

УДК 821.581-14:821.161.2-14]:2-583

Я. Шеке́ра, канд. філол. наук, доц.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ПРИРОДА МЕДИТАТИВНОСТІ КИТАЙСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ПОЕЗІЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.: СПРОБА КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ

Висвітлено особливості української медитативної лірики на прикладі низки творів (Б. Грінченко, М. Вороний) у зіставленні з китайською класичною поезією VIII–XII ст. (буддійський поет-монах Хань Шань, Су Ши, поетеса Лі Цінчжао). Підкреслено фаталістичність західного бачення стану речей, приреченість роздумів над питаннями життя і смерті, усвідомлення долі як неминучості, а також сліпу покору громадянському обов'язку та суспільній "повинності"; медитативна природа китайської традиційної поезії показана через її споглядальницьку сутність, спокійне сприйняття поетами природного плину речей, а також цінування кожної миті буття.

Ключові слова: медитативна лірика, споглядання, чань, чаньські вірші.

Поезія філософського спрямування у західному літературознавстві має низку назв: сугестивна, філософська, розмислова, медитативна лірика, лірика роздумів тощо. Усі вони передають різні аспекти розглядуваного явища. Скажімо, деякі дослідники розмежовують філософську і медитативну лірику на підставі різноспрямованості: перша містить рух від окремого, індивідуального до глибинних проблем буття, друга ж заснована на постулюванні поетом власної індивідуальності [3]. В. Мовчанюк вважає поняття "медитативна лірика" ширшим, оскільки воно є визначенням жанрово-стильовим, а не жанрово-тематичним, як філософська лірика, і стосується самого характеру, "способу" ліричного переживання поета. Такої диференціації особливо потребує сучасна поезія, де відбувається стрімка філософізація поетичної свідомості, внаслідок чого жанрова визначеність філософської лірики стає більш проблематичною, тим часом як стильова визначеність медитативної лірики залишається досить стійкою [6]. Як бачимо, увага акцентується на внутрішньому, на глибинах людського "я", рухові від макро- до мікрокосму, самоусвідомленні та самозаглибленні.

У пропонованій розвідці здійснимо спробу подальшого (доповідь на цю тематику пролунала на II Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених "Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство" в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 24 квітня 2018 р.) компаративного аналізу феномену медитативної лірики європейського Середньовіччя (зокрема низки творів українських авторів) та медитативної сутності китайської середньовічної поезії – позаяк термін "медитативна лірика" у стосунку до китайської поезії серед синологів не поширений. Здійснюючи згадане зіставлення, акцентуватимемо, однак, на поезії Піднебесної.

Специфіка медитативної лірики (як феномена європейської літератури) зумовлена особливостями власне медитації, зокрема – спогляданням себе ніби збоку, а отже, можливістю осягнення власної сутності як сутності чогось, іншого, "чужого" об'єкта споглядання. У західному розумінні "медитація має цікаву суб'єктну організацію: вона будується на висловлюванні "я", що володіє даром бачити себе збоку і говорити про себе у третій особі" [5]. І це "я" ніби роздвоюється: з одного боку, завше присутній "внутрішній цензор" (Ліна Костенко: *Шукайте цензора в собі*), з другого – зовнішній спостерігач, який, в усвідомленні автора цієї розвідки, пильно стежить десь із правого верхнього кута (якщо зіставити наше бачення, а отже, сприйняття світу, з екраном). Присутність цього "невидимого ока" угорі праворуч пояснити неважко – за уяву відповідає права півкуля мозку. Наприклад, аналізуючи медитативну поезію Б. Грінченка, С.О. Євтушенка зазначає: у вірші

"Ні, я між вас, о люди, не зазнав..." (*І та душа між вас усіх була // Так, як і я, бездоляна й одинока*) "суб'єкт мовлення <...> виступає не тільки як "інший" щодо первісного автора, а як непряма форма висловлювань авторських інтенцій. Ця подвійність "я" і "він" породжує своєрідну символіку тексту" [5]. Зіставляючи наведену сентенцію з реаліями китайського віршотворення, можемо розглядати "непряму форму висловлювань авторських інтенцій" як прояв завуальованого зв'язку з Усесвітом, усвідомлення власної підпорядкованості космічним законам і "приреченого" буття в Природі, а тому покору плину цього вселенського Буття. Проста аналогія: плавця, який намагатиметься пливати проти течії або ж узагалі вистрибнути з води чи подолати стихію, чекає повне фіаско. Так іще раз підтверджується давня ідея холізму і взаємопов'язаності всього суцього – а отже, невід'ємності існування будь-чого без будь-чого іншого. Із цим пов'язана відсутність очевидного усвідомлення "я" (як чогось невіддільного від решти суцього), тобто – усвідомлена підпорядкованість усезагальній Єдності.

У контексті вищесказаного важливе й те, що для китайських поетів вочевидь найвищу цінність має сам *факт* того, що відбувається у довкіллі, а не те, що саме відбувається і, тим паче, з *ким* воно відбувається. Факт, подієвість – це прояв буття, прояв існування *Дао*, яке втілюється як у подіях, так і в об'єктах та суб'єктах, що в цьому плані нічим не відрізняються від подій та явищ. Цим і пояснюється відносно нівелювання особистості автора (творця). Для порівняння: у традиційному китайському живописі суб'єкт споглядання незрідка зображався зумисне змалілим, аж начебто приниженим поряд зі всемогутньою природою – скажімо, замислений поет у крихітному човнику на ріці під величними горами. Порівнюючи з баченням – у цьому аспекті – західної лірики, наведемо думку російського поета І. Анненського: осмислення поетом власного буття у Всесвіті передбачає, зокрема, розмежування ліричного "я" і "не-я", тобто "зовнішнього світу в сукупності його гуманітарних, природних і предметних проявів" [7]. Саме ця антиномія ліричного "я" і "не-я", за І. Анненським, є центральним питанням творчості, і поетичне слово покликане передавати взаємоположення цих двох начал одне відносно одного – взаємоположення, що постійно змінюються. Поетичне ж слово, як зазначає поет, – це "символ, який переконуює" [1, с. 70, 202–204], і, певна річ, саме таким "символом" воно стає в поетичному контексті, узятє з мови і перенесене в мовлення. Зрозуміло, що в середньовічному Китаї ще не було глибоких теоретичних досліджень про важливість написаного художнього слова, зокрема поетичного, проте, як відомо, категорія *вень* (文) споконвіку високо цінувалась і мала сакральне значення – красне слово як один із проявів великого *Дао* (道). *Вень* – це, по суті, "гуманітарна аура нації" (Ліна

Костенко); за допомогою *вень* імператор "перетворював", окультурював "варварів" (文化 *культура*), *вень* "освітлювало" людину загалом (文明 *цивілізація*) тощо.

У Західній Європі медитативна лірика зіграла неочіненну роль у той час, коли традиційні стилі й жанри почали вироджуватись і старіти. Наприклад, "в англійській поезії пізнього Ренесансу мистецтво медитації вступило у свої права і трансформувало споріднене йому мистецтво поезії" [9, р. xxiii]. Проводячи далеку паралель із Китаєм, зазначимо: в ранньому середньовіччі (VI–VII ст.), коли тривале прагнення митців поетичного слова до досконалості віршової форми (вишуканості, милозвучності, краси зовнішньої форми твору) дійшло краю, вичерпавши себе, – гонитва за зовнішньою вишуканістю призвела до втрати глибини змісту, – все голосніше залунали заклики "звільнитися від чортополоху красивості"; найсміливіші з поетів стали ламати формальні рамки, що обмежували поетичну фантазію, і вільно виливати власні почуття й відчуття. Скажімо, серед поетів доби Тан таким новатором вважають Чень Цзи-ана (陈子昂, 661–702): він майстерно поєднав у своїй особі світоглядні позиції конфуціанства, яке передбачало гармонійне існування людини як одиниці суспільства відносно законів *Де* (德), і даосизму, що пропагував гармонійне існування людини як асоціальної одиниці, – ці суперечливі сторони особистості поета віддзеркалилися, зокрема, у циклі з 38-и віршів "Переживаю побачене" ("感遇"). Часто автор відсилає читача до таємних даоських практик, спрямованих на досягнення безсмертя, – завдяки їм поет усвідомлює своє істинне призначення в цьому світі, зливаючись із безкінечним Абсолютом *Дао*, що постійно проявляється у всьому суцюзі [8, с. 32–33]. У наступний період Сун (960–1279) першим відійшов від строгих схем при написанні віршів у жанрі *ци* поет-чиновник Су Ши (苏轼, 1037–1101). Також одним із проявів згаданого явища є поява т.зв. "вільного", "розмашистого" стилю поезії в жанрі *ци* (豪放词派); "делікатно-завуальований" же стиль (婉约词派), що виник раніше, передбачав приховане висловлення почуттів. Природно, що доведена до межі зовнішня досконалість художнього твору мала логічно завершитися зверненням до внутрішнього і пошуками змістових квінтесенцій, адже зовнішній прояв (форма) *ян* (阳) без внутрішньої суті *інь* (阴) неможливий – ідеться про одвічну єдність, нерозривність і взаємодоповнення іпостасей *інь* та *ян*, що містяться в кожній речі.

Природним чином, однак, невербальна суть омовлювалась, уречевлювалась. У всі часи мовлене, а надто написане слово наділялося неабиякою силою, вважалося здатним уплинути на свідомість реципієнтів, а отже, змінити хід речей. Магічна сила і вплив слова акцентувались як на Сході, так і на Заході. Якщо "звичайне" слово вже не є звичайним, повсякденним, а має силу, то що казати про слово філософськи наповнене, про онтологічну інтенцію творця, про сугестивну силу медитативно-розмислової лірики?

Поряд із позірними відмінностями в суті китайської середньовічної поезії та західноєвропейської медитативної лірики спостерігаємо і низку спільних рис – скажімо, поліваріативність у трактуванні художньої

образності. "Феноменом розмислової лірики, який чи не найбільше поєднує її з філософією, є певна відкритість фіналу, неоднозначність трактування" [2, с. 35]. Безперечно, набір традиційних (усталених) образів та символів дає змогу говорити якраз про ясність поезії, прозорість її прочитання і розуміння. Проте поряд із традиційними завжди існували й авторські образи; до того ж, поети мали повне право вжити традиційний образ у своєму, індивідуальному звучанні (канонічною літературознавчою критикою це не схвалювалося, проте були сміливі новатори, скажімо, танський Лі Бо та сунський Су Ши). Саме через підкреслену традиційність поезії Піднебесної китайські літературознавці зазвичай однозначно потрактовують вірші, однак можливі й відмінні інтерпретації (зважаючи ще й на внутрішню форму слова, його етимологічну ідею). Скажімо, в *ци* Су Ши "Небожитель біля річки" ("临江仙"), що закінчується двовіршем 小舟从此逝, 江海寄余生. *Тепер загубиться моє мале човенце – / Я присвячу своє життя морям і рікам*, кінцівка відкрита, адже, якщо вірити легенді (офіційному життєпису?), поет таки залишився в мирському житті на чиновницькій службі; слід гадати, що "моря і ріки" – в його внутрішньому світі, і глибоко в душі митець відчуває себе дитям Природи. На цьому та інших прикладах видно: медитативність китайської поезії проявляється в тому, що над відкритою кінцівкою "медитують" і автор, і читач (О. П. Довженко: "<...> справжній мистецький твір має безліч смислів, і найвірнішим залишається той, який читач для себе обере сам", зі "Щоденників" від 26 квітня 1946 р. [4, с. 444]).

Творчість деяких українських поетів, однак, справляє враження того, що автор сам *знає*, як має плинути його життя. Знає, отже, і те, що "щось іде не так" – як, скажімо, Микола Вороний: *Якби знаття, що все дарма, / Що в руху вічному створіння / Мети ніякої нема, – / Навіщо радіщій й боління, / Навіщо нам і жизнь сама, – / Якби знаття, що все дарма?!* Як бачимо, марні зусилля ліричного героя усвідомлюються ним самим як такі, що суперечать усезагальному плинові буття. Отже, слід гадати, герой у розпачі не зміг інкорпоруватись у Буття, спрямувати свої зусилля у вселенське русло – і страждає від цього. У Всесвіті ж, однак (згідно з більшістю релігійних уявлень), усе відбувається за єдиним задумом, і людина не має повноважень щось змінювати, а може діяти, бути "ковалем свого щастя" лише не виходячи за межі відведеного їй коридору можливостей.

Роздуми над долею, власним життям і буттям Усесвіту неминуче приводили до питання "повинності" та громадянського обов'язку. Вільний політ душі, життя відлюдника з розпущеним волоссям (як символ свободи від соціуму) чи зв'язане стрічками на чиновницькому капелюсі та шпильками у зачісці життя на благо народу і Батьківщини? Зазвичай, бачачи кричущу несправедливість у стосунках правлячої верхівки та простого люду, китайські поети кидали високі посади і ставали відлюдниками. Особливої поваги, однак, заслуговувало життя в соціумі зі справним виконанням своєї ролі (чиновника) та одночасне самовдосконалення. Показово в цьому плані є постать уже згаданого Су Ши. Пройшовши через неабиякі вагання (про що свідчить низка його віршів), він зумів поєднати ці дві грані:

林断山明竹隐墙。<...>村舍外，古城旁。杖藜徐步转斜阳。<...>又得浮生一日凉。

Де ліс кінчається й гора світліє – бамбукова оселя ген притаєна;

<...> *За хатою в селі, край городища (тепер я там самотньо проживаю)*

З ліановим ціпком бреду поволі, а сонце вже на захід повертає.

<...> *І знову по життю плити я мушу – аж поки дні холодні не настануть*

(із поезії *ци* на мелодію "Небо в турачах", "鹧鸪天").

У прозовій передмові до *ци* значиться: 东坡谪黄州时作此词。Написав цього вірша, коли мене заслали до Хуанчжоу. Отже, Су Ши на старості літ (образ призахідного сонця) служив чиновником, і дух його був міцний (бамбук – традиційний символ незламності духу). Низка інших образів цього вірша змальовує особливості медитативного буття поета: цикади (蝉 chán) символізують плинність буття, що зумовлене і природною сутністю цієї комахи, і омонімією із 禪 chán (чань-буддизм); образ білих птахів асоціюється з мудрецем-відлюдником, що споглядає плинність життя (білий – це колір Заходу, країни смерті і водночас джерела безсмертя).

Проводячи паралель у ставленні митців Сходу й Заходу до громадянського обов'язку, звернімося до творчості Бориса Грінченка. Зокрема, низку його поезій ("У лісі", "Я зрікся мрій. Поважний і спокійний", "Блискучії зорі, небесні світила", "Загадка") побудовано за принципом конфліктного протистояння: почуття, щемливі поривання до вільної творчості / практична розсудливість, вимоги розуму, громадянського обов'язку. У подібних поезіях внутрішня конфліктність дістає майже риторичної розв'язки: перемогою "повинності" [5]. Ось, для прикладу, рядки із вірша "Я зрікся мрій":

*Повинність – ось той владар добродійний,
Що збереже мене од мук і лих;
або з однойменної поезії:
Я не скажу, щоб розумом я жив,
Я не скажу, щоб серце в мене спало,
Але його я тяжко пригнітив,
Але йому так волі дав я мало.
Повинність я над все ушанував,
Віддав себе я праці без вагання.
Я йшов туди, де розум посилав...*

Знову спостерігаємо явний контраст східної та західної культур: якщо представник першої намагається інкорпоруватися в загальний ритм буття, знайти гармонію в цілісності всього суцього, то західна людина часто-густо з гіркою приреченістю все ж обирає "повинність", що є, по суті, підпорядкуванням правилам, людьми ж і створеним. Проте – чи ж не люди колись придумали і за кожної династії оновлювали закони Піднебесної? Згідно з китайськими уявленнями – саме Небо, найвища іпостась і володар усього суцього, через свого намісника-імператора (Син Неба, 天子), керує мирським світом, а отже, земні закони відображають порядок і гармонію Всесвіту. Тому майстерно інкорпоруватися у вселенський плін, жити і діяти згідно із законами довілля – неабияке вміння; це і є сутність одного з основоположних даоських принципів *увей* (无为, "недіяння"), а також центральна концепція стилю життя інтелігенції III ст. *фенлю* (风流, "вітер і потік"). Митці цього часу розуміли невблаганність смерті, тому більш приземлено відчували скороминущість життя; вони усвідомлювали неповторність та високу ціну кожної миті, яку й намагалися відобразити у своїх творах. Що ж до західної культури, то доводиться констатувати: описане вище – частково насильницьке, неприродне – існування індивіда вносить деструктив і дисгармонію у початково гармонійний стан довілля. Подібне судження, однак, надміру трагічне, тому не абсолютизуємо: існує величезна кількість творів мистецтва, що змальовують повну гармонію людини і природи (або ж – людини у природі).

Ще одна важлива особливість західної філософської лірики (і медитативної як її складової) – відображення нового бачення поетом довілля, прояв здатності автора нібито заново відкривати давно відомі істини і, отже, помічати унікальність Всесвіту загалом і конкретного оточення (як прояву останнього) зокрема. Уміння щиро дивуватися в поезії речам і явищам повсякдення позбавляє поета автоматизму існування і зашореності у сприйнятті довілля; розмірковуючи про причину і механізм саме такого сприйняття, доходимо висновку, що подібної здатності поет набуває в результаті певних внутрішніх трансформацій, докорінної зміни власної природи (насамперед психічної, ментальної), що, своєю чергою, може бути зумовлено його дедалі глибиннішим

розміркуванням над суттю буття, заглибленням у власний внутрішній світ і розширенням його меж до меж (по суті – безмежжя) зовнішнього світу. Перелічене супроводжується самозаглибленням і самоспогляданням, а отже – відстороненістю від зовнішнього світу і перебуванням, натомість, у світі власному, внутрішньому. Повернення ж у зовнішній світ і, зокрема, в соціум, незрідка буває болісним, а тому небажаним для поета; це є, зокрема, причиною частих випадків самотності і, як результат, неприйняття (і несприйняття) митців суспільством.

Згідно з дослідницею західної філософської лірики М. Бабенко, "поети філософського спрямування вдаються до медитації передусім як до пошуку суті, як до осягнення законів світобудови" [2, с. 42]. Медитація, однак, у східному розумінні, бачиться прямо протилежною за своєю суттю процесові розміркування: перша передбачає пасивне споглядання за наявністю чистої свідомості (розум як інструмент пізнання "відключений"), а другий – активну роботу розуму в намаганні сягнути найглибших глибин і з-розум-іти сутність світу. Із цього погляду і медитативність західної та східної лірики докорінним чином протилежна: на Заході – осягнення істин за допомогою розумових зусиль, а на Сході – пізнання суті буття шляхом відключення раціонального розуму, сповненого дріб'язковості мирського метушливого життя.

Разом із тим, буддійський поет-монах VIII ст. Хань Шань (寒山) має у своєму доробку (до наших днів збереглося понад 300 його творів) як суто буддійські вірші – у них віддзеркалено споглядання *чань*, рояться художні образи, котрим митець дає волю ненасильно перебувати в порожнечі чистої (просвітленої) свідомості, вони вільно, начебто хаотично, приходять і відходять, не зачіпаючи поета, не втягуючи його у вир логічних побудов чи умовиводів, – так і твори власне буддійсько-філософської спрямованості: роздуми про свідомість як джерело, що породжує будд, про бідність та багатство, про людську долю, про циклічність життя та смерті. Ці роздуми із залученням критичного розуму (як інструменту розміркування) йдуть врозріз із природою митця *чань*; такі вірші в доробку Хань Шаня нечисленні – ще й тому, що роль писемного слова і філософських

повчань для набуття істинного бачення є несуттєвою. Першочергова цінність надається власному досвідові.

Наведемо приклади розглядуваних протилежних типів художнього змалювання дійсності у творчості Хань Шаня. Віддзеркалення осягнення реальності за допомогою

高高峰顶上，四顾极无边。
独坐无人知，孤月照寒泉。
泉上且无月，月自在青天。
吟此一曲歌，歌终不是禅。

*На високій-високій горі, на вершечку самім
Позирну навсібіч я – безмежних просторів картина.
Тут сиджу самотньо – не відають люди про те,
Світить місяць ясний на зимне джерело в самотині.
Глянув ще – а світила ясного нема у воді,
Воно колесом тихим по темному небові плине.
Цю красу оспіваю у пісні – в'юнкій, голосній,
Та не буде у вірші натхненному чань – ні хвилини!*

Поет свідомий того, що саме оспівування – це вже вихід за межі миті (*чань*), однак і він, і інші чаньські поети все ж послуговуються традиційними методами

一住寒山万事休，更无杂念挂心头，
闲于石壁题诗句，任运还同不系舟。

*Коли жив я у Скелях Холодних – спинилися справи мирські,
Не було переплутаних дум, що сколихують голову й серце.
Безтурботний, писав на крутих стрімчаках я віршові рядки;
Покладався на долю – мов те неприв'язане, вільне човенце.*

Поет осмислює власне буття у Холодних Скелях (звідки і його псевдонім; справжнє ім'я невідоме), коли він спокійно віддавався плинові Буття, позбавившись "переплутаних дум" мирського життя. Автор довіряв Буттю, покладаючись на нього, адже вселенський плін "знає" правильний напрям. Метафора човна як людської долі бере свій початок ще із "Чжуан-цзи" ("庄子", III ст. до н.е.), де у розд. 20 "Дерево на горі" ("山木") йдеться про порожній човен як алегорію людини, що

风住尘香花已尽，日晚倦梳头。物是人非事事休，欲语泪先流。
闻说双溪春尚好，也拟泛轻舟。只恐双溪舴艋舟，载不动、许多愁。

*Вітрило затих; пил із повіом квітів ошатних розвіявся теж.
Увечері стомлена коси чешу я м'які.*

*Все суще правдиве навколо – ясна та істина людям простим невтямки;
Я мовити хочу – лиш падають сліз крапельки.*

Говорять, на річці Шуансі¹ весна іще в розквіті сил;

Збираюсь по річці пливти я на човні легкім.

*Боюся: на бистрій Шуансі мій малесенький човник легкий –
Багато печалі на нім, і її не утримать-таки!*

Поетеса рефлексує над власним існуванням: і зниклі пахощі, і настання сутінок на початку вірша свідчать про те, що молодість давно минула, на кону – старість із втомою, та згадки красної пори (весна) кличуть легке човенце мисткині (найімовірніше, легкість човна натякає на тендітність жіночої натури і важку долю авторки) продовжувати життєвий шлях.

споглядання *чань* ("тут і тепер", невловима мить буття) видно з таких рядків однойменного вірша (твори Хань Шаня не мають назв, що можна тлумачити як небажання надавати миті / явищу буття певної оцінки, демонструвати власне бачення того чи іншого аспекту сущого):

змалювання власних медитативних станів. А ось приклад не-чаньського опису:

здатна впускати і випускати з себе будь-що прийшло ззовні (інформація, поведінкові пат терни, нав'язані стратегії і тактики тощо), не піддаючись його впливові, не зациклюючись на чомусь зовнішньому, а натомість концентруючись на внутрішньому. У вищенаведеному вірші Су Ши ми бачили цей самий образ; його часто вживають китайські поети, скажімо, Лі Цінчжао (李清照, 1084–1151) у вірші *ци* на мелодію "Весна в Уліні" ("武陵春"):

¹ Шуансі (双溪) – річка на території повіту Цзіньхуа сучасної провінції Чжецзян. Щодо ритмічної організації перекладу цього рядка: в китайській мові склад *шуан*, а також подібні *цзоу*, *мяо*, *шао*, *чжуан* тощо – односкладові, відповідно, *Шуансі* має два склади. Та оскільки в українській мові це слово трискладове, цього правомірно дотримуватись і при художньому перекладі. Однак дуже часто подібні власні назви неможливо "вписати" у поетичний ритм перекладу, тому доводиться зараховувати склади *цзоу*, *мяо*, *шао*, *чжуан*, *шуан* тощо як один (що й зроблено в цьому випадку).

відчуття і почуття автора, викликані ним же самим, мають привести до якнайщирішої розмови з Богом. Отже, західна медитативна лірика – це рефлексія пам'ятних моментів свідомості, самопізнання, усвідомлення власних радощів та смутків, діалоги з вищими силами, зрештою, наближення до Бога, і все це – через розумове осмислення і усвідомлення. На Сході ж сутність медитації-споглядання (буддійське *чань*) у протилежному: відкидання розуму як інструменту хибного, викривленого сприйняття і осягнення дійсності; істинна сутність докільля, істина *Дао* чи сутність Будди, яка є у всьому суцюзому, має відкритися людині з чистою, незабрудненою мирською метушнею і різноманітними розумовими нашаруваннями свідомістю. Спокійне, неупереджене споглядання докільля спостерігаємо, зокрема, у віршах буддійського поета-монаха Хань Шаня, а яскравим прикладом прагнення інкорпоруватись у вселенський гармонійний плин Буття слугує життя й творчість поета-чиновника Су Ши.

Список використаних джерел:

1. Анненский И. Ф. Книги отражений / И. Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. Режим доступа: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0330-1.shtml
2. Бабенко-Жирнова М.В. Сучасна українська філософська лірика: генеза і модифікації: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – Теорія літератури / М. В. Бабенко-Жирнова. – К., 2014.

Я. Шекера, канд. філол. наук, доц.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев, Украина

ПРИРОДА МЕДИТАТИВНОСТИ КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ И УКРАИНСКОЙ ЛИРИКИ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.: ПОПЫТКА КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА

Освещаются особенности украинской медитативной лирики на примере ряда произведений (Б. Гринченко, Н. Вороной) в сопоставлении с китайской классической поэзией VIII–XII вв. (буддийский поэт-монах Хань Шань, Су Ши, поэтесса Ли Цинчжао). Подчеркнуто фаталистичность западного видения положения вещей, обреченность размышлений над вопросами жизни и смерти, осознание судьбы как неизбежности, а также слепую покорность гражданскому долгу и общественной "повинности"; медитативная природа китайской традиционной поэзии показана через ее созерцательную сущность, спокойное восприятие поэтами естественного течения вещей, а также ценность каждого мгновения бытия.

Ключевые слова: медитативная лирика, созерцание, чань, чаньские стихи.

Ya. Shekera, Ph. D. in Philology, assoc. prof.

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

MEDITATIVE NATURE OF CHINESE CLASSICAL POETRY AND UKRAINIAN LYRICS OF XIX – BEGINNING OF XX CENTURY: ATTEMPT OF COMPARATIVE ANALYSIS

The peculiarities of Ukrainian meditative lyrics have been illustrated by the example of a number of works (B. Grinchenko, M. Voronyj) in comparison with Chinese classical poetry of VIII–XII centuries (Buddhist poet-monk Han Shan, Su Shi, poetess Li Qingzhao). The fatalism of the western vision of the state of things, the deviousness of reflection on questions of life and death, the realization of fate as inevitability and also blind obedience to the civic duty and public service have been emphasized; meditative nature of Chinese traditional poetry has been shown through its contemplative essence, poets' calm perception of the natural flow of things, as well as the appreciation of every moment of being.

Keywords: meditative lyrics, contemplation, chan, chan poems.

3. Дауэтите-Пакарене В. Метафизика поэзии Юргис Балтрушайтиса / В. Дауэтите-Пакарене // Юргис Балтрушайтис. Ступени и тропа / Авт. идеи и сост. Ю. Будрайтис. – М.: Baltarus, Новое изд-во, 2005. – С. 103–125. Режим доступа: http://www.russianresources.lt/archive/Baltrusaitis/Baltrusaitis_9.html

4. Довженко О. П. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник / О. П. Довженко. – К.: Веселка, 1995.

5. Євтушенко С. О. Медитативна лірика Бориса Грінченка в контексті європейської поезії / С. О. Євтушенко: веб-сторінка інтернет сайту Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vchu/filol/2012_239/N239p041.pdf

6. Медитативна лірика // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. Режим доступу: <http://litmisto.org.ua/?p=17075>

7. Семенова О. Н. О поэзии Иннокентия Анненского (семантическая композиция лирического цикла): методические разработки / О. Н. Семенова // Преподавание литературного чтения в эстонской школе; отв. ред. А. Ф. Белоусов. Таллин. педагогич. ин-т им. Э. Вильде. – Таллин, 1981. – С. 80–106. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/semenova/semenova.htm>

8. Шекера Я. В. Китайська література VII–XIII століть: навч. посіб. / Я. В. Шекера. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2013.

9. The Meditative Poem. An Anthology of 17th Century Verse / Ed. by Martz L. L. – NY, 1963. Access: http://archive.org/stream/meditativepoeman002078mbp/meditativepoeman002078mbp_djvu.tx

Надійшла до редколегії 15.10.18