

бург", у зв'язку з феноменом театральності в романі, а також театральньо-ігровим началом, властивим культурі Срібного віку.

Ключові слова: срібний вік, символізм, життєтворчість, театральність, умовність, маскарад, маскарадне вбрання, семіотика костюму.

O. O. Zaitseva, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE SYMBOLISM OF MASQUERADE DRESS IN ANDREY BELYIY'S NOVEL "PETERSBURG" IN ITS CONNECTION WITH THE PHENOMENON OF THE THEATRICALITY

The article examines the symbolism of Marquise de Pompadour's masquerade dress in which Sophia Likhutina, the character of Andrey Belyiy's novel "Petersburg", is dressed. The masquerade dress is explored in its connection with the phenomenon of theatricality in the novel and the culture of the Silver Age in general.

Keywords: the Silver Age, symbolism, life-creation, theatricality, masquerade, masquerade dress, costume semiotics.

УДК 821.161/51

Н. С. Ісаєва, докторант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ТЕМАТИЧНА ПАРАДИГМА КИТАЙСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ЖІНОЧОЇ ПОЕЗІЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПОТЕНЦІАЛУ СУБВЕРСИВНОСТІ

Розкриває тематичну зумовленість підривних (субверсивних) тенденцій китайської класичної жіночої поезії. Аналізується соціально-історичне тло, стереотипи "великого" канону й індивідуальний досвід поетес.

Ключові слова: китайська жіноча поезія, тематика, субверсивність.

Процес формування і розвитку жіночої літератури² у Китаї традиційно розглядають як явище ХХ ст., що відображає зміни гендерної свідомості китайців у контексті суспільно-історичних трансформацій та потужного впливу західної ци-

²Поняття "жіноча література" тут береться у широкому значенні, як корпус художніх творів (наразі поетичних), написаних жінками із відтворенням їх власного досвіду.

вілізації. При цьому оминається увагою той факт, що тисячолітня історія китайської літератури залишила чимало творів, написаних жінками, які потребують ретельного вивчення у дискурсі гендерних інтерпретацій. У 20-30-ті роки ХХ ст. давня китайська жіноча література стала предметом розгляду у працях Се Уляна [19], Тан Чженьбі [16] та Лян Ічженя [14]. Вони довели давні витоки жіночої творчості, вагомий внесок письменниць у розвиток різних жанрів класичної поезії, а також існування "жіночого стилю" в літературі від найдавніших часів. Водночас, ці праці відображають традиційний погляд на жіночу творчість як суто художнє, а отже імітативне, явище у межах великого/чоловічого/універсального канону. Мова не йде навіть про ознаки відповідного субканону, який тією чи іншою мірою оприявлює жіночий досвід і відповідні репрезентативні технології.

Ці питання обходять увагою і сучасні китайські дослідники, які шукають відповідність китайської і західної моделей розвитку жіночої літератури (і тому зосереджують увагу на ХХ ст.) або ж ігнорують твори давніх письменниць як такі, що не відображають "жіночої свідомості". Звернімо увагу, що китайські літературознавці часто апелюють до поняття "жіноча свідомість", розуміючи його досить широко і апіорно, зокрема, як "природне усвідомлення жінками власних гендерних особливостей, що охоплюють особливості [біологічної] статі й материнства" [13, с. 16]. Така, по суті есенціалістська, дефініція дає підстави Лю Цзе стверджувати, що за будь-яких часів жіночі тексти "завжди приховують те, що ми наразі називаємо "жіночою свідомістю"..., лише у давнину і сьогодні вона виражається по-різному" [13, с. 16]. Тобто, так звана "природа жінки" залишається сталою, у той час, як змінюються репрезентативні художні методи і засоби, зумовлені "пробудженням жіночої свідомості". У цій сентенції простежується причинно-наслідкова невідповідність, тому висновки Лю Цзе про давні витоки і тяглість жіночої літератури в Китаї видаються не вповні переконливими.

У нашому дослідженні спробуємо розв'язати цю теоретичну суперечність, звернувшись до поняття "жіночий/гендерний досвід", широко представлену у працях західних теоретиків фемінізму. Зокрема, Тереза де Лауретіс розуміє під "досвідом гендеру" "комплекс смислових ефектів, звичок, настроїв, зв'язків і сприйнятів, що виникають у результаті семіотичної взаємодії внутрішнього і зовнішнього світів" [6, с. 401]. Саме цей комплекс конструює жіночу суб'єктність і надає жінці гендерних ознак. У традиційному патріархатному суспільстві жіноча суб'єктність постає у проблемному полі пригнічення у домінуючій маскуліноцентричній культурі. У семіотичній системі жіночого письма це знаходить вираження через потенційні практики спротиву. Тереза де Лауретіс підкреслює, що в літературній критиці пануючою залишається теорія Ж. Лакана, де фемінний суб'єкт визначається як "точка спротиву" патріархатній культурі, що "вміщує потенціал субверсивності" [6, с. 402]. У XX ст. цей потенціал став очевидним у китайському літературному просторі і породив множинність відповідних гендерних технологій. **Метою** цієї розвідки є визначення особливостей проблемно-тематичної парадигми китайської класичної жіночої поезії з огляду виявлення у ній зазначеного потенціалу субверсивності.

У феодальному Китаї займатися літературною творчістю мали можливість лише шляхетні жінки з благородних родин, виховані у суворих конфуціанських традиціях. Вони могли писати лише твори "високої літератури"³ (переважно у поети-

³У руслі останніх формується і поняття "література" та визначається корпус "зразкових" текстів, представлених в антології відомого літератора періоду Шести династій Сяо Туна (萧统, 501–531) "Збірник витонченої словесності" (《文选》). Тут автор на перший план висуває естетичний критерій, тобто "роботу над словом" [4, с. 554]. Згодом цю концепцію поглиблює і завершує філософ і літератор танської доби Хань Юй (韩愈, 768–824), акцентуючи вже на важливості "духовної повноцінності" автора, що має висвітлювати давні конфуціанські принципи людинолюбства і справедливості. Таким чином, складається

чних жанрах *ши* і *ци*), оскільки вважалося, що непристойна "низька література" засвідчує відсутність благородного смаку та розбещує жінок, відволікає їх від основних моральних принципів конфуціанства – "потрійної покірності і чотирьох чеснот" (三从四德). Таким чином, літературна творчість жінок попередньо моделюється як імітація "великого канону", що закріплює їх власний маргінальний статус і виключає можливість будь-якого спротиву. Це засвідчують і тематичні напрями жіночої поезії, які виокремлює китайська дослідниця Лю Цзе, а саме: жіноча поезія-нарікання (怨妇诗词), поезія затворниць імператорського палацу (宫廷妇女的诗歌), сумна поезія талановитих куртизанок⁴ (青楼才女的哀歌), поезія жіночої скорботи у часи лихоліть (乱世才女的悲歌) і зрештою – поезія бунту і опору (叛逆反抗的诗歌) [13]. Перші чотири напрями відображають "легітимізовану" парадигму жіночих гендерних ролей (зовнішня соціальна модель жіночого буття) – дружина/наречена; імператорська наложниця, куртизанка/співачка, бранка (у часи військових змагань). Лише останній напрям засвідчує жіночий спротив існуючій системі. До

концепція "високої літератури" або "витонченої словесності", у межах якої канонізуються зразкові жанри. Це, перш за все, поетичний жанр *ши* (诗) (пізніше й музично-поетичний *ци*辞), прозопоетичний жанр дескриптивних поем *фу* (赋) та жанри безсюжетної прози, що мають характер роздумів на певну філософську, культурну, політичну, соціальну тему [4, с. 571]. Розповідна проза *сяошо* (小说) та драма *цацзюй* (杂剧) витісняються в субканон "низької/вulьгарної літератури".

⁴Дослівний переклад "сумні пісні талановитих жінок із зелених будинків (тобто будинків розпусти)". Ми вживаємо поняття "куртизанки" на позначення витончених повій, які приваблювали своїми талантами віршоскладання, танцю, співу, гри у шахи, ведення світської бесіди тощо. Традиція вживання цього терміна простежується у працях Р. ван Гуліка [1], В.В. Малявіна [7].

нього дослідниця зараховує вірші різних часів, де на тематичному рівні виражається обурення поетес жіночою долею, до прикладу, стихійний бунт зрадженої жінки у вірші "Плач про сивину" (《白发吟》) ханської поетеси Чжо Веньцзюнь (卓文君, 179–118 pp. до н.е.) тощо. Втім ознаки виходу за межі нормативності, розхитування приписів домінуючого канону можуть бути імпліцитними і проявлятися на різних рівнях жіночого тексту. Звернемося до прикладів.

Найбільшої популярності у феодальному Китаї набула *жіноча поезія-нарікання*, яка відтворює почуття смутку, туги, безвиході жінок, що за різних обставин залишалися самотніми. Ця поезія зародилася у фольклорних традиціях і широко представлена серед пісень "Шицзіна" (《诗经》) і "Юефу" (《乐府》). Центральний образ у ній – "бранка" жіночих покоїв родинного маєтку, занурена у роздуми про чоловіка (або намріяного коханого), якого немає поряд.

Яскравим зразком авторської поезії-нарікання є вірш танської поетеси Шень Мінь "Туга за чоловіком" (慎民《感夫诗》):
当时心事已相关, 雨散云飞一饷间。//便是孤帆从此去, 不堪重上

望夫山。 [21] *Коли бентега обіймає душу, розсіюється дощ і хмарку вітер гонить. // Якщо ж самотній човник відпливе, не сила знов піднятися на скелю чекання* [тут і далі переклад віршів здійснено автором статті – І.Н.]. Шень Мінь звертається до двох архетипних формул, що моделюють поведінку жінки, як жертовну щодо чоловіка. Перша з них – ситуація розставання, яка корелює до відомої оди стародавнього поета Сунь Юя (298–222 до н.е.) "Палац Гаотан" (宋玉《高唐赋》). У ній розповідається про інтимну зустріч уві сні чуського князя Сян-вана з феєю гори Ушань, яка зрештою перетворюється на хмарку і зникає. Відтоді вислів "*дощ розсіявся і хмарка сплинула*" символізує розставання/розлучення подружньої пари. Друга – ситуація одвічного чекання, коріння якої сягають стародавньої легенди про жінку, яка так довго виглядала чоловіка зі скелі над морем, що

перетворилася на "камінь чекання" (望夫石). Цей символ визначає основну моральну чесноту жінки – відданість чоловікові, готовність жертвовно служити йому. Сміслові поле поезії Шень Мінь побудоване на визнанні цих двох ситуацій невідворотними (хоча й з моментами вагання – *не сила знов піднятися на скелю чекання*). Цю поезію можна вважати канонічною, тобто такою, що відображає досвід упокороної жінки.

Втім, важливим видається факт, що поезія-нарікання сприймалася у традиційному Китаї не стільки репрезентантом жіночого досвіду, скільки "жіночим стилем" класичної поезії *ши* і *ци*, а отже явищем умовним, безпосередньо не пов'язаним зі статтю автора. Цінський літератор Тянь Тунчжи у своєму трактаті "Роздуми про поезію *ци* із Західного саду" (田同之《西園词说》, сер. XVII ст.), говорить, що у *ци* "чоловіки співають жіночими голосами" [цит за: 12, с. 163], тобто вдаються до "жіночого стилю" зображення почуттів у ліричній (особливо любовній) поезії. За спостереженням Ян Цінцуня, такі почуття, змодельовані лише для літературного тексту, тобто є по суті "правдоподібною імітацією" почуттів [20]. Роберт ван Гулік також зауважує, що численні вірші, написані відомими танськими поетами від імені жінки, "надзвичайно одноманітні, в них у традиційних виразах відтворюються гіркі нарікання, і найчастіше вони не видаються переконливими" [1, с. 262]. Мотивацію звернення до "жіночого стилю" у чоловічій поезії сучасні китайські дослідники пояснюють взаємодією категорій *ян* / *інь* (конктеризованих як *маскулінність* / *фемінність*). Коли поети опинялись у стані душевної скрути, вони уподібнювались жінці і висловлювали від її імені почуття скорботи і туги (тобто те, що притаманне категорії *інь*). Саме такі жіночі образи, за спостереженням Мен Юе, були стереотипним наповненням відповідного психічного стану [15, с. 51]. Ці роздуми проливають світло на сутність жіночого дискурсу у традиційній китайській поезії, який часто визначають як скорботно-депресивний. Однак таким є лише стереотип великого канону. Натомість жіночий поетичний дискурс вирізняється біографічною проекцією емоційних станів у поетичному тексті,

що передбачає поєднання та зміну різноманітних настроїв і почуттів, нехай навіть при домінуванні скорботних. Кожен жіночий текст апелює до індивідуально пережитого досвіду, а поетичні коди приховують живі почуття. Це своєю чергою виступає підривним дискурсом стереотипної жіночності у великому/чоловічому каноні.

Субверсивна спроможність жіночої поезії посилюється у музично-поетичних *ци* сунської доби (960–1279), чому сприяє досвід історичних лихоліть. 1127 року племена чжурженів захопили північні землі Сунської імперії, змусивши тисячі китайців залишати рідні домівки, вдаватися до поневірян, переживати втрату рідних. Саме у цей час жила відома поетеса Лі Цінчжао (李清照, 1084–1151), творчість якої стала яскравим зразком поезії-нарікання у жанрі *ци*. Ранні вірші поетеси, зокрема на мелодії "Як уві сні" (如梦令·昨夜雨疏风骤), "Малюю червоним вуста" (点绛唇·蹴罢秋千), "Образа на молодого вана" (怨王孙·湖上风来波浩渺) та ін., можна віднести до тематичної групи "бенгега задумливої жінки". Поетеса відтворює переживання молодої дівчини, ізольованої у жіночих покоях, що очікує на заміжжя як "болісне позбавлення" від нестерпних обмежень патріархату [2, с.165].

Тематика і стиль поезії Лі Цінчжао змінюється після смерті чоловіка, вимушеної втечі на південь та нескінчених поневірян. Основним емоційним виміром її віршів стає нестерпний біль, що поєднує скорботу самотньої жінки із глибокими переживаннями за долю країни. Поезія Лі Цінчжао виражає патріотичні почуття через тугу за рідною домівкою. Таким чином вона розширює тематичні межі жіночої поезії, заміщуючи образ коханого чоловіка образом далекої Батьківщини. Водночас поетеса інтимізує соціальні мотиви, уникаючи громадянського пафосу, притаманного поезії південно-сунських авторів Сінь Ціцзі (辛弃疾) та Лу Ю (陆游). Зокрема, в її пізніх *ци* образ втраченої Батьківщини постає у тужливих нічних мареннях:

永夜恹恹欢意少。空梦长安，认取长安道...[22, с. 63] Ніч безмежна у смутку й немає розради. У пустих сновидіннях – північна столиця і знайома дорога [додому]... (на мелодію "Любов метелика до квітки" 蝶恋花·日已召亲族).

Загалом поетичний доробок Лі Цінчжао є унікальним явищем в історії китайської літератури (що вже виносить його за межі будь-якої унормованості). Поетеса стала засновницею власного стилю І-ань (易安, від її псевдо *Відлюдниця І-ань*). Вітчизняна дослідниця А. Дашенко вирізняє такі характеристики цього стилю як "художня виразність, природний стиль письма, особливий погляд на *ци*, а також індивідуальність і витонченість" [3, с. 74]. Окрім того, дослідниця знаходить в особистісному вимірі стилю поезії Лі Цінчжао чоловічі ціннісні орієнтири, а саме: домінування духовного над матеріальним, позитивне сприйняття ученості і пріоритет трансцендентального [3, с. 84]. Це провокує до висновку, що сунська поетеса схиляється до імітативної стратегії в руслі великого канону за межами визнаного "жіночого стилю" (про це говорить традиційний чоловічий псевдонім, пов'язаний з відлюдництвом, а також вказані ціннісні орієнтири). Водночас Лі Цінчжао порушує стильові і жанрові норми *ци*, вибудовуючи власну альтернативну стратегію письма. Унікальність останньої Ю. Крістева бачить у гармонійній музичності, якою Лі Цінчжао збагатила класичний жанр *ци*. "Зміст [її поезії], – говорить французька дослідниця, – викликає душевне й фізичне сп'яніння, породжує меланхолію і скорботу <...>. Ритм і мелодійність філігранно вплітаються у риси ієрогліфів, створюючи симбіоз тілесного, космічного і чуттєвого. Зрештою виникає складне плетиво – особлива мова, в якій не можна чітко розмежувати "музику" і "зміст" [11, с. 85]. Саме таку музично-графічно-сміслову єдність китайської мови Ю. Крістева пов'язує з пам'яттю прадавнього матриархату [11, с. 54], тобто "материнською" мовою. Отже, творчість Лі Цінчжао дивовижним чином поєднує маскулінні й фемінні коди художнього тексту, а саме: виражає духовні й трансцендентні смисли засобами тіле-

сно-чуттєвого письма. Неунікний внутрішній конфлікт такого поєднання породжує прихований потенціал розкитування канону.

Давнє коріння у китайській літературі має поезія затворниць імператорського палацу та вірші талановитих куртизанок. Першу можна частково віднести до *палацової поезії* (宫体诗), яку М. Кравцова визначає як "ранньосередньовічну лірику з анакреонтичними мотивами" [5, с. 222]. Втім, жіноча палацова поезія не лише оспівує радість любовних почуттів і утіх, але й вдається до сумних мотивів, суголосних поезії-нарікання. У ліричній формі наложниці намагаються привернути увагу імператора, виборюючи її в суперниць. Такими є вірші відомої танської поетеси Цзян Цайпін (江采蘋, ≈710–756), яка була наложницею (Мей-фей梅妃) імператора Сюань-цзуна і суперницею легендарної Ян Гуй-фей (杨贵妃). Зразками зворушливої і витонченої палацової поезії стала її дескриптивна поема "Башта у Східному палаці" (《楼东赋》) і *ши* "Подяка за подаровані перли" (《谢赐珍珠》). У цілому така поезія розкриває таємниці життя жінок імператорського двору – від служниць і наложниць до самої імператриці. Вона урізноманітнює тематику жіночої поезії, однак її рафінованість і замкненість більше тяжіє до передбачуваного вираження в каноні, ніж до альтернативних стратегій.

Заслуговує на увагу поезія талановитих куртизанок. У Китаї мешканки веселих кварталів давали можливість чоловікам плекати "ілюзію кохання" талановитого вченого і красуні, компенсуючи обмеження шлюбу за примусом [13, с. 100]. Чарівний світ куртизанок був частиною "витонченого" способу життя еліти суспільства [7, с. 372], тому у середовищі молодих учених, а також визнаних поетів і чиновників різних рангів цінувалися витончені красуні зі шляхетними манерами, які зналися на мистецтві й літературі (тобто "ілюзія кохання" породжувала ідеал жінки, що був разючою протилежністю тим "знебарвленим" образам благородних жінок, який культивувало конфуціанство). Серед них траплялися й талановиті поетеси, такі як танські кур-

тизанки Сюе Тао (薛涛, 768–831) і Юй Сюаньцзі (鱼玄机, ≈844–871). Важливо, що цих талановитих жінок не можна назвати повіями чи куртизанками лише у загальновідомому сенсі. Чимало дослідників (Р. Ван Гулік, М. Басманов) вказують на те, що спосіб життя куртизанок давав можливість Сюе Тао і Юй Сюаньцзі вільно займатися літературною творчістю і розвивати свої таланти, змагаючись у складанні поетичних експромтів із відомими танськими поетами. Зокрема, Сюе Тао була знайома з Бо Цзюйї, Ду Му, Лю Юйсі, Чжан Цзі. Крім того, любовні стосунки пов'язували Сюе Тао з прославленим поетом Юань Чженем, а Юй Сюаньцзі – з не менш відомим Вень Тінюном, що знайшло відображення в любовній ліриці поетес. Їх творчість відзначається тематичним і образним різноманіттям, серед якого звучать і традиційні жіночі мотиви "нерозділеного кохання, туги у розлуці та скрути в очікуванні зустрічі з коханим" [8, с. 165].

Досвід перебування за межами жіночих упереджень і пури-танської моралі давало можливість авторкам руйнувати створену поетами-чоловіками метафоричну модель любовних відносин, вільно поєднуючи різні образи й символи у процесі відтворення живих, власно пережитих емоцій. Оригінальним є цикл поезій Сюе Тао "Десять розставань" (《十离》), де кохання між чоловіком і жінкою в алегоричній формі вписується у систему природного перебігу речей, а розставання і самотність показані як болісне порушення гармонії світу. Поетеса добирає цілий ряд символічних пар, розрив між якими руйнує саме розуміння цілісності й довершеності: "Собака розстається з господарем" (《犬离主》), "Пензлик розстається з рукою" (《笔离手》), "Ластівка залишає гніздо" (《燕离巢》), "Рибка розстається зі ставом" (《鱼离池》), "Дзеркало розстається зі столиком" (《镜离台》) тощо. У наведених парах очевидне центрування, тобто принцип домінування і залежності, що для поетеси видається природним у відносинах між чоловіком і жінкою. Проте, згадувані раніше архетипні формули розставання і чекання осмислюються тут як деструктивні і неприйнятні. Вільне

кохання (хоча і з підтекстом залежності від чоловіка) дає можливість Сюе Тао відтворити не лише біль розставання, але й радість у сподіваннях на зустріч. До прикладу візьмемо вірш "Півонія" (《牡丹》):
去春零落暮春时, / 泪湿红笺怨别离。/ 常恐便同巫峡散, / 因何重有武陵期? / 传情每向馨香得, / 不语还应彼此知。/ 只欲栏边安枕席, / 夜深闲共说相思。 [17, с. 777–778]. *Минула вже весна – опали пелюстки, / вогкі від сліз червонії рядки – печаль розлуки // Тривожуся, чи це вже назавжди, як сталося в Уся, / чи втішить зустріч, як колись в Уліні? // У квітів пахоцях зринають почуття, / мовчать слова та знають все серця. // Скраєчку постелю, де з квітів загорює, / а тиха ніч прийде – сумні думки з тобою розділю.*

Вірш побудований у формі звернення до квітки-півонії, яка у традиційній китайській культурі часто виступає символом жіночої краси, кохання і привабливості [9, с. 337]. Сюе Тао, натомість, актуалізує іншу властивість цієї квітки, яка завдяки своєму яскравому кольору вважалася також втіленням чоловічого начала *ян*. В наведеному вірші півонія стає символічним образом коханого чоловіка, що розстався з героїнею (тобто відбувається інверсія символізації чоловічого і жіночого). Трагізм ситуації розставання Сюе Тао руйнує "мерехтінням" почуттів печалі-радісті через ряд антонімічних образів. Найяскравішими серед останніх є образи-топоніми "ущелина Уся" і "місцевість Улін", які відсилають до відомих творів давнини. Перший з них символізує розставання/розлучення, пов'язане із сюжетом вже згадуваної оди Сун Юя "Палац Гаотан" (замість гори Ушань, де мешкала фея, у вірші згадується ущелина Уся, де відбулася її зустріч із чуським Сян-ваном). Другий образ узятий з відомої поеми-утопії Тао Юаньміна (≈352–427рр.) "Персикове джерело" (陶渊明《桃花源记》), де розповідається про рибалку з місцевості Улін, який несподівано потрапив до фантастичної країни. В поезії Сюе Тао місцевість Улін стала символом неочікуваної радісної зустрічі. Нетрадиційне поєднання відомих образів дає можливість поетесі створити ефект напластування почуттів, їх плінність і остаточну невизначеність.

ність. Сучасний коментатор Ян Гуйжень характеризує стиль цієї поезії Сюе Тао як "примноження чуттєвої повноти" ("情重更斟情") [17, с. 778]. В такий спосіб відбувається й розмивання монотонно-скорботного жіночого поетичного дискурсу. Зрештою, подолання бар'єрів, що стримують повноту і відвертість вираження почуттів стає однією з провідних стратегій субверсивності у традиційній жіночій поезії.

Переломною добою у розвитку жіночої літератури стала династія Цін, коли у контексті ідей китайського Просвітництва постало питання про становище жінки та можливості реалізації її розумового та творчого потенціалу. До стимулювання жіночої присутності в літературному процесі долучилися прогресивні мислителі-чоловіки, серед яких вирізняється цінський письменник і літературний критик Юань Мей (袁枚, 1716–1797). Він був засновником однієї з найвідоміших у Нанкіні жіночих літературних спільнот "Учені діви із саду Суйюань" (随园女弟子). Будучи прибічником літературного "спіритуалізму", він культивує відповідні якості у творчості своїх учениць, а саме: авторську індивідуальність і правдиве відображення почуттів. Характерними рисами художнього виміру поезії "учених дів" Юань Мея стає "увага до повсякденних речей", "пластичність і оригінальність образної системи", "прихована емоційна грайливість", "природність, лаконізм і простота мовного стилю" [18]. Це нашоує на висновок, що поетичний субканон "спіритуалізму" легітимізує стилістичні прийоми жіночої чуттєвості, які проявлялися у традиційній поезії (а отже послаблює їх субверсивність). Відбуваються зміни і в тематиці творів "учених дів". Хоча домінуючою залишається *інтимна лірика*, що оспівує почуття любові, дружби чи родинних стосунків (твори Ляо Юньцзінь 廖云锦, Сі Пейлань 席佩兰, Чень Шулань 陈淑兰 та ін), однак у ній яскраво проявляється "анти-моралізаторська" і "анти-пуританська" [18] манера зображення любовних переживань. Водночас жінки долучаються до написання *філософської лірики*, зокрема відтворюють умиротворений стан душі у пейзажних

ескізах (твори Лу Юаньсу 卢元素, Чень Чаншен 陈长生, Янь Жуйчжу 严蕊珠 та ін). Важливо, що філософський підтекст жіночої поезії далекий від маскулітних мотивів відлюдництва й аскези, а радше занурює у гармонійний стан людини, усамітненої серед краси паркових краєвидів родинного маєтку.

Діяльність спільноти "Учених дів із саду Суйюань" окреслює тенденцію становлення і розвитку "культури талановитих жінок" (才女文化). Особливість останньої, за спостереженням американської дослідниці Дороті Ко, полягають у збереженні переваг конфуціанської моделі культури інтелектуальної еліти *шидафу* (士大夫), і водночас опанування жінками можливості суспільної самореалізації і отримання відповідного визнання і авторитету поряд із чоловіками [10, с. 18]. Втім, рівність чоловіків і жінок у конфуціанській/патріархатній культурі була все ж таки позірною. "Культура талановитих жінок" стала рафінованою моделлю, орієнтованою на наслідування вже існуючих літературних традицій. Вона переважно пропонує "жіночі варіації" на канонізовані теми. Втім, спостерігається і певна альтернатива, зокрема поява у жіночій творчості жанру історичної поеми (咏史诗).

Історична тематика почала розвиватися у жіночій поезії наприкінці династії Мін, але набула популярності і жанрового розмаїття у творчості цінських поетес. Яскравими представницями цього напрямку стали У Юнхе (吴永和), Лі Ланьюнь (李兰韵), поетеси "із саду Суйюань" Сі Пейлань (席佩兰), Фань Сусінь (番素心), Чень Чаншен (陈长生), а також поетеси кінця цінської доби Чжу Дуань (注端), Цю Цзінь (秋瑾) та багато ін. Сутнісною особливістю цієї поезії стала жіноча ревізія офіційної історіографії Китаю з метою повернути несправедливо забуті (або ж свідомо вилучені) імена видатних жінок. Вони оспівували досягнення не лише славнозвісних жінок-учених та літера-

торів Бань Чжао (班昭), Чжо Веньцзюнь (卓文君), Цай Веньцзі (蔡文姬), Лі Чінчжао (李清照), Лю Жуши (柳如是), але й легендарних жінок-воїнів Хуа Мулань (花木兰), Лян Хун'юй (梁红玉), Цінь Лян'юй (秦良玉), Юнь Їн (云英) тощо. Таким чином у тематичній парадигмі жіночої поезії цінської доби окреслилась важлива тенденція жіночого прочитання і осмислення історичного процесу. Лю Цзе слушно називає цю тенденцію бунтівною, адже саме в ній жіночий суб'єкт визначається як "точка спротиву" (термін Ж. Лакана) патріархатній концепції історії і культури.

Проаналізований матеріал дає підстави зробити висновок, що у традиційному Китаї жіночі поетичні тексти народжувалися у рамках чітко визначеного канону "високої літератури", однак з постійною тенденцією розхитування цих рамок і виходу за їх межі. Ступінь креативності жіночої творчості, її невідповідність стереотипним стандартам "жіночого стилю" багато в чому залежали від особистого досвіду письменниць (досвіду переживання зовнішніх подій та досвіду відтворення внутрішніх переживань). Тому найяскравіші наративні практики опору спостерігаються в поезії куртизанок, які руйнують конфуціанські приписи життя благородної жінки і розсувають межі чуттєвого/тілесного письма (показова творчість Сюе Тао). У найширшій тематичній групі поезії-нарікання канонічні норми найбільше руйнуються в індивідуальному стилі яскравих письменниць, зокрема через змішування маскуліно-фемінних кодів плану змісту і плану вираження (показова творчість Лі Цінчжао). Досить рафінована поезія затворниць імператорського палацу та поезія жіночих спільнот цінської пори демонструє переважно імітативні стратегії, хоча в останній проявляються "жіночі варіації" на поетичні теми, запропоновані конфуціанською культурою *шидафу*. Окрім того, досвід визнаної соціалізації жінки у процесі становлення "культури талановитих жінок" породжує найпотужнішу субверсивну тенденцію історичної поезії – зображення жінки як суб'єкта історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гулик ван Р. Сексуальная жизнь в древнем Китае / Роберт ван Гулик. – СПб : Изд. Дом "Азбука-классика", 2006. – 544 с.
2. Дащенко А.В. Проблемы атрибуции, хронологии и оценивания в китайской лирике: на примере шести ранних цы Ли Цинчжао / А.В. Дащенко // Східний світ (The World of the Orient). – 2010. – № 3. – С. 160–172.
3. Дащенко А.В. Личностное измерение стиля И-ань: ценностные установки Ли Цинчжао / А.В. Дащенко // RESPECTUS PHILOLOGICUS 2013 Nr. 24 (29). – Vilnius : Vilnius University, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, 2013. – Pp. 72–86.
4. Конрад Н.И. О понятии "литература" в Китае / Н.И.Конрад Избранные труды. Синология. – М. : Главная редакция восточной литературы, 1977. – С. 543–586.
5. Кравцова М.Е. Поэзия древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов / М.Е. Кравцова // – СПб. : Центр "Петербургское Востоковедение", 1994. – 544 с.
6. Лауретис де Т. Технология гендера // Гендерная теория и искусство : Антология, 1970–2000 / Под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М. : РОССПЭН, 2005. – С. 378–416.
7. Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. – М.: ИПЦ "Дизайн. Информация. Картография": ООО "Издательство Астрель": ООО "Издательство АСТ", 2003. – 436 с.
8. Сюэ Тао Стихи / Сюэ Тао // Пер. с кит., вступ. М. Басманова // Иностранная литература. – 1989. – № 10. – с. 164–171.
9. Уильямс Ч. Китайская культура: мифы, герои, символы. / Ч. Уильямс. – М.: ЗАО Изд. Центрполиграф, 2011. – 478 с.
10. 高彦颐閩塾師：明末清初江南的才女文化 / 高彦颐 (Dorothy Ko) . – 南京：江苏人民出版社, 2005. – 420页.
11. 克里斯蒂娃中国妇女 (DesChinoises) / 朱丽娅·克里斯蒂娃 (KristevaJ.). – 上海：同济大学出版社，2010. – 201 页.
12. 李康化田同之《西圃词说》考信 / 李康化 // 文献季刊, 2002年, 4月, 第2期, 第 163–179页.
13. 刘洁中国女性写作文化思维嬗变史论 / 刘洁. – 北京：中国社会科学出版社，2008. – 410页.
14. 梁乙真中国妇女文学史纲(出版1927) / 梁乙真 – 上海：书店出版社，1990. – 429 页.
15. 孟悦两千年：女性作为历史的盲点 /孟悦 //当代中国女性文学文化批评文选 /陈惠芬，马无曦编. –桂林：广西师范大学出版社，2007, 40–67页.
16. 谭正壁中国女性文学史(出版1930) / 谭正壁 – 上海：上海科学技术文献出版社，2015. – 597 页.

17. 唐诗鉴赏辞典 / 责任编辑: 汤高才. - 上海: 上海辞书出版社, 1997. - 1536 页.
18. 王英志关于随园女弟子的成员、生成与创作 [Электронный ресурс] / 王英志 // 井冈山师范学院学报 - 2002年6号. - Режим доступа до тексту: http://www.360doc.com/content/15/0808/18/2722521_490362726.shtml
19. 谢无量中国妇女文学史(出版1916) / 谢无量. - 郑州: 中州古籍出版社, 1992. - 185 页.
20. 杨庆存"易安体"新论 [Электронный ресурс] // 中国文学网 (中国社会科学院文学研究所主办). - Режим доступа до тексту: <http://www.literature.org.cn/article.aspx?id=32915>
21. 慎民感夫诗 [Электронный ресурс] / 古诗文网. - Режим доступа до тексту: http://www.gushiwen.org/GuShiWen_617951a51f.aspx
22. 中国古典诗词精品赏读: 李清照 / 北京: 五洲传播出版社, 2005. - 125页.

Стаття надійшла до редколегії 21.04.16

Н. С. Исаева, докторант
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

**ТЕМАТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА
КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ
КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОТЕНЦИАЛА СУБВЕРСИВНОСТИ**

Раскрывает тематическую обусловленность подрывных (субверсивных) тенденций китайской классической женской поэзии. Во внимание принят социально-исторический контекст, стереотипы "большого" канона и индивидуальный опыт поэтес.

Ключевые слова: китайская женская поэзия, тематика, субверсивность.

N. S. Isayeva, Doctoral Candidate
Taras Shevchenko National University of Kyiv

**THE THEMATIC PARADIGM OF CLASSICAL
CHINESE WOMEN'S POETRY
AS A REFLECTION OF SUBVERSIVE POTENTIAL**

This article deals with the thematic dependence of the subversive development of classical Chinese women's poetry. The author pays attention to the socio-historical context, stereotypes of the "big" canon and individual experience of the poetesses.

Keywords: Chinese women's poetry, themes, subversive.