

на згадку про неї, розчуливши його до сліз. По дорозі додому зі столиці Цао Чжи мріяв про те, що він побачить леді Чжень на річці Ло. Він заснув, і уві сні леді сказала Цао Чжи, що її серце належить йому, а подушки – доказ її любові. Зворушений, Цао Чжи написав вірша, який потім потрапив до рук його брата, імператора. Цао Пі змінив назву вірша так, ніби у ньому йшлося про легендарну принцесу Фуфей (宓妃), яка потонула в річці Ло і стала таким чином річковою богинею. Цао Чжи став дуже відомим після написання оди "Богиня річки Ло" ("洛神賦"). Оспівування кохання, що виникло між чоловіком та безсмертною богинею, стало вираженням свободи почуттів. Проте це возвеличення кохання несе підтекст зради Цао Чжи рідного брата.

Отже, на основі вжитих автором алюзій бачимо, що останній двовірш наведеної поезії нагадує нам про марність любові – лірична героїня даремно чекає на свого коханця. Незважаючи на те, що у вірші описана весняна пора, коли оживають і природа, і почуття, – для поета це марні сподівання. Один *цунь* (33 см) любові у серці може тільки спалити людину в попіл.

Отже, розглянувши та детально проаналізувавши окремі зразки поетичного доробку Лі Шан-їня, можна виокремити алюзії (літературні та історичні ремінісценції) на:

- легенди про бога Тайді;
- оповідки із трактату "Чжуан-цзи";

- міф про імператора Ванді, володаря царства Шу;
- історію Пурпурної Яшми, дочки короля У;
- оповідку про дочку Цзя Гуна та історію її кохання;
- історію про двох братів Цао Чжи та Цао Пі, синів великого полководця Цао Цао.

Виділимо також низку найхарактерніших образів: недосяжний нефрит, дорогоцінна цитра, золота жаба, глибокий колодязь, східний вітер, шовкова нитка, мотузка, лотос, свічка, квіти.

Таким чином, детальний аналіз двох віршів Лі Шан-їня засвідчив своєрідність його поезії, яка малює глибокі картини зовнішнього та внутрішнього світу поета, його неосяжні почуття зокрема засобами алюзії, а цей художній прийом, у свою чергу, допомагає повніше усвідомити неоднозначність, невичерпність та загадковість творчості танського митця.

1. Желоховець А.Н., Лисевич І.С., Рифтин Б.Л., Соколова І.И., Фишман О.Л. Из изречений Ли Шан-иня. – М., 1956. 2. Cheng Francois. Chinese poetic writing / Tr. by Donald A. Riggs and Jerome P. Seaton. – Indiana, 1982. – 288 p. 3. Graham A.C. Poems of the Late T'ang. – Harmondsworth, 1965. – 260 p. 4. Liu J. The Poetry of Li Shang-yin: Ninth-Century Baroque Chinese Poet. – Chicago, 1969. – 284 p. 5. 李商隐 / 玉溪生诗集笺注. – 上海, 1979. 6. 李义山诗集(李义山诗集辑评). – 四川, 1957. 7. 中国文学史. – 北京, 1959.

Надійшла до редколегії 03.10.11

Я. Шекера, канд. філол. наук, доц., Є. Чижевська, студ.

АНАЛІЗ БАЖАНЬ ТА ПЕЧАЛЕЙ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ У ТВОРІ ТАО ЮАНЬМІНА (365-427) "ЗАБОРОНА КОХАННЯ" ("闲情赋")

Розглянуто оригінальність оди Тао Юаньміна "Заборона кохання", проаналізовано бажання ліричного героя, якими керують його почуття до героїні. Висвітлено традиційну і авторську символіку твору. Її наявність зумовлена негативним ставленням панівного конфуціанства до прямого вираження почуттів та емоцій.

В статтю розглянуто своєобразність оди "Запрет на любовь", проаналізовані бажання ліричного героя, котрими управляють его чувства к героине. Раскрыто традиционную и авторскую символику произведения. Ее наличие в произведении обусловлено негативным отношением господствующего конфуцианства к прямому выражению чувств и эмоций.

The peculiarity of Tao Yuan-ming's ode "Quieting the Passions", the main character's tender feelings for the female character are represented. The traditional and author's symbolism has been revealed. Its presence in the ode is caused by unfavorable treatment of the ruling Confucianism for direct expression of one's feelings and emotions.

Творчість Тао Юаньміна – це рідкісний приклад нероздільного поєднання традиції та новаторства. Цілоком традиційні за формою чотири- і п'ятислівні його вірші часто насичені ніби традиційним змістом, але водночас уводять читача в новий світ ясності і безкомпромісності думок та відчуттів. Винятковим серед його творів є ода "Заборона кохання" ("闲情赋") – єдиний твір поета, який поєднує у собі кілька тем: кохання і пристрасть, стриманість почуттів та бажань, змалювання природи та швидкоплинності життя. Ода відрізняється від усіх інших творів Тао не лише за стилем написання, а й за своїм змістом; вона ніби доповнює творчість поета, зображаючи його внутрішнє багатство [4].

Тао Юаньмін виховувався на конфуціанських засадах. У конфуціанстві ж почуття та емоції людини, хоч і вважалися вторинними стосовно початкової природи людини, засуджувалися і мали придушуватися. Любовну лірику конфуціанці критикували в тому випадку, якщо змальовуване кохання було непідконтрольне розуму і, отже, згубне для знатної особи. Поет не порушує конфуціанських норм, розуміючи, що разом із коханою йому однаково не бути, тому в оді "Заборона кохання" він пише про це.

Існує два погляди щодо основної змістової концепції "Заборони кохання", зумовлених трактуванням назви оди. Перше бачення випливає з того, що ієрогліф 闲 можна перекласти як "позбавлення волі", а 闲情 – як "заперечні роздуми про почуття кохання" (防闲情思) або ж словосполученням "утримувати розпусні почуття"

(检束放荡的感情). Інше тлумачення цього ж ієрогліфа – поєднання моральності (道德) та норм поведінки (法度), "почуття, які слугують прикладом" (终归闲正). З погляду аналізу змісту оди, друге пояснення є точнішим [3, с. 1]. Однак і донині точно не відомо, що ж усе-таки підштовхнуло письменника до написання оди "Заборона кохання"; мали місце, проте, спроби розтлумачити її алегоричний зміст як: 1) спогади минулого – про колишнє служіння при дворі; 2) туга та нестача друзів, які б могли зрозуміти автора; 3) оплакування неспокійних часів; 4) сум за померлою дружиною; 5) розчарування у державних службовцях [2, с. 61].

В оді описані почуття чоловіка і жінки, що в ті часи було доволі рідкісним явищем. Автор подає живий та детальний опис почуттів, що справило значний вплив на творчість китайських літераторів наступних епох. Мова ж твору специфічна – за стилем написання ода дещо відрізняється від інших творів автора. Відомо, що Тао Юаньмін використовував просту мову: змальовуючи сільські краєвиди чи життя простолюду, він вживав слова та вирази з усної мови селян. Стиль написання оди "Заборона кохання" зворушує своєю настроєвістю, вираженою через змалювання природних явищ; тут зустрічаємо багато описів краси та чарівності жінки. Твір специфічний тим, що поет прагне бути разом із красунею, подумки постійно наближаючись до неї, але водночас сам собі стає на заваді [5].

Оду Тао Юаньміна "Заборона кохання" можна умовно поділити на три частини: в першій автор змальовує герої-

ню, її зовнішність і гру на се (瑟, струнний музичний інструмент, мав 25 струн), моральні якості та душевні переживання; у другій частині, яка складає майже третину оди, поет описує свої фантазії у "десяти бажаннях" (十愿); у третій частині (її художнє спрямування можна означити як "самоочищення") поет змальовує власні почуття через зміни у природі. Зазначена особлива структура твору свідчить про унікальність оди, адже в раніших творах Тао Юаньміна подібних явищ не було.

Ода "Заборона кохання" поєднує досить багато тем, однією з яких є бажання та фантазії щодо перебування оповідача поряд з красунею. Ліричного героя, яким, найімовірніше, є сам поет, охоплюють сильні душевні переживання, він через силу намагається заспокоїти себе, але нові фантазії виникають одна за одною, і це описується у "десяти бажаннях". Кожне бажання можна умовно поділити на дві частини: спершу описується саме бажання, а згодом – його нездійсненність (або ж смуток ліричного героя з приводу неможливості його втілення в життя), таким чином з'являється "десять бажань" і "десять печалей" (十悲).

У "десяти бажаннях" автор хоче перетворитися на десять предметів, аби перебувати ближче до красуні: комірць її одягу (领), пасок сукні (带), фарбу для волосся (泽), фарбу для брів (黛), циновку (席), черевички (履), тінь (影), свічку (烛), віяло (扇) та дерево *утун* (梧桐, або ж катальпа – південне дерево родини бігنونієвих, що має велике листя серцеподібної форми, запашні квітки й круглі грубі стручки). Шість із наведених предметів мають інтимний характер, тобто контактують з тілом жінки, тому їх можна поділити на три групи залежно від того, якої частини тіла вони торкаються: фарба для брів та волосся (голова), комірць та пасок (корпус), циновка та черевички (нижня частина тіла та ноги). Останні ж чотири предмети не мають прямих контактів із тілом красуні, однак між нею та цими речами виникає духовний зв'язок: *стати тінню* означає *не покидати жінку*, виражає незмінну відданість їй; *свічка* освітлює її гарне обличчя і символізує чистоту без жодного дефекту; *віяло*, яке спрямовує у її лице потік прохолодного повітря, свідчить про турботливість та уважність ліричного героя; дерево *утун* є основним матеріалом для вироблення *се*, на якому грає жінка, а *се*, у свою чергу, виступає тут символом внутрішнього світу красуні. Дерево *утун* – це останній предмет, у який автор бажає перевтілитися, це його кінцева мрія. Із міфології відомо, що на дереві *утун* жив фенікс, який символізував безсмертя. Отже, бачимо глибину символу – поет на традиційні конотації надбудовує власні, індивідуально-авторські, чим створює багату картину, в якій образні значення лексем ніби чіпляються одне за одне.

"Десять печалей" ліричного героя зумовлені його бажаннями і складаються з десяти настроїв: нескінченні осінні ночі (秋夜未央), зміни теплої погоди на холодну (温凉异气), часте миття красуні (佳人屢沐), свіжість рум'ян та пудри (脂粉尚鲜), зміна очеретяної ковдри тигровою шкурою (文茵代御), прихід години відпочинку (行止有节), високе дерево, що кидає велику тінь (高树多荫), проміння з-поза дерева *фусан* (扶桑舒光), поява білої роси на світанку (白露晨零), горе, яке приїде у часи радості (乐极哀来). Красуня "відмовляє" оповідачеві у близькості під час миття голови, години відпочинку та години радості. Інші ж сім настроїв пов'язані з роллю зовнішніх факторів. Ці сім почуттів мають символічний характер, наприклад: "осінні ночі" (秋夜) символізують темне тогочасне суспільство; "зміни" (异气) – це зміни у громадській думці; "рум'яна та пудра", "тигорова шкура" та "високе дерево" – приналежність до аристократичної знаті.

Розгляньмо десять бажань ліричного героя оди. Спочатку поет пише про те, як би він хотів супроводжувати красуню у повсякденному житті, будучи комірцем її

сукні: 愿在衣而为领, 承华首之余芳; 悲罗襟之宵离, 怨秋夜之未央! *Хочу стати комірцем твоєї сукні, щоб насолоджуватися ароматом, яким віє від твоєї прекрасної голівки. На жаль, комір розлучається з тобою на всю ніч, які ж нескінченні осінні ночі! У цих рядках присутня сумна нотка, що можна аргументувати не лише змістом (коли поет говорить про розлучення з героїнею на всю ніч), але й тим, що одним зі значень ієрогліфа 秋 є "печальний". У другому бажанні Тао продовжує говорити про одяг, але тут він вже бажає стати паском жінки – аби підперезувати її струнку талію. Однак природа сповнена змін, і тут героїня ніяк не обійдеться без зміни одягу відповідно до сезону.*

У третьому і четвертому бажаннях поет говорить, що хоче стати фарбою, щоб фарбувати коси та брови красуні: 愿在发而为泽, 刷玄鬢于颓肩. *Хочу бути фарбою для твоїх кіс, щоб омивати чорні скроні, [з яких спадає волосся] на голі плечі; 愿在眉而为黛, 随瞻视以闲扬. *Хочу стати фарбою для брів, [а брови ті] за кутіками очей вільно підніматимуться.* Автор має на меті ще більше прикрасити об'єкт свого замилювання. Саме така манера висловлення не випадкова: у словах про парність фарб і тих частин тіла, для яких вони призначені, криється аналогія зі світом людей і природного парування чоловіка й жінки. Однак розлучення ліричних героїв, слід гадати, неминуче: фарба неодмінно має бути змитою чистою і гарячою водою. У четвертому бажанні фарбу затьмарюють пудра та рум'яна, які є яскравішими та різнобарвнішими порівняно з монотонністю чорної фарби. Також відомо, що *вода* (水) є, за давньою китайською космогонією, однією з п'яти стихій, і її символічними конотаціями є, зокрема, вічність і мудрість. Очевидячки, Тао говорить про те, що наймудрішим рішенням у цих обставинах буде не наближатися одне до одного, не бути разом, як сильно цього не хотілося б; цими протиставленнями (бажання бути разом, але водночас його заперечення) і сповнений твір. Пудра та рум'яна були предметами розкоші в ті часи, і саме тому можна стверджувати: жінка належала до високого соціального прошарку, що, напевно, й слугувало причиною неможливості ліричних героїв бути разом.*

П'яте бажання – це прагнення автора якимось прислужитися красуні, стати очеретяною циновкою, яка оберігала б її тіло від утоми, давала сили та енергію: 愿在莞而为席, 安弱体于三秋. *Хочу в очеретах бути твоєю циновкою, заспокоїти слабке тіло осінньої пори.* Відомо, що очерет – символ довголіття й вічності; автор, отже, висловлює намір вічно бути поряд, аби приглядати за жінкою. Тигрова шкура, згадана в оді далі, вказує на знатність героїні, її високий статус у суспільстві.

У шостому бажанні мовиться про перевтілення поета у шовкові черевички (丝履, це також були у ті часи досить дорогі речі, а тому доступні лише багатим людям) – він хотів бути скрізь, де ходила господиня черевичків, і огортати її тендітну білосніжну ніжку: 愿在丝而为履, 附素足以周旋; 悲行止之有节, 空委弃于床前! *Хочу стати шовковими черевичками твоїми, щоб огортати твою білу ніжку і ступати там, де вона ступає; на жаль, коли приїде час відпочинку, ти мене залишиш біля ліжка свого.* Словосполучення *丝履 шовкові черевички* створює в читача асоціацію з глибокими роздумами (思虑), побудовану на омонімії китайської мови (художній засіб 双关语 каламбур): ліричний герой, завуальовано висловлюючи власні досить-такі непристойні бажання, постійно стримує себе, керуючись здоровим глуздом і розумовим осмисленням того, що відбувається з ним.

Сьоме бажання ліричного героя оди полягає у прагненні перетворитися на тінь красуні, щоб постійно йти за нею, бути поряд, однак високі дерева, що можуть тут виступати символом перешкод, кидають велику тінь,

яка розділяє героїв, заважаючи їм бути разом: 愿在昼而为影，常依形而西东；悲高树之多荫，慨有时而不同！*Хочу вдень бути твоєю тінню, постійно за формою твоєю [рухатись] на схід і на захід; та сумую, що високі дерева мають багато тіней – зітхаю, що часто [ми] не будемо разом!*

Восьме бажання розповідає читачам про намір поета перетворитися на свічку: 愿在夜而为烛，照玉容于两楹。*Бажаю уночі стати свічкою, осявати яшмовий лик серед двох колон.* Тут вжитий ієрогліф 玉 *яшма*, яка є символом краси – як Піднебесної, так і китайських красунь, тому вираз 玉容 означає "прекрасна зовнішність". Однак наступні рядки свідчать про те, що свічка красуні вже не потрібна: 悲扶桑之舒光，奄灭景而藏明！*Та сумую, що проміння розливається з-за фусану, воно геть знищує тінь і ховає світло! Фусан – на Сході символ священного дерева, з-за якого сходить сонце. Отже, маємо натяк на неймовірну красу жінки, яку поет завуальовано порівнює із сонцем.*

У дев'ятому бажанні Тао Юаньмін хоче стати бамбуковим віялом, щоб овівати обличчя коханої прохолодним повітрям, поки вона триматиме віяло своєю тендітною ручкою: 愿在竹而为扇，含凄飏于柔握。*Хочу в бамбуках стати віялом, віяти прохолодним вихором на ніжне стискання в руці.* Однак, коли холоднішає (випадає біла роса), красуня вже думає лише про довгі рукава та поділ, які будуть зігрівати її. Бамбукове віяло символізує мудрість та тривале життя, біла роса – це один із 24-х періодів року (8-9 вересня), коли у природі відбувається перехід з літа на осінь. Роса, до того ж, символізує швидкоплинність життя та часу. Автор, описуючи зміни у природі, висловлює власні переживання та почуття щодо красуні.

Десяте бажання – останнє, в ньому поет стверджує, що хоче стати деревом *утун*, щоб з нього зробили *цінь* (琴, струнний музичний інструмент, у різні часи мав різну кількість струн). Красуня грає не на *цінь*, а на *се* (瑟), що вказує на дотримання нею традицій, а також на збереження поетом народних звичаїв, бо відомо, що у період Східної Цзінь (东晋, 314-420) на *се* майже не грали [2, с. 48]. Однак саме гуслі (*се*) стали улюбленим інструментом вчених людей древнього Китаю, оскільки вони найбільше пасували для сольного виконання і слугували виражальним засобом [1, с. 440]. Отже, жінка, граючи, клала б цитру на свої коліна: 愿在木而为桐，作膝上之鸣琴。*Хочу з дерева*

бути [у]тунном, [щоб] на колінах лежати співучою цитрою. Однак, коли прийдуть важкі часи, красуня відмовиться від гри на цитрі. *Цінь* – це символ радощів, а також дружби, заснований на довірі.

У рядках про свої бажання та печалі Тао Юаньмін із найвищою майстерністю вільно описав почуття, застосувавши прийоми романтизму [6, с. 105]. Поет хоче перетворитися на комір, пасок та інші предмети, які наближені до красуні і постійно супроводжують її у повсякденному житті, однак його бажання так і не здійснилися. Перед читачем розкриваються десять образних картин, які вирують в уяві оповідача і сповнені його хвилюючим романтичним настроєм. Те, що Тао бажав перетворитися на речі, які могли б стати у нагоді героїні, піклуючись та схилиючись перед нею, – специфічна риса творчості поета; подібних творів украй мало в китайській літературі того часу. У західній літературі доби Середньовіччя аналогічне місце посідали вишукані легенди про лицарів та кохання: "...легендарні лицарі вірно служили дамі з вищого світу і поважали її, ризикували заради кохання, і тому їх шанували" [6, с. 105]. Автор оди воліє стати лицарем і щиро послужити дамі серця, він ніби навмисне знижує своє соціальне становище, вважачи за найбільше щастя схилити голову перед красунею [6, с. 105]. Однак бажання Тао Юаньміна так і не здійснилися – він добре розумів свій час і своє оточення, тому про подібну романтику міг тільки мріяти.

Любовна лірика Тао Юаньміна посідає визначне місце в літературі Китаю. Ода "Заборона кохання" – це виклик тогочасному суспільству і водночас потужне самовираження поета. Досліджуваний у цій невеликій розвідці твір любовної тематики є, по суті, єдиним у творчості Тао Юаньміна, він має важливе значення для розвитку літератури наступних століть і заслуговує на поглиблений аналіз із боку китаєзнавців.

1. Малявін В.В. Китайская цивилизация. – М., 2001. – 632 с. 2. Lawrence C.H. Between Self-Indulgence and Self-Restraint – Tao Qian's "Quieting the Passions" / 中國文哲研究集刊. – 2003/03. – No.22. – P. 35-64. 3. 高建新. 陶渊明闲情赋难归"闲正" // 集宁师专学报. – 2001/9. – 第23卷, 第3期. – 页1-4.; 5. 王丰. 陶渊明《闲情赋》相关资料 (附原文及翻译) : <http://pipazh.blog.163.com/blog/static/298310200733101821995/> 4. 闲情赋并序: <http://www.happypie.org/ClassicLearningCenter.asp?svItem=32;> 6. 许原雪. 华兹华斯与陶渊明爱情诗赋的比较 // 重庆职业技术学院学报. – 2007/3. – 第16卷, 第2期. – 页103-106.

Надійшла до редколегії 04.10.11

Я. Щербаков, асист.

ВПЛИВ ІНДО-БУДДІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ҐЕНЕЗУ ДРАМИ ЦЗАЦЗЮЙ ТА МОТИВІВ У ФАБУЛІ ДРАМИ

Статтю присвячено проблемі впливу індійської культури та буддизму на формування драматургії в Китаї, лаконічно розглянуто історію дослідження драматургії в Китаї, різні точки зору на формування драми Цзацзюй, розглянуто вплив індо-буддійської культури на формування драми як жанру та вплив буддійських мотивів на фабулу драми.

Стаття посвячена проблемі впливу індійської культури та буддизму на формування драматургії в Китаї, лаконічно розглянуто історію дослідження драматургії в Китаї, різні точки зору на формування драми Цзацзюй, розглянуто вплив індо-буддійської культури на формування драми як жанру та вплив буддійських мотивів на фабулу драми.

The article is about the problem of the indobuddhism culture influence to the Chinese Yuan drama, in article is laconically explored the problem of Chinese dramaturge study in China, different points of view about zaju genesis, explored Indobuddhism culture influence to Chinese Yuan drama and Buddhism motifs in Chinese drama plot.

Питання виникнення китайської драматургії та вплив на неї індійської культури на сьогодні питання не вирішене в синологічній науці. Якщо китайський театр, зокрема народний фарс, явно має давнє суто народне коріння, то процес генези китайської драми як літературного жанру в китайській культурі не достатньо досліджено.

Перше китайське літературознавче дослідження генези китайського театру – робота Ван Говея "Історія Сунської та Юанської драми". Робота Ван Говея [1], яку було опубліковано в 1913 році, на той час була абсолю-

тно новаторською, фактично першою літературознавчою та культурознавчою монографією в якій досліджувалася китайська драматургія. В даній праці було систематизовано всі відомості щодо театру та театральних дійств в Китаї з найдавніших часів до тринадцятого століття нашої ери. На думку Ван Говея [1] театр зародився в Китаї з культово – ритуальних дійств У (巫), які часто згадуються в давньокитайській історичній прозі (напр. 《楚语》 "Речі з Чу", "商书" – книга історії, 《左传》 "літописи Цзо Чжуан)), згодом, згідно теорії Ван Говея, за доби Сун

© Щербаков Я., 2012