

UDC 821.581-1.09

THE PROBLEM OF TRADITION AND INNOVATION IN FEMALE POETRY IN MEDIEVAL CHINA: BASED ON THE POETIC CYCLE TEN PARTINGS (“十離詩”) BY XUE TAO (薛濤, 768–832)

Hanna Dashchenko

PhD (Philology), Associate Professor
Oles Honchar Dnipro National University
72, Gagarin Avenue, Dnipro, 49044, Ukraine
annadashchenko78@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3432-3679

The article presents the first Ukrainian translation as well as a detailed historical and literary analysis of the cycle *Ten partings* (“十離詩”) written by Xue Tao (薛濤, 768–832), one of the “Four Greatest Female *Shi* Poets of the Tang Dynasty” (“唐代四大女詩人”).

This cycle can be dated back to 789 or 809. It consists of ten quatrains, one of which is written as “ancient style poetry” *gutishi* (古體詩) while others are written as “modern style poetry” *jintishi* (近體詩).

A detailed analysis of the cycle has shown that the nine *jintishi* are not only written according to the strict rules of versification, but also have some identical elements: the balance between a level tone *ping* (平) and an oblique tone *ze* (仄), the number of rhymes (韻), compositional structure, etc.

The fourth poem “Parrot leaves the cage” (“鸚鵡離籠”) stands out in the cycle. It is not only written in different style (*gutishi*), but can also be seen as an example of the creation of a new poetic image. Thanks to “*Fu* on the Parrot” (“鸚鵡賦”) by Mi Heng (禰衡, 173–198) the image of a caged parrot is traditionally considered as a symbol of a gifted man or a poet whose talents lead to the loss of his freedom. But Xue Tao completely reinterprets this image by giving it a new connotation: now the caged parrot is a symbol of a lonely woman imprisoned in the luxurious inner chamber like a bird in a cage. Moreover, this image is ambivalent: it can be interpreted as a caged bird in the inner chamber to entertain a woman as well as a metaphor for a woman herself, who spends almost all her time there as in a cage.

The very new interpretation of the parrot was highly appreciated by both contemporaries and successors of Xue Tao: they repeatedly borrowed and used this image not only in *shi*, but also in the other genres of poetry.

Keywords: Xue Tao, Tang dynasty, poetry, “Ten partings” (“十離詩”), image

ПРОБЛЕМА ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЙ ЖІНОЧОЇ ПОЕЗІЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО КИТАЮ: НА ПРИКЛАДІ ПОЕТИЧНОГО ЦИКЛУ “ШИ ПРО ДЕСЯТЬ РОЗЛУЧЕНЬ” (“十離詩”) СЮЕ ТАО (薛濤, 768–832)

Г. В. Дащенко

Актуальність цієї розвідки визначається відсутністю україномовних перекладів поезії Сюе Тао (薛濤, 768–832), однієї з “чотирьох великих поетес династії Тан у жанрі *ши*” (“唐代四大女詩人”), а також дефіцитом наукового систематичного вивчення її творчості вітчизняними синологами¹.

© 2022 H. Dashchenko; Published by the A. Yu. Krymskyi Institute of Oriental Studies, NAS of Ukraine on behalf of *The World of the Orient*. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Відповідно, цією роботою я прагну досягти двох **цілей**: по-перше, подати перший український переклад поетичного циклу “*Ши* про десять розлучень” (“十離詩”), написаного Сюе Тао. Це сприятиме введенню в науковий обіг української синології досі невідомих зразків танської жіночої поезії; по-друге, здійснити історичний та літературознавчий коментар циклу “*Ши* про десять розлучень”. Головний акцент коментарю робитиметься на виокремленні традиційних та новаторських елементів, а також простеженні впливу останніх на розвиток (середньовічної) китайської поезії.

Огляд літератури засвідчує дисбаланс у вивченні творчості Сюе Тао в Китаї та в інших країнах світу. Зокрема, якщо розглядати англомовні дослідження її творчості у ХХ столітті, то було видано лише три публікації [刘天文 2004, 174]. Досі не всі поетичні твори Сюе Тао перекладені навіть англійською мовою: на сьогодні існують переклади лише 29 з 91 вірша².

У самому Китаї поезію Сюе Тао почали ретельно вивчати тільки в першій чверті ХХ ст. Найімовірніше, причина такого пізнього початку дослідження її творчості (за наявності значної кількості документальних свідчень щодо життя поетеси, щоправда розпорошених по різних джерелах [Larsen 1983, 100]) – гендерна: будучи повією рангу *інцзі* (營妓), видатна танська поетеса мала низький соціальний статус у суспільстві. Ця обставина також обумовила й відсутність написання офіційної біографії поетеси [蘇珊玉 2008, 25] та загалом обмежувала легітимність поважного літературознавчого вивчення її творчості. Послаблення тиску жорстких патріархальних норм, поширення стандартів науковості та поступове формування гендерної адженди привели до появи та / або зростання наукового інтересу до життя та творчості Сюе Тао в Китаї.

Станом на кінець ХХ століття китайськими дослідниками було вже опубліковано 345 робіт, десять з яких є монографіями [刘天文 2004, 174]. Завдяки створенню в 1990 році *Асоціації з дослідження творчості Сюе Тао* (薛涛研究会), члени якої щороку збираються для обговорення нових інтерпретацій її віршів та публікують власні розвідки, цікавість до творчості поетеси зросла ще більше. Зокрема, за інформацією, наведеною в базі даних *China National Knowledge Infrastructure*³, за період із січня 2001-го до липня 2022 р. в Китаї було опубліковано 107 досліджень, чотири з яких є монографіями.

Зважаючи на численність робіт, обмежувсь вказівкою на трьох авторів, які зробили значний внесок у дослідження життя та творчості Сюе Тао та свого часу вивели його на новий рівень. Передусім треба назвати “Біографію Сюе Тао у хронологічній послідовності” (“薛涛年谱”) [傅潤華 1931] та “Поезію Сюе Тао” (“薛涛诗”) [傅潤華 1935] авторства Фу Жуньхуа (傅潤華, 1907–1975). Дослідник залучив максимальну на той час кількість історичних матеріалів для написання детальних коментарів та використав новаторський на той час підхід у дослідженні її життя через тексти її *ши*, який запозичили наступні дослідники творчості поетеси [刘天文 2004, 171].

Підхід Фу Жуньхуа згодом вдосконалив Чжан Пенчжоу (张篷舟, 1904–1991), який усе своє життя досліджував спадщину поетеси. Розпочавши з серії статей у 1930-х, він протягом 15 років збирав додаткові матеріали, удосконалюючи дослідження поезії Сюе Тао. Дослідник почав використовувати різноманітні історичні джерела для вивчення авторського стилю поетеси. Згодом вийшло вже четверте видання його книги “Сюе Тао” (“薛涛”) [张篷舟 1949]. Протягом наступних десятиліть Чжан Пенчжоу продовжував своє дослідження, зосередившись на новій інтерпретації образу поетеси, що неабияк посприяло подальшому вивченню її творчості. Результатом стала його робота “Вірші Сюе Тао з коментарями” (“薛涛诗笺”) [张篷舟 1983], яка неодноразово перевидавалася й досі не втратила своєї актуальності.

Нарешті, Чень Веньхуа (陳文華, р. н. 1944) у “Зібранні *ши* трьох поетес династії Тан” (“唐女詩人集三種”) [陳文華 1984] заповнив деякі прогалини в коментарях віршів Сюе Тао та вказав на помилки в роботах попередніх дослідників, що сприяло появі нових інтерпретацій деяких її творів [刘天文 2004, 172–173].

Попри розпорошеність документальних свідчень та їхню суперечливість, можна виокремити певний компендіум більш-менш достовірної інформації щодо життя поетеси. Зокрема, Сюе Тао (друге ім'я Хунду 洪度) народилася в місті Чан'ань – столиці танської імперії, але майже все життя прожила в місті Ченду (провінція Сичуань) [蘇珊玉 2008, 25–26]. Її батько був урядовим службовцем, який разом з родиною залишив столицю після призначення на нову посаду в Ченду [Larsen 1983, 103]. Вважають, що саме батько надав їй освіту [蘇珊玉 2008, 26], зокрема навчив її писати поезію [Brocade River Poems... 1987, *xiii*]. Оскільки він був освіченою та прогресивною для свого часу людиною, дочка виховувалася в зовсім іншій атмосфері, ніж більшість танських жінок. Вже змалку вона могла добре доглядати за собою, з радістю брала участь у різноманітних бенкетах та полюбляла спілкування з гостями [蘇珊玉 2008, 26].

Дівчина була дуже талановита та майстерно складала експромтом *ши*. Збереглася історія про один такий випадок, коли Сюе Тао було 7–8 років. Одного разу її батько вказав на дерево утун в саду та склав перші два рядки чотиривірша *цзюеци-зюй*⁴:

庭除一古桐, *На дворі один старий утун,*
聳幹入雲中. *Височіє стовбур [їюго], дістається хмар.*

Потім запропонував доньці закінчити вірш, і вона зразу ж вимовила останні два рядки:

枝迎南北鳥, *Гілки вітають птахів [з] півдня [та] півночі,*
葉送往來風. *Листя проводить вітер, [що дме] звідти [та] звідси.*

Почувши ці рядки, батько дуже довгий час був засмучений [Brocade River Poems... 1987, *xiii*]. Сучасні коментатори пояснюють його сум турбуванням про майбутнє доньки, адже гендерні патріархальні норми того часу не передбачали реалізації жінкою літературного таланту в “офіційній” та цілком маскулінній поезії. Ба більше, цей поетичний дар, на думку батька, завадив би його дочці стати гарною дружиною [Brocade River Poems... 1987, *xiii–xiv*]. Хай там що, однак протягом багатьох століть коментатори ототожнювали поетесу з утуном, а складені нею рядки традиційно розглядалися як пророцтво її подальшої нещасливої долі, оскільки все своє життя вона зустрічала та проводжала численних чоловіків (коханців) [嚴紀華 2004, 157].

Дівчина втратила батька у віці 12–13 років. Ставши удовою, її мати змогла фінансово утримувати себе разом з дочкою лише десь протягом року [蘇珊玉 2008, 26]. Через нестачу коштів шанси Сюе Тао вийти заміж за представника свого соціального класу зменшилися [Larsen 1983, 103–104] – настільки, що вона була вимушена стати *гуаньцзи* (官妓), тобто офіційно зареєстрованою повією [Gulik 2003, 176]. Проте вже в 15 років вона стає *їнци* (營妓) [武舟 2006, 95–96] – повією, що призначалася урядом військовим чиновникам [Bossler 2012, 92].

Сюе Тао дуже швидко стала популярною серед високопосадовців міста та видатних літераторів [Larsen 1983, 86]. Серед її коханців називають Пея Ду (裴度, 765–839), Бая Цзюй-ї (白居易, 772–846), Вана Цзяня (王建, 768–830?), Лю Юйсі (劉禹錫, 772–842), Ду Му (杜牧, 803–852), Юаня Чженя (元稹, 779–831) та інших [Wu Zhou 2006, 96]. Загалом пишуть про близько 20 видатних та дуже впливових чоловіків того часу, з якими поетеса мала дружні або любовні стосунки [蘇珊玉 2008, 34; 嚴紀華 2004, 158].

У танському суспільстві жінки утворювали так звану мовчазну більшість, відомості про яку доходять лише внаслідок їхніх зв'язків із впливовими чоловіками. Саме через зв'язок з останніми численні таланти Сюе Тао неодноразово згадуються в історичних джерелах наступних династій. Зокрема, у “Посібнику з каліграфії [років правління під гаслом] Сюаньхе” (“宣和書譜”, 1120 р.) зазначено, що Сюе Тао “писала ієрогліфи зовсім не як жінка; експресивність [її] письма приголомшує, її [каліграфічний стиль] *сіншу* надзвичайно красивий, подекуди [його можна] зрівняти з манерою Вана Січжи” (“作字無女子氣，筆力峻激。其行書妙處，頗得王羲之法”) [辛文房 1994, 401]. Також відзначено й поетичний талант Сюе Тао: “Мова її витончена, викладення думок надзвичайне, у зразках каліграфії оригінальні рядки, [саме] завдяки цьому [вона] здобула визнання” (“語亦工，思致俊逸，法書警句，因而得名”) [辛文房 1994, 401]. У виданнях різних династій можна знайти такі характеристики Сюе Тао: вона була «майстром “пензля і туші”» (“調翰墨”) [辛文房 1994, 400], “мала літературний талант, володіла даром вільно підтримувати розмову” (“善篇章，足辭辯”), “була чарівною красунею” (“有姿色”) [张篷舟 1983, 112], “мала витончені манери” (“有林下風致”) [张篷舟 1983, 115] тощо.

Сюе Тао дуже швидко здобула прихильність *цзедуши* (節度使) – військового губернатора⁶, який навіть подав прохання імператору, щоб поетеси дозволили обійняти посаду секретаря бібліотеки (校書郎). За часів династії Тан це була посада дрібного чиновника дев'ятого рангу, який займався перевіркою текстів та виправленням помилок у них. Оскільки жінку ніколи не призначали на цю посаду, деякі сучасні дослідники піддають сумнівам достовірність цієї інформації, покликаючись на різноманітні джерела часів династії Тан та наступних династій [蘇珊玉 2008, 33]. Проте прибічники цієї версії спростовують їхні аргументи, своєю чергою залучаючи різноманітні джерела⁷, де Сюе Тао згадується як “жінка-секретар” (女校書) [张篷舟 1983, 94–95]. Тож, на мій погляд, можна вважати доведеним, що поетеса все ж таки дістала цю посаду, навіть попри тодішні гендерні норми.

В історичних джерелах подається різна інформація щодо останніх років життя поетеси. Зокрема, за однією версією, наприкінці життя Сюе Тао оселилася на відлюдді та начебто сповідувала даосизм [Idema, Grant 2004, 183]. Проте вона не стала черницею, замкненою у стінах монастиря, хоча можна зустріти інформацію, що її називали *нюйгуань*, або “даоська черниця” (女冠) [Brocade River Poems... 1987, xx]. За іншою версією, в останні роки свого життя Сюе Тао жила у кварталі Біцзі (碧雞坊) міста Ченду, побудувала там вежу для декламування поезії та насолоджувалася життям [蘇珊玉 2008, 27], а її дім часто відвідували гості, зокрема й відомі літератори [Brocade River Poems... 1987, xx]. Ця версія краще узгоджується з поширеною репутацією повії як жінки, що вміє насолоджуватися життям, проте історична імовірність цих уявлень щодо особистості Сюе Тао залишається невідомою.

Невідомі ні точна дата, ні місце смерті Сюе Тао. Зазначається, що поетеса померла в роки правління імператора Вень-цзуна (唐文宗, 809–840) під гаслом *Дахе* (827–835), і більшість сучасних дослідників вказують 832 рік як рік її смерті. За деякими джерелами, перший міністр та військовий губернатор Дуань Веньчан (段文昌, 773–835) написав епітафію на її смерть, проте зараз цей текст втрачено [蘇珊玉 2008, 30]. Її поховали на березі річки та встановили могильний камінь, на якому він власноруч викарбував напис: “Могила Сюе Хунду, жінки-секретаря династії Тан” (“唐女校書薛洪度墓”) [刘天文 2004, 155]. Видатний танський поет Чжен Гу (鄭谷, 849–911) близько 884 року у третьому вірші з циклу “*Ши*, [написані] в Шу” (“蜀中詩”) так описав могилу поетеси:

渚遠江清碧簾紋， *Берег вдалині, [вода в] річці прозора,*
 [кольору] смарагдової бамбукової циновки.
 小桃花繞薛濤墳。 *[З] маленьких персикових дерев квіти кружляють*
 [навколо] могили Сюе Тао.

Згадки про могилу Сюе Тао ще зустрічаються в джерелах кінця XVI – початку XVII століття, проте, згідно зі свідченнями літераторів XVIII століття, на той час могильного каменя вже не існувало⁸ [刘天文 2004, 155–156], а в цьому місці був пустир. Зараз дослідники взагалі не можуть точно назвати місце поховання⁹ однієї з “чотирьох великих поетес династії Тан у жанрі ши”, оскільки її могила та могильний курган були знищені в 1970 році, під час буремних подій “культурної революції” [刘天文 2004, 156].

Поданий нижче переклад циклу “Ши про десять розлучень” (“十離詩”) зроблено за виданням “Повне зібрання ши династії Тан” (“全唐詩”) [全唐詩 1960, 9143–9145].

Собака розлучається з господарем (犬離主)

馴擾朱門四五年. *Покірна тварина [жила за] “червоними дверима”
чотири-п’ять років.*

毛香足淨主人憐. *Шерсть красива, лапи чисті, господар [її] любив.*
無端咬著親情客. *Ненавмисно вкусила улюбленого гостя.*

不得紅絲毯上眠. *Не можна [вже їй] на червоному шовковому
килимі спати.*

Пензель розлучається з рукою (筆離手)

越管宣毫始稱情. *[Його] ручка з Юе, а щетина з Сюаня –
колись [був господарю] до душі.*

紅箋紙上撒花瓊. *На червоному папері [для] листів
розсипав квіти дорогоцінні.*

都緣用久鋒頭盡. *Через [те що його] використовували довгий час,
кінчик [пензля] списався.*

不得羲之手裏擎. *Не можна більше [йому] в руці [Вана] Січжи бути.*

Кінь розлучається зі стайнею (馬離廐)

雪耳紅毛淺碧蹄. *Білі вуха, руда масть, світло-смарагдові копита...*

追風曾到日東西. *Ганяючись за вітром, колись скакав
[на] схід [або] захід [від] сонця.*

為驚玉貌郎君墜. *Через [те що він] поніс, молодий красивий пан упав.*

不得華軒更一嘶. *Не можна більше [йому] під розкішним дахом іржати.*

Папуга розлучається з кліткою (鸚鵡離籠)

隴西獨自一孤身. *[Прибувши з] Лунсі, [був] зовсім один, самотній.*

飛去飛來上錦茵. *Літав туди-сюди над парчевою ковдрою.*

都緣出語無方便. *Через [те що] сказав [ті] слова, [щось] недоречно,*

不得籠中再喚人. *Не можна більше [йому] в клітці знову кликати когось.*

Ластівка розлучається з гніздом (燕離巢)

出入朱門未忍拋. *Туди-сюди [снувала] з “червоних дверей”,
не збиралась [її] проганяти.*

主人常愛語交交. *Господар любив [її] щебетання.*

銜泥穢污珊瑚枕. *Несучи в дзьобі глину, забруднила коралову подушку.*

不得梁間更壘巢. *Не можна [її] більше між кроквами [будувати] гніздо.*

Перлина розлучається з долонею (珠離掌)

皎潔圓明內外通. *Чиста, кругла та яскрава, з усіх боків прекрасна.*

清光似照水晶宮. *[Її] чисте сяйво немов світло Кристалевого палацу.*

只緣一點玷相穢. *Лише через [те, що] одна цятка забруднила [її],*

不得終宵在掌中. *Не можна [її] більше всю ніч проводити на долоні.*

Риба розлучається зі ставком (魚離池)

跳躍深池四五秋. *Стрибала в глибокому ставку чотири-п'ять осеней.*

常搖朱尾弄綸鉤. *Часто розмахувала червоним хвостом,
граючись із ліскою та гачком.*

無端擺斷芙蓉朵. *Ненавмисно зачепила [та] надломилла квітку фужуна.*

不得清波更一遊. *Не можна [їй] більше [в] чистих хвилях плавати.*

Сокіл розлучається з рукавичкою (鷹離鞞)

爪利如鋒眼似鈴. *Пазурі гострі як вістря [ножа],*

очі наче [маленькі] коробочки.

平原捉兔稱高情. *На рівнині хапав зайців за вашим бажанням.*

無端竄向青雲外. *Ненавмисно піднявся вище синьо-зелених хмар.*

不得君王臂上擎. *Не можна [йому] більше на руку правителя сідати.*

Бамбук розлучається з альтанкою (竹離亭)

蒨鬱新栽四五行. *Густий і тишиний, нещодавно посаджений,*

[росте в] чотири-п'ять рядів.

常將勁節負秋霜. *Завжди міцні колінця витримують осінні заморозки.*

為緣春筍鑽牆破. *Через [те що] весняні пагони проломилли стіну,*

不得垂陰覆玉堂. *Не можна [йому] більше кидати тінь на яшмову залу.*

Дзеркало розлучається з туалетним столиком (鏡離台)

鑄瀉黃金鏡始開. *Відлите із золота дзеркало з'явилося.*

初生三五月裴回. *[Наче] настав п'ятнадцятий день,*

[і] повний місяць вийшов прогулятися.

為遭無限塵蒙蔽. *Через [те що] постійно пилом вкривалося,*

不得華堂上玉臺. *Не можна [йому] більше у чудовій залі
стояти на яшмовому столику.*

Дискусії щодо авторства цього циклу тривали, допоки в середині 1950-х років у Японії не було знайдено копію збірки часів династії Сун (宋朝, 960–1279), яка зараз вважається “залізним доказом” на підтвердження авторства Сюе Тао: у ній не лише повністю вміщено цей цикл, а й чітко зазначено ім'я поетеси як його авторки [刘天文 2004, 51]. А проте деякі дослідники досі ставлять під сумнів авторство Сюе Тао, через те що за стилем цей цикл дуже відрізняється від інших її поетичних творів [张篷舟 1983, 17].

Сучасні коментатори зазначають, що цей цикл був написаний поетесою після болючого та небажаного розставання з одним її впливовим коханцем. Залежно від постаті коханця змінюються безпосередні причини написання циклу “*Ши* про десять розлучень”. Одна група дослідників доводить, що чоловіком, з яким вона мала довготривалі стосунки та якому відправила цикл після їхнього розриву, був видатний поет Юань Чжень (元稹, 779–831), який у той час обіймав високу посаду державного цензора (監察御史). Якось він приймав гостей, серед яких була й Сюе Тао. Сп'янівши, вона почала з ним сперечатися, а потім кинула в нього глечик з вином, але влучила в небожа Юаня Чжєня та поранила його [王仲鏞 1989, 1339]. Через це вона була покарана відсиленням до прикордонної території, що в той час стала ареною численних воєнних дій. Написавши цей цикл, вона повернула прихильність Юаня Чжєня та змогла повернутися до Ченду.

Більшість сучасних дослідників не підтримують першу версію, оскільки період стосунків між Юанем Чженем та Сюе Тао обмежується лише декількома місяцями. Зазначається, що він міг зустрітися з поетесою не раніше сьомого місяця четвертого року правління під гаслом Юаньхе (809 р.), коли його направили з інспекцією в місто Лоян, а потім у східну частину провінції Сичуань [张篷舟 1983, 18]. Юань

Чжень перебував у місті Ченду лише протягом чотирьох місяців, розглядав безліч офіційних справ щодо зловживання владою й тому, на думку дослідників, просто не мав би достатньо часу на серйозні, довготривалі стосунки з поетесою [Idema, Grant 2004, 187–188]. Неодноразова згадка у віршах циклу періоду стосунків у декілька років (四五年 *чотири-п'ять років*; 久 *довгий час*; 四五秋 *чотири-п'ять осеней*) приводить дослідників до думки, що друга версія видається більш достовірною [张篷舟 1983, 18].

Згідно з нею, коханцем Сюе Тао був Вей Гао (韋皋, 745–805) [张篷舟 1983, 17], якого під час першого року правління під гаслом Чженьюань (785 р.) було призначено військовим губернатором провінції Сичуань. Сюе Тао на той час уже близько двох років була зареєстрована як повія *інцзі* [武舟 2006, 95–96]. Відомо, що їхні стосунки тривали протягом декількох років, що разом зі згадкою про це у віршах дає змогу дослідникам датувати цей цикл близько п'ятого року правління під гаслом Чженьюань (789 р.) [张篷舟 1983, 18]. Причиною розлучення в цій версії було приймання Сюе Тао коштовних подарунків від чиновників, які сподівались на її протекцію перед могутнім військовим губернатором. Дізнавшись про це, Вей Гао дуже розгнівався. Як і в попередній версії, поетеса дістала покарання у вигляді вигнання до Сунчжоу (松州, сучасний повіт Сунпань провінції Сичуань), маленького містечка на кордоні з Тибетською імперією [蘇珊玉 2008, 49]. Вей Гао довгий час не хотів бачити Сюе Тао, але, отримавши цей поетичний цикл, вибачив їй [刘天文 2004, 52].

Цикл складається з 10 віршів, один з яких являє собою *гутіши*, або “поезію стародавнього стилю” (古體詩), а дев'ять інших – *цзінтіши*, або “поезію нового стилю” (近體詩). *Цзінтіши* поділялися на три типи, кожен з яких мав власні особливості та правила написання: восьмивірші *люйши* (律詩), чотиривірші *цзюецзюй* (絕句) та вірші необмеженої довжини *пайлюй* (排律). Складаючи *гутіши*, автор мав більшу свободу вираження, оскільки не був зв'язаний правилами версифікації, які були обов'язковими при написанні “поезії нового стилю”. Вони переважно стосувалися п'яти елементів: кількості рядків, кількості ієрогліфів у кожному рядку, чергування тонів *пін* (平) та *цзе* (仄)¹⁰, місця рими (韻) й антитези (對仗).

Дев'ять віршів циклу є семислівними чотиривіршами *цзюецзюй*, написаними за усіма правилами, що висувалися до поетичних творів *цзінтіши*. Зокрема, за чергуванням тонів *пін* і *цзе* вони відповідають схемі “ламаний початок – рівний кінець” (仄起平收式) [钱志熙, 刘青海 2016, 49]. Щодо використання рими, то в кожному *цзюецзюй* римуються перший, другий та четвертий рядки, що теж відповідає правилам віршування. Цікаво те, що у восьми з дев'яти *цзюецзюй* Сюе Тао використовує рими, які належать до однієї групи рим¹¹, і лише у восьмому *цзюецзюй* під назвою “Сокіл розлучається з рукавичкою” (“鷹離鞞”) вона вживає так звані “близькі рими” (邻韵) – рими, які належали до різних груп, але інколи могли римуватися між собою [吴丈蜀 2016, 77]. Такий прийом не вважався порушенням правил віршування, але вимагав від автора великої вправності, оскільки “близькі рими” дозволялося використовувати лише в першому рядку вірша [吴丈蜀 2016, 77]. Тому цей *цзюецзюй* може бути прикладом майстерного використання “близької рими”, яка контрастує з традиційним римуванням в інших віршах циклу.

За композиційною побудовою кожен *цзюецзюй* циклу має чотири частини, що теж відповідає правилам написання *цзінтіши*: у першому рядку описуються гарні риси об'єкта, у другому – для чого він був призначений, у третьому – вказано причину, через яку він втрачає прихильність, а в четвертому – наслідки, з якими він стикається. Останній рядок кожного з десяти *цзюецзюй* починається словами “не можна” (“不得”), і вказується, що саме заборонено робити (наприклад, ластівці не можна будувати гніздо між кроквами).

Деякі дослідники зазначають, що в кожному з маленьких чотиривіршів циклу Сюе Тао вдалося зробити майстерну замальовку певної ситуації і до кожного з них можна навести декілька інтерпретацій: висловлювання власних почуттів через обрані об'єкти чи предмети, дорікання собі за необережні слова та ненавмисно скоєні дії, визнання власної провини або звинувачення свого покровителя в тому, що він занадто вимогливий до неї [蘇珊玉 2008, 76].

Назва кожного вірша циклу побудована на асоціативному ряді, що пов'язує два об'єкти, окреме існування яких виявляється неможливим. З формального погляду, у більшості випадків тварина розлучається з неживим предметом, який насправді уособлює інший бік об'єкта: кінь розлучається зі стайнею (馬離廐) або ластівка – з гніздом (燕離巢). Лише в одному випадку тварина розлучається з людиною: собака розлучається з господарем (犬離主). Водночас у двох віршах циклу акцент зроблено на тому, що саме неживий предмет розлучається з людиною: пензель – з рукою (筆離手) та перлина – з долонею (珠離掌).

Найчастіше Сюе Тао зазначає провини, через яку людина більше не хоче бачити цей об'єкт: наприклад, кінь поніс, і вершник упав; папуга вимовив недоречні слова; ластівка глиною забруднила подушку; риба зламала квітку лотоса тощо. Поетеса наголошує на трьох варіантах розвитку подій, які призвели до розставання: по-перше, така ситуація трапилася лише раз, але саме цей випадок став підставою для зміни ставлення людини до об'єкта (наприклад, весняні пагони бамбука проломили стіну); по-друге, об'єкт міг зробити це ненавмисно (наприклад, собака ненавмисно вкусив улюбленого гостя); по-третє, об'єкт взагалі нічого поганого не робив, лише зазнав відповідних змін із плином часу, але все одно став власнику немилим (наприклад, дзеркало постійно вкривалося пилом).

Хоча в жодному з віршів циклу прямо не говориться про те, що втрата прихильності призводить до загибелі об'єкта, але саме такий висновок диктується правилами цього циклу. Не можна уявити собі собаку без господаря, тому втрата останнього означає загибель першого. Те саме стосується навіть таких незвичних для нас асоціацій, як бамбук – альтанка, дзеркало – туалетний столик тощо. У деяких випадках поетеса відходить від опосередкованої вказівки на сенс вірша, коли, наприклад, в останньому рядку сьомого *цзюецзюй* під назвою “Риба розлучається зі ставком” (“魚離池”) каже: “Не можна [їй] більше [в] чистих хвилях плавати” (“不得清波更一遊”). Однак в інших випадках розрив та загибель передбачаються завдяки майстерному використанню Сюе Тао цього асоціативного ряду.

На особливу увагу заслуговує четвертий вірш циклу “Папуга розлучається з кліткою” (“鸚鵡離籠”). Він являє собою *гутіши*, або “поезію стародавнього стилю”, та має певні особливості, які відрізняють його від інших. Сучасні дослідники зазвичай не відокремлюють його, розглядаючи разом з іншими віршами циклу як класичний приклад “залежності, безпорадності, низького соціального статусу та почуттів куртизанки” [Jia 2014, 120]. На мій погляд, його варто розглядати як приклад творення нового поетичного образу, доволі рідкісної та завжди знаменної події в поезії.

По-перше, його назва складається з чотирьох ієрогліфів, тоді як назви інших дев'яти віршів мають по три ієрогліфи, що одразу привертає увагу читача. По-друге, на відміну від інших віршів циклу, Сюе Тао пише його як *гутіши*. Отже, можна припустити, що, свідомо обравши цей стиль замість обмеженого правилами *цзінтіши*, поетеса вважає суворі правила останнього своєрідною “кліткою” для поета, що обмежує свободу у вираженні думок і почуттів. По-третє, Сюе Тао повністю переосмислює образ папуги в клітці, який завдяки “Фу про папугу” (“鸚鵡賦”) авторства Мі Хена (禰衡, 173–198)¹² у класичній китайській поезії традиційно вважався символом “високоосвіченої людини, чий здібності й таланти призводять до втрати власної свободи” [Idema, Naft 1997, 109]. З цим пов'язане й відповідне класичне

тлумачення цього образу, коли єдиною мрією папуги в клітці (тобто поета) є “звільнення з полону” [Graham 1979, 50]. Сюе Тао додає нову конотацію цьому образу: тепер папуга є символом самотньої жінки, ув’язненої в розкішній кімнаті, як птах у клітці¹³. Крім того, образ папуги в її вірші амбівалентний: його можна інтерпретувати безпосередньо як пташку в клітці, що призначена розважати жінку в кімнаті, а також як метафору самої жінки, яка майже весь свій час проводить там як у клітці.

На перший погляд здається, що втрата прихильності не призводить безпосередньо до смерті папуги та не завдає йому певних незручностей. Після того як він провів довгий час у клітці, як і папуга у *фу* Мі Хена, його єдиною мрією було, звісно, звільнитися з полону. Птах має насолоджуватися відчуттям цієї довгоочікуваної свободи. Але якщо трактувати цей образ як метафору жінки, то така “свобода” не принесе їй нічого доброго, оскільки вона втратить усе, до чого звикла: розкішний спосіб життя, підтримку і заступництво впливового чоловіка. Тобто ця свобода насправді стає покаранням папуги / жінки й згодом призведе до загибелі чи значної втрати становища в суспільстві. Якщо трактувати клітку як метафору суворих правил написання *цзінтіши*, то, на відміну від папуги / жінки, яка не обирала свою клітку, поетеса може зробити власний вибір: залишитися в клітці (тобто писати *цзінтіши*, що обмежують її свободу як митця) або вибрати свободу (тобто використовувати стиль, який вона хоче). І тому стає зрозуміло, чому саме для цього вірша був обраний стиль *гутіши*, що ще більше підкреслює протиставлення в межах циклу.

Потракування образу папуги в клітці як метафори жінки, ув’язненої в кімнаті, настільки вразило сучасників і наступників Сюе Тао, що цей образ неодноразово запозичувався та використовувався поетами в різних жанрах. Показовим прикладом є арія на мелодію “Польовий цвіркун” (“油葫蘆”) із драми “Правитель області Цянь мудро дарує прихильність Се Тяньсяну” (“錢大尹智寵謝天香”), написаної видатним драматургом і поетом Гуанем Ханьціном (關漢卿, 1234?–1300). Лірична героїня оплакує своє життя повії (歌妓), порівнюючи себе з папугою в клітці:

你道是金籠內鸚哥能念詩。 *Ти кажеш, [що] в золотій клітці папуга вмє декламувати вірші.*
這便是咱家的好比似。 *Це саме мій випадок.*
原來越聰明越不得出籠時。 *Виявляється, [що] чим розумнішою [ти] є, тим важче вибратися з клітки.*

Після смерті Сюе Тао високопоставлений чиновник Лі Деюй (李德裕, 787–850?) і видатний поет Лю Юйсі (劉禹錫, 772–842) написали вірші під явним впливом її *ши* про папугу. Хоча вони використали образ павича замість папуги у своїх віршах, проте вказали ім’я Сюе Тао в їхніх назвах, у такий спосіб проводячи паралель між нею та цим видом птаха: “Сумую через [смерть] павича та Сюе Тао” (“傷孔雀及薛濤”) та “Сумую через [смерть] павича та Сюе Тао: відповідь на [вірш] міністра Січуаня Лі” (“和西川李尚書傷孔雀及薛濤之什”). Запозичивши ідею Сюе Тао і, отже, оцінивши її талант поетеси, ці видатні представники елітного чоловічого світу, втім, не змінили свого ставлення до неї як до повії: “Хоча Сюе була талановитою і відомою, вони все одно розглядали її як об’єкт, яким вони володіли, наче павичем” [Jia 2014, 120].

Цим циклом Сюе Тао не лише показала свій талант у написанні поетичних творів, а й довела, що жінка може здобути звання “великої поетеси” навіть у такому патріархальному суспільстві, як Китай за часів династії Тан, та стати взірцем для письменниць пізніших династій. Водночас поетеса за допомогою метафори майстерно зобразила жінку того часу, соціальний статус якої є значно нижчий за чоловіка: її життя напряму залежить від його примх та уподобань. Її розум, талант та навіть визнання сучасників не мають жодного значення, оскільки чоловік розглядає

її як об'єкт, що належить йому, і лише він може вирішувати її подальшу долю. Саме це й сталося з авторкою завдяки написанню цього циклу – вона unikнула покарання, визнавши свою повну залежність від чоловіка та підкорившись йому.

Подяка. Авторка висловлює глибоку вдячність Academia Sinica (Taiwan Scholarships for Ukrainian Students and Scholars, 2022) за підтримку та всебічну допомогу, надану під час проведення цього дослідження.

¹ У статті Н. С. Ісаєвої подано стислу характеристику циклу “*Ши* про десять розлучень”, який представлено як вірші про “кохання між чоловіком і жінкою в алегоричній формі” [Ісаєва 2017, 225]. Також наведено підрядковий переклад та аналіз одного *ши* “Півонія” (“牡丹”), авторкою якого вказана Сюе Тао [Ісаєва 2017, 226–227]. Дослідниця покликається на “Словник літературної оцінки танських *ши*” (“唐诗鉴赏辞典”) як на джерело оригіналу тексту. Однак треба вказати, що авторство цього *ши* є сумнівним, оскільки в “Повному зібранні *ши* династії Тан” (“全唐詩”), що налічує близько 49 тисяч *ши*, автором вказаного вірша зазначено поета Сюе Нена (薛能, 817?–?). Серед його доробку, який складається з 314 *ши* та декількох рядків зі ще 5 втрачених *ши* (с. 6467–6521), є цикл під назвою “Півонія” (“牡丹”) [全唐詩 1960, 6503]. Цей вірш є третім із чотирьох *ши*, що входять до циклу. Однак у розділі, присвяченому Сюе Тао, також наведено вірш під назвою “Півонія” (“牡丹”) [全唐詩 1960, 9037], який не входить до циклу та відрізняється від *ши* Сюе Нена лише чотирма ієрогліфами.

² Chinese poetry in translation. A bibliography. URL: <https://chinesepoetrytranslation.org/chinesepoetry/poets/byname/X/> (дата звернення: 16.07.2022).

³ CNKI Literature Databases. URL: <https://www.cnki.net/> (дата звернення: 16.07.2022).

⁴ Усі переклади з китайської зроблені авторкою цієї статті.

⁵ Ван Січжи (王羲之, 303?–379?) – відомий каліграф, теоретик каліграфії.

⁶ Різні джерела вказують ім'я або Вея Гао (韋皋, 745–805), або У Юаньхена (武元衡, 758–815) [Larsen 1983, 117].

⁷ Найбільшим аргументом виступає впливовість Вея Гао, оскільки в той час військовий губернатор мав значно більшу владу, ніж цивільні чиновники [蘇珊玉 2008, 51]. Крім різних документів, де згадується отримання Сюе Тао цієї посади, долучаються ще й згадки про це у віршах танських поетів. Наприклад, Ван Цзянь (王建, 768–830?) присвятив їй *ши* “Надсилаю в Шу секретарю Сюе Тао” (“寄蜀中薛濤校書詩”). Також, згідно із джерелами династії Мін, на її могильному камені була вказана ця посада разом з її ім'ям [Larsen 1983, 117].

⁸ Інколи вказується, що могильного каменя вже не було за часів династії Південна Сун (南宋, 1127–1279) [蘇珊玉 2008, 38].

⁹ Різноманітні припущення щодо місця поховання Сюе Тао наведені в [刘天文 2004, 156–158].

¹⁰ Три тони *шан* (上聲), *цюй* (去聲) та *жу* (入聲) разом утворюють тон *цзе* (仄聲).

¹¹ У статті всі визначення типів рим та їхня належність до певної групи відповідають розподілу, наведеному в “Новому виданні рим з Піншуя” (“平水新刊韻略”, 1229 р.) Вана Веньюя (王文鬱), де відображено норми читання середньокитайської мови (див.: 平水韻. URL: <https://sou-yun.cn/QR.aspx> (дата звернення: 16.07.2022)).

¹² Образ папуги в інтерпретації Мі Хена значно вплинув на розвиток поезії династії Хань загалом та генезу жанру *фу* зокрема. Поет порушив традицію, згідно з якою автор *фу* мав описувати, “як пощастило його птаху належати такому господареві”, подавши замість цього “довге і дуже зворушливе нарікання на нещастя птаха в неволі” [Graham 1979, 52].

¹³ Хоча попередні поети-чоловіки часто зображували жінку, яка проводить години у своїй розкішній кімнаті, інтерпретуючи її як фізичну та емоційну в'язницю [Bigrel 1982, 19], лірична героїня в їхніх віршах виступає умовним образом покірної жінки, що чекає свого коханця. “Прикрашена клітка” (繡籠) з'явилася в “поезії палацового стилю” в VI столітті та стосувалася “розкішної кімнати, яка метафорично ув'язнювала закохану жінку, що проводила там дні й ночі, сумуючи за своїм відсутнім коханцем” [Laing 1990, 288].

ЛІТЕРАТУРА

Ісаєва Н. С. Тематична парадигма китайської класичної жіночої поезії як відображення потенціалу субверсивності // *Літературознавчі студії*. Вип. 1 (1). 2017.

Birrell A. *New Songs from a Jade Terrace. An Anthology of Early Chinese Love Poetry*. London, 1982.

Bossler B. Vocabularies of Pleasure: Categorizing Female Entertainers in the Late Tang Dynasty // *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. 72, No. 1. 2012. DOI: 10.1353/jas.2012.0013

Brocade River Poems: Selected Works of the Tang Dynasty Courtesan Xue Tao / Tr. by Jeanne Larsen. Princeton, 1987.

Graham William T. Mi Heng's "Rhapsody on a Parrot" // *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. 39, No. 1. 1979. DOI: <https://doi.org/10.2307/2718812>

Gulik R. H. van. *Sexual life in ancient China: a preliminary survey of Chinese sex and society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* Leiden, 2003.

Idema W., Grant B. *The red brush: writing women of imperial China*. Harvard, 2004.

Idema W., Haft L. *A guide to Chinese literature*. Ann Arbor, 1997.

Jia J. The Identity of Tang Daoist Priestesses // Jinhua Jia, Xiaofei Kang, and Ping Yao (eds), *Gendering Chinese Religion: Subject, Identity, and Body*. Albany, 2014.

Laing E. Chinese Palace-Style Poetry and the Depiction of a Palace Beauty // *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 2. 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/3045734>

Larsen J. L. *The Chinese poet Xue Tao: the life and works of a mid-Tang woman*. Ph.D. thesis / The University of Iowa, 1983.

陳文華。唐女詩人集三種。上海：上海古籍出版社，1984。

傅潤華。薛濤年譜。上海：光華書局出版，1931。

傅潤華。薛濤詩。上海：大光書局，1935。

劉天文。薛濤詩四家注評說。成都：巴蜀書社，2004。

錢志熙，劉青海。詩詞寫作常識。北京：中華書局，2016。

全唐詩（精裝十二冊）。北京：中華書局出版，1960。

蘇珊玉。薛濤及其詩研究。台北縣永和市：花木蘭文化，2008。

王仲鏞。唐詩紀事校箋。成都：巴蜀書社，1989。

吳丈蜀。詞學概說。北京：中華書局，2016。

武舟。中國妓女文化史。上海：東方出版中心，2006。

辛文房。唐才子傳全譯。貴陽：貴州人民，1994。

嚴紀華。碧玉紅牋寫自隨：綜論唐代婦女詩歌。臺北：秀威出版，2004。

張篷舟。薛濤。上海：念瑛齋藏板，1949。

張篷舟。薛濤詩箋。北京：人民文學出版社，1983。

REFERENCES

Isayeva N. S. (2017), "Tematychna paradyhma kytays'koyi klasychnoyi zhinochoyi poeziyi yak vidobrazhennya potentsialu subversyvnosti", *Literaturoznavchi studiyi*, No. 1 (1), pp. 216–231. (In Ukrainian).

Birrell A. (1982), *New Songs from a Jade Terrace. An Anthology of Early Chinese Love Poetry*, George Allen & Unwin, London.

Bossler B. (2012), "Vocabularies of Pleasure: Categorizing Female Entertainers in the Late Tang Dynasty", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 72, No. 1, pp. 71–99. DOI: 10.1353/jas.2012.0013

Brocade River Poems: Selected Works of the Tang Dynasty Courtesan Xue Tao (1987), Transl. by Jeanne Larsen, Princeton University Press, Princeton.

Graham William T. (1979), "Mi Heng's 'Rhapsody on a Parrot'", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 39, No. 1, pp. 39–54. DOI: <https://doi.org/10.2307/2718812>

Gulik Robert H. van (2003), *Sexual life in ancient China: a preliminary survey of Chinese sex and society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.*, Brill, Leiden.

Idema W. and Grant B. (2004), *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*, Harvard University Asia Center, Cambridge.

Idema W. and Haft L. (1997), *A guide to Chinese literature*, The University of Michigan, Ann Arbor.

- Jia J. (2014), “The Identity of Tang Daoist Priestesses”, in Jinhua Jia, Xiaofei Kang and Ping Yao (eds), *Gendering Chinese Religion: Subject, Identity, and Body*, SUNY Press, Albany, pp. 103–132.
- Laing E. (1990), “Chinese Palace-Style Poetry and the Depiction of a Palace Beauty”, *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 2, pp. 284–295. DOI: <https://doi.org/10.2307/3045734>
- Larsen J. (1983), *The Chinese Poet Xue Tao: the Life and Works of a Mid-Tang Woman*, Ph.D. thesis, The University of Iowa.
- Chen Wenhua (1984), *Tang nü shiren ji sanzong*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe. (In Chinese).
- Fu Runhua (1931), *Xue Tao nianpu*, Guanghua shuju chuban, Shanghai. (In Chinese).
- Fu Runhua (1935), *Xue Tao shi*, Daguang shuju, Shanghai. (In Chinese).
- Liu Tianwen (2004), *Xue Tao shi si jia zhu pingshuo*, Bashu shushe, Chengdu. (In Chinese).
- Qian Zhixi and Liu Qinghai (2016), *Shici xiezuochangshi*, Zhonghua shuju, Beijing. (In Chinese).
- Quan Tangshi (jingzhuang shi'er ce)* (1960), Zhonghua shuju chuban, Beijing. (In Chinese).
- Su Shanyu (2008), *Xue Tao ji qi shi yanjiu*, Hua mulan wenhua, Taipei xian yonghe shi. (In Chinese).
- Wang Zhongyong (1989), *Tangshi jishi xiao jian*, Bashu shushe, Chengdu. (In Chinese).
- Wu Zhangshu (2016), *Ci xue gaishuo*, Zhonghua shuju, Beijing. (In Chinese).
- Wu Zhou (2006), *Zhongguo jinü wenhua shi*, Dongfang chuban zhongxin, Shanghai. (In Chinese).
- Xin Wenfang (1994), *Tang caizi chuan quan yi*, Guizhou renmin, Guiyang. (In Chinese).
- Yan Jihua (2004), *Biyu hongjian xie zi sui: zong lun Tangdai funü shige*, Xiuwei chuban, Taipei. (In Chinese).
- Zhang Pengzhou (1949), *Xue Tao*, Nian ying zhai cang ban, Shanghai. (In Chinese).
- Zhang Pengzhou (1983), *Xue Tao shi jian*, Renmin wenxue chubanshe, Beijing. (In Chinese).

Г. В. Дащенко

**Проблема традиції та новації жіночої поезії середньовічного Китаю:
на прикладі поетичного циклу**

“Ши про десять розлучень” (“十離詩”) Сюе Тао (薛濤, 768–832)

У статті представлено перший переклад українською мовою, а також детальний історичний та літературознавчий аналіз поетичного циклу “Ши про десять розлучень” (“十離詩”), який був написаний Сюе Тао (薛濤, 768–832), однією з “чотирьох великих поетес династії Тан у жанрі ши” (“唐代四大女詩人”).

Цей цикл датується 789 або 809 роком. Він складається з десяти чотиривіршів, один з яких являє собою *гутіши*, або “поезію стародавнього стилю” (古體詩), а дев’ять інших – *цзінтіши*, або “поезію нового стилю” (近體詩).

Детальний аналіз циклу показав, що дев’ять *цзінтіши* не лише написані за правилами, що висувалися до поетичних творів у цьому стилі, а й навіть ідентичні за деякими елементами: схема чергування тонів *пін* і *цзе*, кількість рим, композиційна побудова тощо.

Четвертий вірш циклу під назвою “Папуга розлучається з кліткою” (“鸚鵡離籠”) виокремлюється з-поміж інших за стилем написання (*гутіши*) та є прикладом творення нового поетичного образу. Сюе Тао повністю переосмислює образ папуги в клітці, додаючи йому нову конотацію: тепер папуга є символом самотньої жінки, ув’язненої в розкішній кімнаті, як птах у клітці. Ба більше, образ папуги є амбівалентним: його можна інтерпретувати безпосередньо як пташку в клітці, що призначена розважати жінку в кімнаті, а також як метафору самої жінки, яка майже весь свій час проводить там як у клітці. Таке потрактування було високо оцінено як сучасниками, так і наступниками поетеси, які неодноразово запозичували та використовували його в різних жанрах.

Ключові слова: Сюе Тао, династія Тан, поезія, “Ши про десять розлучень” (“十離詩”), образ

Стаття надійшла до редакції 21.07.2022