляньмо етимологію знака 無. “Шовень” пояснює: 从林, 从大, 从廿廿, 合意. Значення його складається з ієрогліфів “ліс”, “великий”, двох знаків “двадцять” (йдеться про давнє написання ієрогліфа, яке тут не маємо змоги відобразити). Отже, велика кількість (廿廿) людей (大) спрямовують свої дії на ліс (林), очищаючи земельну ділянку [Wieger 1965, 36]. У давніх працях (скажімо, в “Дао-де-цзіні”) аналізований ієрогліф зустрічається з елементом 亾 (зображення людини в інь-ському, закритому просторі, можливо, в могилі, – омонімічне 亡 помирати [Wieger 1965, 35]<sup>4</sup>), що свідчить про зникнення дерев, порівнюване з людською смертю, що пов'язане з традиційними уявленнями про те, що все суще живе і має душу). Елемент 亾 тут передає ідею знищення людьми лісу для вивільнення землі під оранку. Таким чином, спостерігаємо, як із предметного (фізичного) значення ієрогліф 無 – подібно до більшості слів китайської мови – розширив свою конотацію до абстрактного поняття відсутності чого-небудь.

Порівняно з вищеаналізованим ієрогліфом 无, тут акцентується на штучному, спричиненому людиною усуненню чого-небудь, що веде до результату “немає”. Тому, зважаючи на паралельне функціонування у давній китайській мові обох ієрогліфів, можемо припустити: коли автор хотів викликати асоціацію з первозданною порожнечою, тобто неоформленістю речей, він вживав ієрогліф 无; коли ж йшлося про звичайну відсутність чого-небудь, спричинену до того ж людським фактором, – писав 無.

Ієрогліф 空 “Шовень” пояснює через синонімічну лексему: 穹 (竅) 也。Ce дірка (отвір). Знак складається з елементів 穴 печера та 工 працювати. Розгляньмо перший з них: 土室也。[Печера –] це земляне приміщення (“Шовень”). Дуань Юй-цай коментує: 引申之凡空穹皆为穴。Значення розширилось: усе, що є простором, діркою, називається “сюе”. Ієрогліф 工 у “Шовені” пояснюється так: 巧飾也。象人有规矩也。与巫同意。Майстерний у прикрашанні. Ніби людина, що тримає в руках косинець. Має таке ж значення, як і “у” (“відьма”). Отже, початково ієрогліф 空 був зображенням приміщення, виритого людиною в землі; до того ж утворений отвір мав певне сакральне значення – можемо припустити, що ідеограма 工 вказувала на зв’язок між небом та землею, що відбувався в уяві людини через дірку в стелі печери, крізь яку виходив дим. Первісне зображення печери з отвором для диму переросло в “дах”: 宀 – зображення хати, на покритті якої з чотирьох боків є захист від води. Елемент “вісім” (八) у “Шовені” пояснюється так: 别也。象分别相背之形。Розрізняти. За формою схоже на розділених [людей, які стоять] спинами одне до одного. Очевидно, наявність цього елемента в 穴 означала відмежування печери від матерії гори (породи) або ж димового отвору від решти простору. Як вважає Л. Віже, 空 – це “штучне виривання, копання” [Wieger 1965, 212], тобто неприродне вивільнення простору. Отже, аналізована ідеограма 空 передає ідею порожнечі, що міститься у закритому просторі (宀), не схильна ні до інь, ні до ян (ідеограма 八 передає ідею невиявленого розмежування ян та інь [Резаненко 1998, 96], також це – вісім кроків до просвітлення, серединний шлях у буддизмі, що виключає прагнення до крайнощів; у даосизмі та буддизмі – символ порожнечі, джерела по-

родження усього сушого) і може бути заповнена чимось штучним (工 – косинець як символ будь-якого заняття людини, штучної обробки чого-небудь). Зв’язок же ідей косинця (як пристрою, яким вимірюють кути, тобто той самий простір 空), енергетичного зв’язку (丨) між небом і землею (二), відображеного в ідеограмі 工, і присутності цього елемента в ієрогліфі 空, який згодом почав позначати порожнечу, можна пояснити прагненням людини виміряти (себто осягнути) незнаний і невідомий простір між небом та землею. Дуань Юй-цай пов’язує первинну конотацію ідеограми 空 (дірка) зі світобудовою: 天地之间亦一孔耳。Між небом та землею також є одна дірка. Отже, від первинного предметного значення відсутності чогось (дірка в матерії; тут ієрогліф 空 асоціюється із 无 та 無) відбулося розширення конотації до усвідомлення людиною незаповненої нічим порожнечі між небом та землею. Тому згодом ієрогліфом 空 почали позначати небесний простір (天空) і порожнечу як філософську категорію (空虛). Слід наголосити на штучній, рукотворній складовій ієрогліфа: хоч простір між небом-землею, як і порожнеча, у філософському розумінні (потенційна всеохопність) природний, проте, скажімо, порожнеча свідомості (детально про неї див. нижче) досягається людиною зусиллям волі, а отже, штучним, неприродним шляхом.

Етимологічний аналіз лексеми 穹 (竅), за допомогою якої “Шовень” пояснює ієрогліф 空 (див. вище), уточнює наше розуміння конотації останнього і приводить до таких висновків: ідеограма 空 передає поняття проміжку / порожнечі (穴) між Ян неба та Інь землі, якого прагнуть (敷: дії (правий елемент ієрогліфа), спрямовані (方) на висвітлення істинної суті речей / явищ (白)) з метою осягнути суть природи неба та землі, а отже, і всього сушого (інь-ян-речей), породженого небом та землею. Як бачимо, ієрогліф 空 не тільки передає ідею уявленої людиною порожнечі, а й прагнення осягнути її, що рівнозначно пізнанню суті усього сушого.

Аби проілюструвати, яким чином вищеподані етимології ідеограм на позначення концепту порожнечі 无 та 空 зумовлюють адекватне сприйняття цих ієрогліфів у поетичному контексті, розглянемо вірш сунського поета Су Ши

(1037–1101) у жанрі *ци* (поетичні твори здебільшого ліричного змісту) на мотив “Прелюдія до водяної мелодії” («水调歌头»). Наводимо оригінал та підрядковий переклад.

落日绣帘卷，亭下水连空。知君为我新作，窗户湿青红。长记平山堂上，欹枕江南烟雨，渺渺没孤鸿。认得醉翁语，山色有无中。

一千顷，都镜净，倒碧峰。忽然浪起，掀舞一叶白头翁。堪笑兰台公子，未解庄生天籁，刚道有雌雄。一点浩然气，千里快哉风。

*Сідає сонце, мережані фіранки скручені (тобто підняті догори),*

*Під альтанкою вода сполучається з простором.*

*Знаю, що Ви для мене зробили [альтанку], На вікнах зелений і червоний лак ще не висох.*

*Довго пригадую: у палаці Піншань [Я] на подушку схилився, у Цзяннані [був] туман і дощ.*

*Далеко-далеко потопав самотній лебідь. Упізнав мову хмільного старця, [Серед] гірського краєвиду, між “є” і “немає”.*

*Тисяча цін,*

*Всі (або ж, красиві) дзеркала [води] чисті,*

*Віддзеркалились у бірюзі вершини.*

*Раптом хвилі піднялись,*

*Підняли й закружляли човник із білим старим.*

*Можна посміятися з принца із*

*Орхідейної вежі,*

*Він не зрозумів [вчення] Чжуан-цзи про звуки Небес,*

*Навмисне говорить про жіночий і чоловічий [вітри].*

*[Слід мати] трохи справжньої [енергії] ці, [І мчатимеш] тисячу лі на швидкому вітрі.*

Твір присвячений поетові-чиновнику Чжан Во-цюаню, сусідові Су Ши по засланню в Хуанчжоу (місто у східній частині сучасної провінції Хубей). Неподалік від свого житла він спорудив на березі Янцзи альтанку, яку Су Ши назвав Куайцзай (快哉亭), що може перекладатись як “Павільйон раптового вітру” [Су Дунпо 1975, 260]. Однак слово 哉 у веньяні вживалось у значенні *початок*, а також як слово-вигук (радісні емоції) [古代汉语词典 1998, 1979]. В останньому рядку наведеного

вірша цей ієрогліф виступає вигуком або ж службовим словом, вжитим автором винятково для ритму. Очевидно, переклад “Павільйон раптового вітру” пов’язаний з останнім рядком розглядуваного *ци*. Ми ж пропонуємо транскрибований варіант перекладу: альтанка Куайцзай.

Другий рядок вірша (亭下水连空 *Під альтанкою вода сполучається з простором*) глибоко символічний: у єднанні земного (вода) і небесного Су Ши вбачає власне покликання, він прагне до тієї порожнечі, яку тут передає ієрогліф 空. Ідеї, що стоять за графічним зображенням ідеограми, пояснюють сутність духовних шукань поета: набуття ідеального стану Абсолюту (八), тобто Серединного стану між проявами інь та ян життя усього суцього, що можливо завдяки восьмеричному шляху до просвітлення (будд.); усвідомлення власного буття у просторі між небом та землею (二) і підймання до неба (丨), тобто необмежений духовний ріст. Зрозуміло, що Чжан Во-цюань будував альтанку не спеціально для Су Ши, проте автор має саме таке уявлення; він до того ж подумки переноситься в ті часи, коли вона зводилася (*На вікнах зелений і червоний лак ще не висох*), до чого поета спонукає довколишній краєвид. Альтанка (або ж павільйон) Піншань (平山堂), про яку йдеться у вірші далі, побудована для попередника і вчителя Су Ши поета Оуян Сю (1007–1072). Вона розташована поблизу монастиря Великого Просвітління (大明寺) північніше від м. Янчжоу сучасної провінції Цзянсу. Здавалось би, між альтанками Куайцзай і Піншань немає нічого спільного і поява останньої у вірші цілком випадкова. Однак саме завдяки цій згадці минуле і теперішнє гармонійно огортають буття поета, вони зливаються у єдиному відчутті наближення до бажаного стану порожнечі. Слід зазначити, що у давній китайській поезії дуже часто взагалі немає показників часу (у веньяні відсутні відповідні дієслівні суфікси – на кшталт 了 і 过 сучасної китайської мови): події відбуваються начебто поза часом, констатується лише сам факт існування чи здійснення чогось. Ця позачасовість підкреслює важливість самого явища, а не часу його виникнення, тобто буття / тривання речі або явища у неперервному процесі життя, а також взаємозміну речей та явищ. Саме так давні автори передають своє відчуття Єдиного, не розділеного

на “було”, “є” і “буде”.

Та повернімося до художнього простору аналізованого вірша Су Ши. Своєрідне вищнення поета над мирським світом (наближення до Абсолюту) відбулось і тоді, раніше від описуваних у вірші подій, в альтанці Піншань: природні реалії – туман і дощ у Цзяннані (місцевість на південь від ріки Янцзи) – свідчать про відстороненість поета від світу, ніби аж загуманеність його зору. Про наближення автора до стану пізнання істини свідчить його спостереження за самотнім лебедем, що є символом мудреця, який здійснює зв'язок з вищим, небесним (елемент “вода” в ієрогліфі 鴻 свідчить про домінування *інь*-ського начала, а 工 – про сакральний зв'язок між небом та землею). Лебідь потопав у далекому мареві, тобто мудрець (очевидно, натяк на вчителя Оуян Сю) був недосяжний для простого люду. У таких обставинах, коли мирське метушливе життя відійшло на задній план, поет наближається до Дао: 认得醉翁语, 山色有无中. *Упізнав мову хмільного старця, [серед] гірського краєвиду, між “є” і “немає”*. “Хмільним старцем” називали Оуян Сю в пізні роки; Су Ши згадує зустріч із ним в альтанці Піншань. Цікаво, що другий рядок із наведених початково належав танському поетові-художнику Ван Вею (701–761) – з вірша “Перед плаванням по ріці Хань” («*汉江临泛*»): 江流天地外, 山色有无中. *Ріка плине за [межі] неба й землі, [серед] гірського краєвиду, між “є” і “немає”*. Спершу цей майстерний рядок запозичив Оуян Сю, а потім – Су Ши. Здійснений вище етимологічний аналіз ієрогліфа 无 дає можливість відтворити асоціації, породжувані китайським читачем: 1) живучи в горах, поет перебуває між матеріальним навколишнім світом (有) і позамежністю / трансцендентністю (无), що наближається до основи основ (первісного 元); 2) складний варіант написання ієрогліфа (無) кореспондується з тим, що поет перебуває в горах, живе серед лісу, дерев (林), і їхнє штучне зникнення (елемент 亠 у найдавнішому варіанті написання) відбувається в його уяві, тобто автор переходить із реального стану буття у стан надбуття, коли навколо нього вже нічого не існує (無), – таким чином він наближається до істини; 3) відбувається духовний розвиток (丿) автора у напрямку досягнення стану неба (верхня горизонтальна риска в

ієрогліфі 无). Однак, судячи з наявності в аналізованому рядку дихотомії 有无 *буття + небуття*, а також констатації перебування Су Ши між цими станами (матеріального життя і трансцендентної порожнечі), робимо висновок про бажання поета безперервно підійматися до духовних висот, залишаючись активним громадянином своєї країни і змінюючи довколишній мирський світ. Така позиція поета простежується упродовж усього його життя: будучи чиновником і всіма силами служачи народові, митець займався духовним самовдосконаленням.

Розгляньмо другу частину вірша. Перші три рядки змальовують первозданність навколишньої природи, яка сприяє досягненню поетом вищеописаного стану: гіпербола—千顷 тысяча *цін* (6,66 га) та метафора водної гладіні (镜 *дзеркало*) вказують на безмежжя земного простору, а факт відображення у річці гірських вершин свідчить про зв'язок землі з небом. Крім того, гори, як найближчі до неба точки земної поверхні, – це традиційний для китайської літератури символ духовного самовдосконалення, тож поява їх у вірші не випадкова. Метафора човна (一叶 *листок*; цей ієрогліф у давнину іноді вживався як образне найменування невеликого човна [古代汉语词典 1998, 1834]) в наступних рядках 虚 викликає асоціацію з “порожнім човном” (虚船) Чжуан-цзи – це є даоська алегорія людини, відкритої всім зовнішнім впливам, через що вона здатна не сприймати нічого близько до серця і тому потенційно може вміщати в себе все суще (див. розд. 20 однойменного трактату “Дерево на горі”). Та човен, згаданий Су Ши, не порожній, а “наповнений” білим старим (тобто Оуян Сю); отже, поет, ймовірно, хотів передати ідею бурхливого, мов хвилі Янцзи, життя, що немилосердно кидає човник людської долі.

У наступних трьох рядках Су Ши вдається до історичних ремінісценцій. Принц із Орхидейної вежі (兰台公子) – це відомий поет Сун Юй (宋玉, 290?–223? до н.е.), який у своїй оді “Вітер” («*风赋*») поділяє вітер на “чоловічий” (ян-ський) і “жіночий” (інь-ський): перший віє від ванів і вельмож, а другий – від простого люду. Су Ши не погоджується з Сун Юем, навіть насміхається з нього, дотримуючись концепції Чжуан-цзи: звуки, що

усоблюють існування усього сушого, бувають “небесні” (天籁, усі природні звуки: вітру, птахів тощо), “людські” (人籁, звуки музичних інструментів) і “земні” (地籁, звуки, що доливають із печер та отворів у землі) (див. розд. 1 “Про те, як речі одна одну урівноважують”). Із цієї силисильної звуків мудрець, а вслід за ним і Су Ши, найбільшої ваги надає звукам неба, тобто живим природним голосам.

Останні рядки другої частини *ци* – також ремінісценція з конфуціанського трактату “Мен-цзи” («孟子», IV–III ст. до н.е.), розділ “Гун Сунь-чюу (I част.)” («公孙丑上»): 我善养吾浩然之气。……其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。Я часто плекаю в собі справжню [енергію] ці... Оце і є ці, найбільша і найсильніша, її тільки плекають, і немає від неї шкоди, тому заповнює [вона] простір між небом та землею. Як бачимо, своєрідним лейтмотивом вірша виступає циркуляція між небом та землею енергії *ці*, що відображено і на графічному рівні (ієрогліфи 空 та 鴻). Китайські дослідники вважають, що останній рядок твору (詩眼 *око вірша*) 千里快哉风 тысяча лі, швидкий вітер передає легкий, безжурний настрій автора [宋词鉴赏辞典 2003, 319], тобто стан, якого буде досягнуто після успішного плекання власної енергії *ці*. Вітер тут постає алегорією безперешкодного ширяння у просторі між небом-землею; він, за

Чжуан-цзи, належить до “небесних звуків”, тому й порівнюється з ідеальним станом людської душі, якого прагне досягнути поет.

Як бачимо, відображені у вірші крихітні й мізерні у Всесвіті окремішні прояви реальності репрезентують цілісність, безмежжя і неперервність буття; порожнеча, що міститься в усьому (певною мірою еквівалент *Дао*), наповнюється суцям і “вибухає” розмаїттям світу і водночас його неподільною єдністю.

Отже, здійснений етимологічний (мовно-культурологічний) аналіз ідеограм 无 та 空 на позначення поняття “порожнеча” у китайській культурі допоміг зрозуміти глибинні смисли цього концепту. Саме людина є носієм порожнечі, яка її породила (прихована, невидима потенція *інь*). Порожнеча – її генетична властивість, природний потенціал, тому людина постійно прагне повернутися до первісного стану буття, куди, зрештою, і приходиться по смерті. Здійснений аналіз також допоміг відтворити приховані смисли згаданих ієрогліфів у контексті їхнього функціонування в поезії доби Сун (на прикладі вірша *ци* Су Ши на мотив “Прелюдія до водяної мелодії”). Без сумніву, скрупульозний аналіз кожного ієрогліфа оригіналу сприятиме не тільки адекватному перекладу поетичного тексту, а й глибинному аналізу символічного підтексту давньої китайської поезії.

<sup>1</sup> Диференціація відкидних рисок на *ян*-ську та *інь*-ську відбувається за нижчеподаною логікою. Ієрогліф *людина* у “Шовені” плумачиться так: 阴阳之交. *Перетин / взаємодія інь та ян*. Крім філософської ідеї, що міститься в цих словах, йдеться тут і про графічне зображення: одна відкидна передає ідею *ян*-розвитку (видимого, форми), інша – *інь* (прихованого, суті). Словник І. Ошанина фіксує, що відкидна вправо в архаїчних текстах вживалася на позначення дії *текти* (зам. 流) [Большой китайско-русский словарь 1983, т. 3, 585]; оскільки вода не має форми і є *інь*-ською субстанцією, то робимо висновок про те, що відкидна вправо є *інь*-ською ряскою, а отже, відкидна вліво – *ян*-ською.

<sup>2</sup> Ідею ідеограми — один “Шовень” подає так: 1) символ начала всіх начал (惟初太始); 2) *Дао*, що постає як одне / єдине (道立于一); 3) те, що розділяє небо й землю (造分天地), пор. ідеограми 王 та 三; 4) символ творення / перетворення всього сушого (化成万物). Отже, графема передає ідею актуалізації *Дао* як опосередкованого *Дао*-шляху *інь-ян* речей, тобто постає як графічна (фізична) розгортка *інь-ян* речей.

<sup>3</sup> Повна назва цієї праці – “淮南九家易经”. Її уклав Хуайнаньський ван Лю Ань за часів Західної Хань (206 до н.е. – 8 н.е.). Текст трактату втрачений.

<sup>4</sup> За Л. Віже, цей знак зображувався з елементом не *людина*, а *входити* (з розвитком мови ці два елементи почали часто плутати) і передавав ідею входження в *інь*-ський, невидимий простір, тобто, іншими словами, смерть (亡). До речі, семантика ідеограми *входити*, в якій домінує відкидна вправо, підтверджує приналежність останньої до сфери *інь*-розвитку.

## ЛІТЕРАТУРА

- Большой китайско-русский словарь / Под ред. И.М. Ошанина. В 4-х т. Москва, 1983.  
Резаненко В.Ф. До проблеми семантики циклічних знаків даоського кола // Матер. I Всеукр. наук.-практ. сходознавчої конф. Київ, 1998.  
Су Дунпо. Стихи, мелодии, поэмы / Пер. И. Голубева. Москва, 1975.  
Wieger L. Chinese Characters. Their origin, etymology, history, classification and signification / Transl. into English by L. Davroul. New-York, 1965.  
古代汉语词典 / 《古代汉语词典》编写组编 / 陈夏华 主编. 北京, 1998.  
说文解字注: <http://www.gg-art.com/imgbook/index.php?bookid=53>  
宋词鉴赏辞典 / 夏承焘 主编. 上册. 上海, 2003.