

UDC 821.581-1.09“653”

THE PROBLEMS OF GENRE ATTRIBUTION OF MEDIEVAL FEMALE CHINESE POETRY AND ITS STYLISTIC FEATURES: BASED ON LIU CAICHUN'S POETRY

Hanna Dashchenko

PhD (Philology), Associate Professor

Visiting Associate Research Fellow

Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica

128, Section 2, Academia Rd, Taipei, 115, Taiwan

annadashchenko78@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3432-3679

The article presents the first Ukrainian translation of the poetic cycle “Melody from Luohong Tower”, or “Waiting for [a Husband’s] Return Song” (“羅噴曲”), written by Liu Caichun (劉採春, 9th century), one of the “Four Greatest Female *Shi* Poets of the Tang Dynasty” (“唐代四大女詩人”).

The first part of the article presents the translation of the only existing biographical fragment about Liu Caichun written by famous Tang writer Fan Shu (範攄, 9th cent.) in “Discussions with friends at Yunxi” (“雲溪友議”) and traces the patterns of interpretations of her life in the works of Chinese and Taiwanese researchers.

The second part of the article is devoted to an attempt to determine the genre attribution to her poetic cycle of seven poems. It has been proven that this cycle was written in *shi* genre and it presents a successful combination of “ancient style poetry” *gutishi* (古體詩) with “modern style poetry” *jintishi* (近體詩): six of the seven poems are written according to the rules of *jintishi* writing and one is of *gutishi*.

The third part of the article reveals the use of various stylistic devices in Liu Caichun’s poetic cycle, in particular, a masterful usage of phonetic (*shuangshen* and *dieyun*), lexical (various types of antithesis and gradation) and syntactic means of expression (reduplication, anadiplosis, rhetorical question) allowing to convey various feelings of her lyrical heroine and to give multiple dimensions to the author’s voice.

Keywords: Liu Caichun; Tang Dynasty; poetry; “Melody from Luohong Tower”, or “Waiting for [a Husband’s] Return Song” (“羅噴曲”); genre; stylistic devices

ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ НАЛЕЖНОСТІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЖІНОЧОЇ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ТА ЇЇ СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ: НА ПРИКЛАДІ ПОЕЗІЇ ЛЮ ЦАЙЧУНЬ

Г. В. Дащенко

Вступ

Актуальність цієї розвідки визначається браком як україномовних перекладів поезії Лю Цайчунь (劉採春, IX ст.)¹, однієї з “Чотирьох великих поетес династії Тан у жанрі *shu*” (“唐代四大女詩人”), так і наукових досліджень її творчості в синології взагалі.

© 2023 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/>).

Отож цією роботою я прагну досягти трьох **цілей**: по-перше, ввести до української синології наявну на сьогодні біографічну інформацію про Лю Цайчунь та простежити патерни її інтерпретацій у роботах китайських і тайванських дослідників. По-друге, дати перший український переклад єдиного поетичного циклу її авторства “Мелодія з вежі Лохун”, або “Пісня про очікування повернення [чоловіка]” (“羅噴曲”), який зберігся до сьогодні. По-третє, виявити різноманітні стилістичні фігури, які визначають структурно-композиційну своєрідність поезії Лю Цайчунь.

Статус Лю Цайчунь як однієї з найвидатніших поетес династії Тан парадоксальним чином поєднується з браком ґрунтовних розвідок її життя та творчості. Зокрема, пошук у базі даних *China National Knowledge Infrastructure*² засвідчує, що за період із січня 1979-го до липня 2023 р. було опубліковано лише дві релевантні статті, одна з яких досліджує біографію поетеси [王湘华 2015], а інша – її поезію [车锡伦 1996]³. У декількох роботах ім'я Лю Цайчунь згадується в контексті розповіді про відомих співачок династії Тан [章继光 1993; 张静 2006; 王强 2011]. Водночас у тайванській синології протягом останніх двох десятиліть захищено дві магістерські дисертації [曾莉莉 2004; 曾詠詩 2009] та вийшло друком три монографії [沈惠英 2001; 嚴紀華 2004; 陳瑞芬 2021], у яких поезія Лю Цайчунь та інших співачок династії Тан вивчається в межах середньовічного патріархального суспільства. Нарешті, в англійській синології ситуація ще гірша, оскільки досі немає окремої розвідки про життя та творчість Лю Цайчунь. Є поодинокі дослідження, у яких ім'я поетеси згадується в контексті театрального мистецтва часів династії Тан [Liu et al 2022, 101; Zheng 2021, 267], а також через її любовний зв'язок з видатним поетом Юанем Чженем (元稹, 779–831) [Idema, Grant 2004, 188; Lin 2021, 37].

Вважаю, що можна виокремити дві основні причини такої невідповідності статусу поетеси обсягові уваги науковців. По-перше, це надзвичайна, навіть для середньовічної поезії, мізерність і фрагментарність біографічних даних, а по-друге, жанрова невизначеність її поетичного циклу “Мелодія з вежі Лохун”, або “Пісня про очікування повернення [чоловіка]” (“羅噴曲”).

Джерельна база щодо біографічних даних Лю Цайчунь

Відомості про життя Лю Цайчунь, так само як і повні тексти семи поезій, збереглися завдяки збірці Фаня Шу (范攄, IX ст.) під назвою “Дружні судження з Юньсі” (“雲溪友議”) [范攄 1957]. Інших даних про життя поетеси, що були залишені її сучасниками, не збереглося. Зважаючи на цю обставину, я наводжу відповідний уривок із “Дружніх суджень з Юньсі” повністю⁴:

[Юань Чжень] був з інспекцією на сході провінції Чже[цзян], [він] розлучився з [Сюе] Тао понад десять років тому. [Він] уже збирався послати до Шу за [Сюе] Тао, коли актори Чжоу Цзінань, [Чжоу] Цзічун та [його] дружина Лю Цайчунь приїхали з району [річки] Хуай. [Вона] майстерно грала у військових [виставах] *цаньцзюнь[сі]*, [її] спів сягав хмар; хоч у віршах [та] римах [вона] й поступалася [Сюе] Тао, [проте] краса [її] була незрівнянна. Пан Юань наче забув Сюе Тао та підніс Цайчунь *ши*, у якому мовилося:

新粧巧樣畫雙蛾，*За останньою модою вправно нафарбувала “пару метеликів”*，
 幔裏恆州透額羅。*За завісою огорнула [волосся] хенчжоуським тонким шовком*。
 正面偷輪光滑笏，*Личко легенько напудрила, сяє [наче нефритовий] ху*。
 緩行輕踏皺文靴。*Неспішно та легко ступає у вишуканих чоботах*。
 言詞雅措風流足，*Мова витончена, талановита достатньо*，
 舉止低迴秀媚多。*Поводиться нерішуче, [хоч] обдарована [ї] красива дуже*。
 更有惱人腸斷處，*[Але] більше засмучує мене [та] вражає у саме серце*，
 選詞能唱望夫歌。*[Коли вона] добирає слова, [щоб] заспівати*

“Пісню про очікування чоловіка”。

“Пісня про очікування чоловіка” – це “Мелодія [з вежі] Лохун”. У Цзіньліні є вежа Лохун, [яка була] побудована [за часів правління імператора] Ченя Хоучжу. Цайчунь співала 120 віршів, написаних тогочасними видатними талантами. Ці *ци* були п’яти-, шести- та семислівними, усі підходили для виконання. [У її] *ци* мовиться:

1.

不喜秦淮水, *Не люблю [я] води [річки] Цінхуай,*
生憎江上船。 *[Але] найбільше ненавиджу на річці човни.*
載兒夫去, *Відплив мій чоловік,*
經歲又經年。 *Минає рік, і знов минає рік.*

2.

借問東園柳, *Запитаю [у] Східному саду вербу:*
枯來得幾年? *“[Щоб] засохнути, [чи] маю [ще] декілька років?”*
自無枝葉分, *“[Якщо] сама не [змогла] гілки [з] листям породити,*
莫怨太陽偏。 *Не треба жалітися, [що] сонце схиляється [до інших]”.*

3.

莫作商人婦, *Не ставай дружиною торговця!*
金釵當卜錢。 *Золоті шпильки перетворюються на ворожильні монети.*
朝朝江口望, *Ранок [за] ранком [будеш] у гирло річки дивитися,*
錯認幾人船! *Приймаючи помилково [за нього] різних людей [у] човнах!*

4.

那年離別日, *Того року в день, [коли] розлучилися,*
只道住桐廬。 *Думала, [що ти] зупинишся [в] Тунлу.*
桐廬人不見, *[У] Тунлу люди [тебе] не бачили.*
今得廣州書。 *[А] сьогодні отримала [з] Гуанчжоу листа.*

5.

昨日勝今日, *Вчора день був кращим, [ніж] сьогодні день,*
今年老去年。 *Цього року постарішала [більше, ніж] минулого року.*
黃河清有日, *Хуанхе стане чистою скоро,*
白髮黑無緣。 *[А] сивому волоссю потемнішати не судилося.*

6.

悶向江頭採白蘋, *Сумно йду на берег річки збирати білу чотирилистку,*
嘗隨女伴祭江神。 *Раніше разом з подругами поклонилася духам ріки.*
眾中羞不分明語, *Серед натовпу збентежена, не [можу] відкрито сказати,*
暗擲金釵卜遠人。 *Потайки підкинула золоті шпильки,*
[щоб] поворожити на того, хто далеко.

7.

昨夜北風寒, *Вчора вночі північний вітер холодний [задув],*
牽舡浦裏安。 *Притягли човни [до] берега у спокійне [місце].*
潮來打纜斷, *Приплив прийшов, канати розірвав.*
搖櫓始知難。 *[Почавши] гребти веслами, лише дізнаєшся, [як] важко.*

Коли Цайчунь співала мелодії, не було жодної жінки [чи] перехожого, хто б не розплакався. Доки був у неї чоловік⁵, [він] не міг [нею] заволодіти. Пан Юань добився того, щоб залишитися в Чжецзяні на сім років, тому [з’явився вірш] “Сп’янівши, написав у павільйоні Дун-у”. Цей павільйон був зведений [за часів правління імператора] У-ді династії Лю Сун, дивовижний, у Піднебесній ні з чим незрівнянний. У *ши* мовиться:

役役間人事, *Справи за справами, відпочити б від людських справ,*
紛紛碎簿書。 *Один за одним розбираю офіційні документи.*
功夫兩衙盡, *Свій час двом управлінням віддаю,*
留滯七年餘。 *Залишусь [тут] на сім років із гаком.*
病痛梅天發, *Хвороба в час цвітіння мей проявилася,*
親情海岸疏。 *Любовні почуття на морському березі проклали шлях.*
因循未歸得, *Тримаюся традицій, не повертаюся*
不是戀鱸魚。 *[І] не закоханий в окуня.*

Цензор Лу, який обирав вистави, сказав: “Якщо ж міністр не закоханий в окуня, тоді в кого ж він закоханий?” [范攄 1957, 63–64].

Крім того, завдяки Фаню Шу збереглися також відомості про дочку поетеси на ім'я Чжоу Дехуа (周德华):

Ланчжун Хучжоу Цуй був спочатку заступником генерала в Юе, на бенкеті запрошував Чжоу Дехуа. Дехуа – це дочка Лю Цайчунь. Хоча пісню [про] “Вежу Лохун” [вона виконувала] гірше за матір, проте у [виконанні] *ци* [на мелодію] “Гілля верби” Цайчунь [було б] важко зрівнятися [з нею]. Наближений до імператора Цуй просто обожнював її та невдовзі привіз [її] до Ло[яну]. Згодом учениць із впливових родин, [які приходили] навчатися до неї, було справді багато. Дехуа запросили заспівати пісні добре відомих Веня [Тін'юня та] Пея [Сяня]; вважаючи [їхні твори] привабливими, [але] поверховими, Дехуа, зрештою, так і не погодилася. Двом панам було дуже соромно [范攄 1957, 66].

Отже, з цього тексту можна зробити декілька висновків, і перший з них стосується визначення часу відповідних подій. Сучасні дослідники вважають, що Юань Чжень міг зустрітися з Сюе Тао 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]. Тому, спираючись на свідчення Фаня Шу щодо розлуки Юаня Чжєня та Сюе Тао понад десять років, зустріч поета з Лю Цайчунь можна датувати часом після 820 року. Крім того, Чжоу Сянлу, сучасний китайський дослідник біографії Юаня Чжєня, вказує, що він обіймав посаду начальника округу (觀察使) в період з восьмого місяця 823 року до дев'ятого місяця 829 року [周相录 2004, 228–261]. На його думку, вірш, присвячений поетесі, був написаний саме у 829 році, наприкінці перебування Юаня Чжєня на посаді [周相录 2004, 259]. Це також дає змогу приблизно датувати цим періодом написання циклу Лю Цайчунь.

По-друге, з опису Фаня Шу перед нами постає образ самодостатньої та успішної співачки⁶ та акторки з витонченим смаком, що охоплював як стриману манеру поведінки, так і вибір для виконання найбільш вдалих віршів. Неймовірна краса, вишукана мова, чудовий акторський талант та голос неперевершеної сили доповнюють її портрет. Судячи з усього, впізнаваність Лю Цайчунь була настільки великою, що найвидатніші поети⁷ прагнули, щоб вона виконувала їхні твори⁸. Така популярність давала їй змогу мати дороге вбрання та стежити за модою, а також відкривала доступ до поезії, оскільки в той час написання віршів часто відбувалося під час бенкетів та різноманітних урочистостей і зовсім не передбачало їхнього письмового фіксування та видання окремими збірками⁹.

По-третє, напрочуд багато можемо дізнатись про її соціальний статус, сімейний стан та навіть моральну поведінку. Зокрема, Лю Цайчунь мала чоловіка на ім'я Чжоу Цзічун, який був актором, та дочку Чжоу Дехуа, яка була талановитою співачкою. Ще один член родини – її дівер Чжоу Цзінань¹⁰, який теж виступав в акторській трупі. Хоча більше не залишилося жодної інформації про чоловіка Лю Цайчунь (та його брата), його постать, на кшталт невидимої та водночас потужної гравітації, визначає позиції всіх дійових осіб у цій життєвій історії, наведеній Фанем Шу.

Попри те що деякі сучасні дослідники навіть у межах однієї роботи не можуть узгодити соціальний статус Лю Цайчунь¹¹, її соціальне становище визначити доволі легко: вона співачка, які традиційно походили з нижчих верств суспільства, а тому їхній соціальний статус був трішки вищий за рабів [Hsieh 1996, 120]. Попри свій низький статус, вони мали доступ до найвищих верств суспільства, беручи участь у виставах для імператорського двору та родин заможних аристократів¹².

А проте співачки не були однорідною групою та поділялись на чотири ранги:

1. *гуницзі* (宮妓, “палацова співачка”) жили в столиці, були наставницями в Музичній палаті (樂府) та виступали на офіційних бенкетах [Blanchard 2018, 119];

2. *цзяцзі* (家妓, “приватна співачка”) розважали високопосадовців та заможних літераторів на приватних вечірках [Bossler 2012, 96];

3. *гуаньцзі* (官妓, “урядова співачка”) та *їнцзі* (營妓, “військова співачка”) були призначені урядом для обслуговування відповідно цивільних або військових чиновників [Bossler 2012, 92];

4. *шицзі* (市妓, “міська співачка”) жили та обслуговували клієнтів у міських публічних будинках [武舟 2006, 79].

Найімовірніше, до зустрічі з Юанем Чженем Лю Цайчунь мала останній, найнижчий ранг *шицзі*, оскільки лише представницям цієї групи дозволялося виступати у вуличних трупах як професійним акторкам разом зі своїми чоловіками [武舟 2006, 135]. Можливо, внаслідок багаторічного знайомства з начальником округу її соціальний статус підвищився до *цзяцзі* або навіть до *гунцзі*¹³.

На перший погляд, перед нами звичайна для середньовічного суспільства історія обміну краси, таланту та чарівності на матеріальні та соціальні блага. Проте при ближчому розгляді проступають до того невидимі нюанси. Один з них – це чоловік, який був не лише однією з причин її статусу *шицзі*, а й запорукою її моральності. Зокрема, у цій ситуації відповідальність, принаймні формально, за інтимний зв'язок між співачкою з низьким статусом та високопосадовцем покладалась на чоловіка [武舟 2006, 135]. Фань Шу однозначно вказує, що ані Лю Цайчунь, ані її чоловік (принаймні якийсь час) не давали згоди на її інтимний зв'язок з Юанем Чженем: “доки був у неї чоловік, [він] не міг [нею] заволодіти”. Чоловік, начальник округу, що протягом сімох років залишається на одному місці заради вродливої і талановитої заміжньої жінки найнижчого статусу, щодо якої він, судячи з усього, не застосує жодних дій, які б могли цілком легітимно привести до інтимного зв'язку, – перед нами, найімовірніше, історія платонічної прив'язаності двох особистостей, закоханих у музику та поезію.

По-четверте, набагато більше питань залишається щодо її поезії. Була вона побіжним заняттям на тлі її успішної кар'єри співачки та акторки чи просто стаття Лю Цайчунь, її краса та акторський талант зробили можливим прийняття лише цієї грані її особистості патріархальним китайським суспільством? Писала вона інші вірші до, у процесі та після зустрічі з начальником округу чи то був поодинокий сплеск її таланту? Як співвідноситься її поетичний талант із її смаком та манерою поведінки? На всі ці та багато інших питань відповіді дістати, на жаль, не можна. Єдине, що можна стверджувати із впевненістю, – це наявність патріархального упередження, коли відомості про вочевидь видатну поетесу надходять лише через зв'язок (знайомство) із чоловіком з високим статусом, який не позбавлений поетичного дару. Після того як цей (платонічний) зв'язок завершився, зникли й інші згадки про життя та творчість Лю Цайчунь.

***Жанрова належність поетичного циклу Лю Цайчунь
“Мелодія з вежі Лохун”,
або “Пісня про очікування повернення [чоловіка]” (“羅噴曲”)***

Я наполягаю, що цей цикл складається саме з семи, як наведено у збірці Фаня Шу [范攄 1957, 64], а не з шести творів¹⁴. Зараз неможливо достеменно визначити, чому шостий із семи віршів зі збірки Фаня Шу був виключений з циклу Лю Цайчунь та вказаний за іншим авторством у “Повному зібранні *ши* династії Тан” та численних більш пізніх антологіях. Можна лише припустити, що укладачі поетичних збірок вважали, що він своєю побудовою відрізняється від інших віршів циклу, оскільки є семислівним, а всі інші вірші – п'ятислівними.

Наразі існує два пояснення значення назви циклу Лю Цайчунь “Мелодія з вежі Лохун”, або “Пісня про очікування повернення [чоловіка]” (“羅噴曲”). Згідно з першою версією, Лохун (羅噴) – це назва вежі в місті Цзіньлін (金陵), яка була

побудована за часів правління імператора Ченя Хоучжу (陳後主, 553–604) [方以智, 侯外廬 1988, 915; 胡震亨 1981, 139]. За другою версією, 羅噴 означає “очікувати приїзд” (“羅噴猶來羅也”) [方以智, 侯外廬 1988, 915] або “очікування повернення подорожанина здалеку” (“盼望遠行人回來”) [郭娟玉 2013, 69]. Інколи укладачі антологій також наводять цей цикл під назвою “Пісня про очікування чоловіка” (“望夫歌”) через згадку саме такої назви в *ши* Юаня Чженя, присвяченому Лю Цайчунь.

На сьогодні існує лише один переклад англійською мовою трьох із семи віршів циклу (перекладені перший, третій та четвертий вірші), авторкою яких зазначена Лю Цайчунь [Barnstone, Chow 2005, 191]. Також є три переклади шостого вірша циклу із зазначенням, що його автором є Юй Ху [Chinese Lyricism... 1971, 119; The Columbia Book... 1984, 279; An Anthology... 1996, 381].

Загалом дослідники зараховують цей цикл до трьох різних жанрів: *юефу*, *ши* або *ци*. Наприклад, Чжоу Шоучан (周壽昌, 1814–1884) в антології “Зібрання творів із жіночої половини” (“宮閨文選”) розміщує цикл Лю Цайчунь із шести поезій у розділі “Юефу” (“樂府”) [任繼愈 1998, 630]. Він не надає жодних пояснень або коментарів стосовно критеріїв розподілу творів за жанрами. Сучасний тайванський дослідник Чжан Сюжун зазначає народний характер цих поезій, що дає йому змогу говорити про їхню наближеність до *юефу* [張修蓉 1985, 174]. Ще одна тайванська дослідниця Шень Хуейїн також упевнена, що вірші Лю Цайчунь написано в жанрі *юефу*. На підтвердження своєї думки вона вказує, що, по-перше, за тематикою вони близькі до творів у цьому жанрі, а по-друге, поетеса використовує традиційну тему нарікання жінки на свою долю для викладу власних думок, що було притаманно танським *юефу* [沈惠英 2001, 113].

Є також непоодинокі спроби віднести цикл Лю Цайчунь до жанру *ци*, першою з яких можна вважати вказівку Фаня Шу перед самими творами поетеси: “[У її] *ци* мовиться...” (“詞云”) [范攄 1957, 64]. Починаючи з першої половини XVII століття, рядки з цього циклу наводяться в різних роботах цінських авторів як приклад творів у цьому жанрі (наприклад, “*Цихуа*, [написані біля] вербового ставка” (“柳塘詞話”) Шеня Сюна (沈雄), “Заповнення [того, що залишилося] поза увагою [в] ‘Каноні *ци*’” (“詞律拾遺”) Сюя Бенлі (徐本立) тощо). Укладачі поетичних антологій також обирають вірші Лю Цайчунь для різноманітних збірок *ци*, у яких представлені твори видатних танських митців. Наприклад, Чжан Цзунсу (張宗櫛, 1705?–1775?) у “Розповіді про літературні таланти [в жанрі] *ци*” (“詞林紀事”) згадує три вірші з циклу Лю Цайчунь, наводячи їх у зміненому порядку: перший, сьомий та третій [張宗林 1982, 29]. Здебільшого автори ніяк не аргументують свою думку та не наводять критерії жанрової класифікації творів. Чи не єдиним винятком є робота видатного літератора Вана Їціна (王奕清, 1664–1737) “Збірка схем для *ци*, зібраних за імператорським наказом” (“禦定詞譜”) [王奕清 1983, 1495–1499]. У ній наведено три вірші (№ 1, 7 та 6)¹⁵ авторства Лю Цайчунь та вказано, що вони є *даньдяо* (單調), тобто *ци*, які складаються з однієї строфи. Крім того, наведено схеми чергування тонів *пін* та *цзе*, а також зазначено рими під тоном *пін*: у першому вірші римується другий та четвертий рядки, а в шостому та сьомому – перший, другий та четвертий рядки¹⁶.

Ті самі вади стосуються спроб зарахувати цикл Лю Цайчунь до жанру *ши*. Зазвичай просто вказується, що її твори є чотиривіршами *цзюецзюй*, тобто різновидом *ши*. Як приклад можна навести ґрунтовну працю “Канон *ци*” (“詞律”) Ваня Шу (萬樹, 1630–1688), у якій він, детально описуючи особливості жанру *ци*, згадує цикл поетеси як приклад саме “п’ятислівних *цзюе[цзюй]*” (“五言絕”), а не *ци* [吳克岐 2019, 981]. Інколи в сучасних роботах просто зазначається, що ці вірші є “п’ятислівними *цзюецзюй*” (“五言絕句”), також без наведення жодних обґрунтувань [陳瑞芬 2021, 344].

Моя теза полягає в тому, що цикл Лю Цайчунь написаний у жанрі *ши* та являє собою вдалу комбінацію *гутіши* “поезії стародавнього стилю” (古體詩) та *цзіньтіши* “поезії нового стилю” (近體詩)¹⁷. На користь цього твердження можна висунути щонайменше чотири аргументи.

По-перше, шість із семи віршів цього циклу відповідають правилам написання поетичних творів *цзіньтіши*. Зокрема, за чергуванням тонів *пін* і *цзе* чотири вірші (№ 1, 2, 3 та 5) відповідають схемі “ламаний початок – ламаний кінець” (仄起仄收式) [钱志熙, 刘青海 2016, 46] та мають римування у другому та четвертому рядках. Цікаво те, що рими в цих чотирьох віршах належать до однієї групи рим *ї сяннь* (一先)¹⁸. Шостий та сьомий вірші циклу відповідають схемі “ламаний початок – рівний кінець” (仄起平收式) [钱志熙, 刘青海 2016, 48–49] та, відповідно, мають римування в першому, другому та четвертому рядках. У шостому вірші рими належать до групи *шиї чжень* (十一真), а в сьомому – до групи *шиси хань* (十四寒). Це дає змогу говорити про те, що п’ять віршів циклу (№ 1, 2, 3, 5 та 7) є п’ятислівними *цзюецзюй*, а один вірш (№ 6) – семислівним *цзюецзюй*, які написані у строгой відповідності до правил складання *цзіньтіши*.

По-друге, більшість віршів циклу відповідають стилю написання п’яти- та семи-слівних *цзюецзюй*. Зокрема, танські автори в п’ятислівних *цзюецзюй* “прагнули щиро висловлювати почуття”, але водночас “глибокий зміст стає головною особливістю” [钱志熙, 刘青海 2016, 11]. Натомість у семислівних *цзюецзюй* поети “прагнули витонченості”, найвище цінували образність, тому “переважно рядки мають прихований зміст” [钱志熙, 刘青海 2016, 11]. Саме це можна побачити у віршах цього циклу: у п’ятислівних здебільшого переважає експліцитне висловлювання почуттів – *не люблю, найбільше ненавиджу, не треба жалітися* тощо; у семислівному глибокий зміст прихований за образом білої чотирилистки (白蘋), який танські поети¹⁹ обирали для зображення самотньої жінки, що дивиться на човни, сподіваючись побачити той, у якому повертається її коханий [No Moonlight... 2019, 262].

По-третє, четвертий вірш циклу є *гутіши*, або “поезією стародавнього стилю”, який не відповідає жодній схемі та правилам для написання *цзіньтіши*: складаючи чотиривірші *гуцзюе*, поети не дотримувалися правил чергування тонів *пін* та *цзе* та не надавали великого значення римуванню [钱志熙, 刘青海 2016, 13]. Причину цього сучасні дослідники бачать у свідомій спробі танських поетів відобразити стародавній, архаїчний присмак у своїх віршах [How to read... 2008, 203]. Цей вірш, єдиний, що написаний у “стародавньому стилі”, міститься точно посередині циклу: він є основним елементом циклу та композиційно пов’язує між собою інші вірші, що є “поезією нового стилю”.

По-четверте, зарахування цього циклу до жанру *ши* не суперечить словам Юаня Чженя про те, що поетеса співала цей цикл. За часів династії Тан виконавці могли декламувати чотиривірші *цзюецзюй* під акомпанемент музики або співати [Yu 2017, 235].

Загалом я не поділяю думки дослідників щодо належності цього циклу до жанру *ци*, насамперед з тієї причини, що на момент його написання жанр *ци* тільки перебував у процесі свого формування²⁰ й не існувало ще жодного жанрового канону, який би давав змогу впевнено зарахувати його саме до *ци*. Ба більше, знайомство Лю Цайчунь з відомими літераторами та залежність її кар’єри від їхнього схвалення на практиці означали орієнтацію поетеси суто на твори, які вони могли оцінити за наявними стандартами. *Ци* як жанру з кодифікованими правилами написання та виконання, а також із широким колом поціновувачів та дослідників на той момент просто не існувало. Отже, вшанувати цей цикл можна було лише за умови його відповідності вже наявним жанровим канонам. *Ши* мали тисячолітню історію складання, збирання та імплементації навіть до політичної практики (система імператорських державних іспитів *кецзюй*), що означало насправді дуже широкий вибір

і, отже, творчу свободу у висловленні та способі подачі. Як я намагалась показати вище, на тому етапі *ши* в деяких своїх різновидах дуже нагадували *ци*, жанрове відокремлення яких відбулося значно пізніше.

**Стилістичні фігури в поетичному циклі Лю Цайчунь:
різновиди та особливості вживання**

У поетичному циклі Лю Цайчунь “Мелодія з вежі Лохун”, або “Пісня про очікування повернення [чоловіка]”, вжито різноманітні стилістичні фігури, які відповідають за створення неповторного у своїй багатомірності тексту. Найвиразнішими з них є фонетичні експресивні засоби, які дають змогу відтворювати найменші нюанси значення та набагато ефективніше підсилюють висловлення емоційно. Крім використання таких обов’язкових елементів для *ши*, як рима в певних рядках та чергування тонів *пін* та *це* за певною схемою, Лю Цайчунь дуже часто²¹ послуговується різними фонетичними стилістичними прийомами, які забезпечують фоновий звуковий малюнок її поезій. Зокрема, вона двічі використовує прийом *шуаншен*, або “парні приголосні” (雙聲), тобто повторює початкову частину словоскладу: 那 年 (nà nián) та 黃 河 (Huánghé). Чотири рази поетеса вживає прийом *дсюнь*, або “голосні, що накладаються” (疊韻), тобто повторює кінцеву частину словоскладу: 生 憎 (shēngzēng), 莫 作 (mò zuò), 牽 船 (qiān chuán) та 纜 斷 (lǎn duàn).

З-поміж лексичних засобів образотворення Лю Цайчунь віддає перевагу *дуйоу*, або антитезі (對偶), яка є характерною рисою класичної китайської поезії та найважливішим прийомом у жанрі *ши* [王希杰 2000, 356–357]. Вона допомагає зробити текст більш виразним та сфокусувати увагу читача на певних рядках. Починаючи з V століття, існують різноманітні класифікації антитези²², серед яких класичним вважається розподіл на три типи: *данцзюйдуй* (當句對), *пайбідуй* (排比對) та *оуцзюйдуй* (偶句對). Останній тип своєю чергою поділяється на чотири підтипи – *діміндуй* (的名對), *тунлейдуй* (同類對), *ілейдуй* (異類對) та *шуцзидуй* (數字對), перші три з яких наявні в декількох віршах циклу Лю Цайчунь.

При вживанні *діміндуй*, або “точного протиставлення”, поет мав дотримуватися протиставлення як за частинами мови, так і за певними категоріями у двох суміжних рядках²³. Вживання цього виду антитези можна побачити в перших двох рядках першого вірша циклу, де протиставлені дієслова 喜 (люблю) та 憎 (ненавиджу), які належать до категорії дієслів, що виражають сильні позитивні та негативні почуття:

不喜秦淮水。Не люблю [я] води [річки] Цінхуай,
生憎江上船。[Але] найбільше ненавиджу на річці човни.

Передусім слід вказати на те, що тут вжито прийом висхідної градації, коли спостерігається нагнітання інтенсивності почуттів ліричної героїні (не люблю – найбільше ненавиджу). Градація підсилює емоційність вірша та привертає увагу читача до відвертого вираження почуттів жінки. Однак більш цікавим є те, що поетеса робить це, майстерно використовуючи не синонімічні, а антонімічні емоційно забарвлені дієслова (люблю – ненавиджу) на місці другого ієрогліфа в обох рядках, що й є вживанням прийому *діміндуй*, або “точного протиставлення”.

Тунлейдуй – це протиставлення за подібністю²⁴, коли вживані в суміжних рядках слова належать до спорідненої категорії. У перших двох рядках п’ятого вірша циклу Лю Цайчунь використовує саме цей вид антитези: 昨 日 (вчора) протиставляється 今 年 (цей рік), а 今 日 (сьогодні) – 去 年 (минулий рік). Крім цього, ці рядки також можуть слугувати прикладом майстерного використання дуже рідковживаного (насамперед із причини складності втілення цього прийому) різновиду антитези *шуаннідуй* (雙擬對). У суміжних рядках є два однакових ієрогліфи, між якими написані інші ієрогліфи, але водночас ієрогліфи, що повторюються, є частинами слів, які за змістом протилежні. Крім того, перший рядок пари має протиставлятися другому рядку.

昨日勝今日，Вчора день був кращим, [ніж] сьогодні день,
今年老去年。Цього року постарішала [більше, ніж] минулого року.

Як бачимо, Лю Цайчунь у першому рядку повторює ієрогліф 日 (день), який є частиною слів 昨日 (вчора) та 今日 (сьогодні), протилежних за значенням. У другому рядку повторюється ієрогліф 年 (рік), що входить до складу слів 今年 (цей рік) та 去年 (минулий рік). Обидва рядки протиставлені один одному як за змістом, так і за частинами мови.

Також у циклі Лю Цайчунь наявний різновид антитези *ілейдуй*, коли вживані в суміжних рядках слова, хоча й належать до різних категорій, протиставляються одне одному за частинами мови²⁵: 枝葉 (гілки [з] листям) – 太陽 (сонце) та 黃河 (Хуанхе / Жовта ріка) – 白髮 (сиве волосся).

Що стосується синтаксичних засобів увиразнення, то в третьому вірші циклу застосовано прийом редуплікації (疊字), зокрема його рідковживаний різновид “висловлювання почуттів” (表情)²⁶, який використовується для передачі таких почуттів, як любов (喜), гнів (怒), сум (哀), радість (樂) тощо [黃慶萱1990, 5]. Лю Цайчунь вживає цей різновид редуплікації для зображення найвищого ступеня тривоги та смутку в серці жінки, яка чекає повернення свого коханого та щоранку виходить виглядати його човен на річці: “Ранок [за] ранком [будеш] у гирло річки дивитися” (“朝朝江口望”).

У четвертому вірші циклу поетеса вживає контактний повтор на межі двох поетичних рядків – анадиплозис (頂真法), який дає змогу підкреслити ключове слово для ліричної героїні, а саме назву міста, де мав бути її чоловік:

只道住桐廬。Думала, [що ти] зупинишся [в] Тунлу.

桐廬人不見。[У] Тунлу люди [тебе] не бачили.

Крім того, в інших віршах циклу двічі зустрічається звуковий анадиплозис, коли на початку наступного рядка повторюються звуки, що вжиті на кінці попереднього: 水 (shuǐ) – 生 (shēng) та 見 (jiàn) – 今 (jīn).

У другому вірші циклу поетеса використовує риторичне запитання (設問), яке вживається для привертання уваги до болючої теми браку дітей у ліричної героїні та підвищення емоційного впливу на слухача / читача:

借問東園柳, Запитаю [у] Східному саду вербу:

枯來得幾年? “[Щоб] засохнути, [чи] маю [ще] декілька років?”

Висновки

З огляду на викладене можна дійти висновку, що в структурно-композиційній організації поетичного циклу Лю Цайчунь “Мелодія з вежі Лохун”, або “Пісня про очікування повернення [чоловіка]” (“羅噴曲”), важливу роль відіграють стилістичні фігури, основою яких є різнорівневі мовні одиниці. Поетеса майстерно використовує фонетичні (*шуаншен* та *деюнь*), лексичні (різноманітні види антитези та градація) та синтаксичні засоби увиразнення (редуплікації, анадиплозис, риторичне запитання), щоб передати різноманітні почуття ліричної героїні. Ці стилістичні фігури надають емоційної забарвленості поетичному тексту та підкреслюють авторську думку. Поєднання різноманітних за структурою (п’яти- і семислівні рядки) та за стилем (*гутіши* і *цзінтьіши*) віршів у єдиний цикл дало змогу зробити його унікальним та виразним на тлі стандартних поезій її сучасників.

¹ Проведений аналіз історичних джерел виявив, що існує два написання імені поетеси, які відрізняються лише другим ієрогліфом: 劉採春 та 劉采春. Перше з них зустрічається в джерелах династії Тан [范攄 1957, 63] та Сун [計有功 1981, 562; 尤袤 1985, 43]. Змінене написання імені Лю Цайчунь з’являється вже значно пізніше: спочатку в роботах мінських дослідників [胡震亨 1981, 139], а потім і в різноманітних цінських поетичних антологіях [全唐詩 1960, 9024].

² CNKI Literature Databases. URL: <https://www.cnki.net/> (дата звернення: 08.08.2023).

³ Для порівняння: кількість публікацій у цій базі даних за цей же період, які присвячені дослідженню життя та творчості Сюе Тао (薛濤, 768–832), сучасниці Лю Цайчунь та ще одній із “Чотирьох великих поетес династії Тан у жанрі *шунь*”, дорівнює 390.

⁴ Усі переклади з китайської зроблені авторкою цієї статті.

⁵ В оригіналі використано слово 藁砧 “плаха”, що в Стародавньому Китаї також мало значення “чоловік”.

⁶ Слід зазначити, що в танських та сунських текстах автори не зазначають її як співачку. Лише починаючи з династії Мін, автори обов’язково вказують, що вона була *цзінной* (妓女) [胡震亨 1981, 139; 胡應麟 1958, 108; 冯梦龙 1986, 889]. Залишається невідомим, чому цієї вказівки на соціальний статус Лю Цайчунь не було в тексті Фаня Шу.

⁷ Наприклад, у поетичному трактаті “Зібрання *шунь*” (“詩藪”) відомий учений династії Мін Ху Інлінь (胡應麟; 1551–1602) зазначає, що Лю Цайчунь була виконавицею геніального *шунь* знаного танського поета Лю Юйсі (刘禹锡, 772–842) під назвою “За закрутом річки Цінцзян верби тисяча гілок” (“清江一曲柳千條”) [胡應麟 1958, 108].

⁸ Підстави для цього висновку дає історія з її дочкою, якій пропонували співати свої нові пісні Вень Тін’юнь та Пей Сянь, а вона їм відмовляла, покликаючись на недосконалість та поверховість їхніх творів.

⁹ Про особливості фіксації та збереження поезії, а також специфіку укладання поетичних збірок за часів династії Тан див.: [Nugent 2018].

¹⁰ Судячи з практики надавання імен у давньому та середньовічному Китаї, Чжоу Цзінань та Чжоу Цзічунь були рідними братами [Adamek 2017, 32].

¹¹ Зокрема, її одночасно можуть називати “співачкою [з] Юе[чжоу]” (“越中妓女”) [陳瑞芬 2021, 79], “дівчиною з публічного будинку” (“青樓女子”) [陳瑞芬 2021, 153] та “жінкою з Придворної школи акторів та музик” (“教坊婦女”) [陳瑞芬 2021, 297].

¹² Про особливості стосунків співачок з літераторами, представниками аристократичних родин та чиновниками, а також про культуру розважальних кварталів та її вплив на поезію за часів династії Тан див.: [Blanchard 2018; Yao 2022; Dashchenko 2022].

¹³ Водночас до висновку щодо підвищення її рангу треба ставитися з обережністю, оскільки ніхто з її сучасників не вказує на це. Така інформація є лише в роботі тайванської дослідниці Чень Жуйфень, де без покликання на джерело зазначено, що Лю Цайчунь була “жінкою з Придворної школи акторів та музик” (“教坊婦女”) [陳瑞芬 2021, 297].

¹⁴ Зокрема, у “Повному зібранні *шунь* династії Тан” (“全唐詩”) у цикл Лю Цайчунь входять лише шість творів [全唐詩 1960, 9024]. Автором вірша, що не увійшов у цикл, зазначено Юй Ху (於鵠, ?–814), а сам вірш включено в антологію під назвою “Мелодія Цзяннаня” (“江南曲”) [全唐詩 1960, 3498]. Деякі автори часів династії Цін у своїх роботах наводять цикл із семи віршів, покликаючись на збірку Фаня Шу [吴克岐 2019, 980], але в усіх роботах сучасних дослідників та антологіях міститься лише шість поезій [沈惠英 2001, 63–64; 嚴紀華 2004, 155].

¹⁵ Вірші наведено саме в такому порядку. Також варто зазначити, що це один з небагатьох випадків, коли автори вказують вірш № 6 за авторством Лю Цайчунь, а не Юй Ху.

¹⁶ Цікавим є саме об’єднання семислівного вірша разом із двома п’ятислівними та зарахування до *ци*, що написані на одну мелодію. Схеми для написання *ци* чітко регламентували довжину рядків, їхню кількість та місце розташування рим, тому створення *ци* навіть уже наприкінці династії Сун перетворилося на практику вписування слів у певну схему до мелодії (“倚聲填詞”) [吴文蜀 2016, 3].

¹⁷ Більш детально про різницю між *гутішунь* та *цзінтьїшунь* див.: [沈惠英 2001, 131; Dashchenko 2022, 104–105].

¹⁸ 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 [平水韻].

¹⁹ Я використовую *平水韻*. URL: <https://sou-yun.cn/QueryPoem.aspx> (дата звернення: 08.08.2023) як базу даних, оскільки вона містить майже 1 245 000 віршів різних жанрів від доцінської доби (先秦時代, 771–221 до н. е.) до XX століття. Образ білої чотириристки використовується у 134 віршах династії Тан.

²⁰ Зокрема, перша антологія *ци* “Серед квітів” (“花間集”) з’явилася в 940 році, більш ніж через сто років після циклу Лю Цайчунь, а перший теоретичний трактат, присвячений

жанру *ци*, був написаний видатною сунською поетесою Лі Цінчжао (李清照, 1084–1155) близько 1108 року, майже через три століття після циклу, що розглядається.

²¹ За кількістю використаних фонетичних стилістичних прийомів Лю Цайчунь поступається лише Сюе Тао [沈惠英 2001, 170].

²² Детальніше див. у роботах: [王希杰 2000, 357–359; 钱志熙, 刘青海 2016, 111–114; 吴丈蜀 2016, 97–98; 沈惠英 2001, 171].

²³ Наприклад, іменники поділялися за такими категоріями: “Небесні тіла та явища”, “Географія”, “Гори та річки”, “Трави та дерева”, “Птахи та звірі” тощо [钱志熙, 刘青海 2016, 116; 王希杰 2000, 371].

²⁴ Наприклад, до цієї категорії належать такі пари, як “квітка – листя” (花叶) або “трава – паростки” (草芽) [钱志熙, 刘青海 2016, 113].

²⁵ Наприклад, “вітер” (風) може протиставлятися “комахам” (蟲), а “озеро” (池) – “траві” (草) [钱志熙, 刘青海 2016, 114].

²⁶ Цей різновид редуплікації використаний лише в трьох зі 140 віршів співачок, вміщених у “Повному зібранні *ши* династії Тан” [沈惠英 2001, 165].

ЛІТЕРАТУРА

Adamek P. Good Son Is Sad If He Hears the Name of His Father: The Tabooing of Names in China As a Way of Implementing Social Values. London & New York, 2017.

An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911 / edited and translated by Stephen Owen. New York, 1996.

Barnstone T., Chow P. The Anchor Book of Chinese Poetry: From Ancient to Contemporary. The Full 3000-Year Tradition. New York, 2005.

Blanchard L. Song Dynasty Figures of Longing and Desire: Gender and Interiority in Chinese Painting and Poetry. Leiden – Boston, 2018.

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

Chinese lyricism: Shih poetry from the second to the twelfth century / translated by Burton Watson. New York, 1971.

Dashchenko H. Legitimation Process of Female Poetry During the Tang Dynasty (618–907) // *Journal of Narrative and Language Studies.* Vol. 10, Issue 19. 2022.

How to read Chinese poetry: a guided anthology / ed. by Zong-qi Cai. New York, 2008.

Hsieh D. The evolution of jueju verse. New York, 1996.

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

Lin G. Comprehensive Study of Tang Poetry. London – New York, 2021.

Liu J., Qin X., Wang K. and Xing X. Other Urban Music and Dance Scenes // Xifan Li (ed.). *A General History of Chinese Art.* Vol. 3: Sui and Tang dynasties. Berlin – Boston, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110790955>

No moonlight in my cup: Sinitic poetry (Kanshi) from the Japanese court, eighth to the twelfth centuries / edited and translated by Judith N. Rabinovitch, Timothy R. Bradstock. Leiden – Boston, 2019.

Nugent Ch. Literary Collections in Tang Dynasty China // Paul W. Kroll (ed.). *Critical Readings on Tang China.* Leiden – Boston, 2018.

The Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century / edited and translated by Burton Watson. New York, 1984.

Yao P. Women, Gender, and Sexuality in China: a brief history. London – New York, 2022.

Yu Zh. *Ci* as the origin of Chinese pop music // Victor Kennedy, Michelle Gadpaille (eds), *Ethnic and Cultural Identity in Music and Song Lyrics.* Newcastle upon Tyne, 2017.

Zheng Z. History of Chinese Folk Literature. Singapore, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-981-16-5445-9>

车锡伦。谈唐代流行歌曲[罗唢曲]及有关问题 // 揚州大學學報。人文社會科學版, 01, 1996。

陳瑞芬。兩漢隋唐婦女閨怨詩。臺北市, 2021。

范攄。雲谿友議。上海市, 1957。

- 方以智。侯外廬。通雅（五十二卷）。第一冊下。上海，1988。
- 冯梦龙。情史（全两册）。下。上海，1986。
- 郭娟玉。濫庭筠接受研究。臺北市，2013。
- 胡應麟。詩藪。上海市，1958。
- 胡震亨。唐音癸籤。上海，1981。
- 黃慶萱。修辭學。臺北市，1990。
- 計有功。唐詩紀事。臺北市，1981。
- 平水韻。URL: <https://sou-yun.cn/QR.aspx> (дата звернення: 10.08.2023).
- 钱志熙，刘青海。诗词写作常识。北京，2016。
- 全唐詩（精裝十二冊）。北京，1960。
- 任继愈。中华传世文选。长春市，1998。
- 沈惠英。唐代青樓詩人及其作品研究。台北縣板橋市，2001。
- 王强。浅论唐朝娼妓诗 // 清远职业技术学院学报，4 (02)，2011。
- 王希杰。修辭学导论。杭州，2000。
- 王湘华。《全唐诗》刘采春小传辑补 // 绍兴文理学院学报，35 (4)，2015。
- 王奕清。御定詞譜。四十卷。臺北市，1983。
- 吴克岐。詞女五錄 // 孫克強，楊傳慶。歷代閨秀詞話。南京市，2019。
- 吴丈蜀。词学概说。北京，2016。
- 武舟。中国妓女文化史。上海，2006。
- 嚴紀華。碧玉紅牋寫自隨：綜論唐代婦女詩歌。臺北，2004。
- 尤袤。全唐詩話。北京，1985。
- 张静。唐妇风俗民情探幽发微深刻——读《唐代妇女生活与诗》 // 邯郸学院学报，02，2006。
- 张篷舟。薛涛诗笺。北京，1983。
- 张宗林。词林纪事。成都，1982。
- 章继光。唐代地方妓伶与诗歌 // 求索，02，1993。
- 張修蓉。漢唐貴族與才女詩歌研究。臺北市，1985。
- 周相录。元稹年谱新编。上海，2004。
- 曾莉莉。唐代婦女閨怨詩研究。碩士論文，國立高雄師範大學碩士論文，國立高雄師範大學，2004。
- 曾詠詩。唐詩中的婦女詩人詩歌研究。碩士論文，輔仁大學，2009。

REFERENCES

- Adamek P. (2017), *Good Son Is Sad If He Hears the Name of His Father: The Tabooing of Names in China As a Way of Implementing Social Values*, Routledge, London and New York.
- An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911* (1996), Stephen Owen (ed. and trans.), Norton, New York.
- Barnstone T. and Chow P. (2005), *The Anchor Book of Chinese Poetry: From Ancient to Contemporary. The Full 3000-Year Tradition*, Anchor Books, New York.
- Blanchard L. (2018), *Song Dynasty Figures of Longing and Desire: Gender and Interiority in Chinese Painting and Poetry*, Brill, Leiden and Boston.
- 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: <https://doi.org/10.1353/jas.2012.0013>
- Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century* (1971), Trans. by Burton Watson, Columbia University Press, New York.
- Dashchenko H. (2022), "Legitimation Process of Female Poetry During the Tang Dynasty (618–907)", *Journal of Narrative and Language Studies*, Vol. 10, Issue 19, pp. 109–125.
- How to Read Chinese Poetry: a Guided Anthology* (2008), Zong-qi Cai (ed.), Columbia University Press, New York.
- Hsieh D. (1996), *The Evolution of Jueju Verse*, Peter Lang, New York.
- Idema W. and Grant B. (2004), *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*, Harvard University Asia Center, Cambridge.
- Lin G. (2021), *Comprehensive Study of Tang Poetry*, Routledge, London and New York.
- Liu J., Qin X., Wang K. and Xing X. (2022), "Other Urban Music and Dance Scenes", in Xifan Li (ed.), *A General History of Chinese Art*, Vol. 3: Sui and Tang dynasties, De Gruyter, Berlin and Boston, pp. 95–102. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110790955>

No moonlight in my cup: Sinitic poetry (Kanshi) from the Japanese court, eighth to the twelfth centuries (2019), Judith N. Rabinovitch and Timothy R. Bradstock (ed. and trans.), Brill, Leiden and Boston.

Nugent Ch. (2018), “Literary Collections in Tang Dynasty China”, in Paul W. Kroll (ed.), *Critical Readings on Tang China*, Brill, Leiden and Boston, pp. 1126–1170.

The Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century (1984), Burton Watson (ed. and trans.), Columbia University Press, New York.

Yao P. (2022), *Women, Gender, and Sexuality in China: a brief history*, Routledge, London and New York.

Yu Zh. (2017), “Ci as the origin of Chinese pop music”, in Victor Kennedy and Michelle Gadpaille (eds), *Ethnic and Cultural Identity in Music and Song Lyrics*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 235–240.

Zheng Z. (2021), *History of Chinese Folk Literature*, Springer, Singapore. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-981-16-5445-9>

Che X. (1996), “Tan Tangdai liuxing gequ [Luohongqu] ji youguan wenti”, *Yangzhou daxue xuebao. Renwen shehui kexue ban*, 01, pp. 52–55. (In Chinese).

Chen R. (2021), *Liang Han Sui Tang funü guiyuan shi*, Xiuwei zixun keji gufen youxian gongsi, Taibei shi. (In Chinese).

Fan Shu (1957), *Yunxi youyi*, Gudian wenxue chubanshe, Shanghai shi. (In Chinese).

Fang Y. and Hou W. (1988), *Tongya (Wushi'er juan)*, Di yi ce xia, Shanghai guji chubanshe, Shanghai. (In Chinese).

Feng M. (1986), *Qingshi (quan liang ce)*, Xia, Shanghai guji chubanshe, Shanghai. (In Chinese).

Guo J. (2013), *Wen Tingyun jieshou yanjiu*, Wanjuanlou tushu, Taibei shi. (In Chinese).

Hu Y. (1958), *Shi sou*, Zhonghua shuju, Shanghai shi. (In Chinese).

Hu Zh. (1981), *Tang yin gui qian*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai. (In Chinese).

Huang Q. (1990), *Xiucixue*, Sanmin shuju, Taibei shi. (In Chinese).

Ji Y. (1981), *Tangshi jishi*, Taiwan zhonghua shuju, Taibei shi. (In Chinese).

Pingshui yun, available at: <https://sou-yun.cn/QR.aspx> (accessed August 10, 2023). (In Chinese).

Qian Zh. and Liu Q. (2016), *Shici xiezuo changshi*, Zhonghua shuju, Beijing. (In Chinese).

Quan Tangshi (jingzhuang shi'er ce) (1960), Zhonghua shuju chubanshe, Beijing. (In Chinese).

Ren J. (1998), *Zhonghua chuanshi wenxuan*, Jilin renmin chubanshe, Zhangchun shi. (In Chinese).

Shen H. (2001), *Tangdai qinglou shiren ji qi zuopin yanjiu*, Tiangong shuju, Taibei xian banqiao shi. (In Chinese).

Wang Q. (2011), “Qianlun Tangchao changji shi”, *Qingyuan zhiye jishu xueyuan xuebao*, 4 (02), pp. 74–76. (In Chinese).

Wang X. (2000), *Xiucixue daolun*, Zhejiang jiaoyu chubanshe, Hangzhou. (In Chinese).

Wang X. (2015), “‘Quan Tangshi’ Liu Caichun xiaozhuan ji bu”, *Shaoxing wenli xueyuan xuebao*, 35 (4), pp. 102–106. (In Chinese).

Wang Y. (1983), *Yuding cipu*, Sishi juan. Taiwan shangwu yinshuguan, Taibei shi. (In Chinese).

Wu K. (2019), “Cinü wu lu” in Sun Keqiang, Yang Chuanqing, *Lidai guixiu cihua*, Fenghuang chubanshe, Nanjing shi, pp. 970–998. (In Chinese).

Wu Zh. (2016), *Ci xue gaishuo*, Zhonghua shuju, Beijing. (In Chinese).

Wu Zh. (2006), *Zhongguo jinü wenhua shi*, Dongfang chubanshe, Shanghai. (In Chinese).

Yan J. (2004), *Biyu hongjian xie zi sui: zong lun Tangdai funü shige*, Xiuwei chubanshe, Taibei. (In Chinese).

You M. (1985), *Quan Tang shihua*, Zhonghua shuju, Beijing.

Zhang J. (2006), “Tang fu fengsu mingqing tanyou fa wei shenke——du ‘Tangdai funü shenghuo yu shi’”, *Handan xueyuan xuebao*, 02, pp. 50–51. (In Chinese).

Zhang P. (1983), *Xue Tao shi jian*, Renmin wenxue chubanshe, Beijing. (In Chinese).

Zhang Z. (1982), *Ci lin jishi*, Chengdu guji chubanshe, Chengdu. (In Chinese).

Zhang J. (1993), “Tangdai difang jiling yu shi”, in *Qiusuo*, 02, pp. 89–92. (In Chinese).

Zhang X. (1985), *Han Tang guizu yu cainü shige yanjiu*, Wenshi zhe, Taibei shi. (In Chinese).

Zhou X. (2004), *Yuan Zhen nianpu xin bian*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai. (In Chinese).

Zeng L. (2004), *Tangdai funü guiyuan shi yanjiu*, Shuoshi lunwen, Guoli Gaoxiong shifan daxue. (In Chinese).

Zeng Y. (2009), *Tangshi zhong de funü shiren shige yanjiu*, Shuoshi lunwen, Furen daxue. (In Chinese).

Г. В. Дащенко

**Проблеми жанрової належності середньовічної жіночої китайської поезії
та її стилістичні особливості:
на прикладі поезії Лю Цайчунь**

У статті представлено перший переклад українською мовою поетичного циклу “Мелодія з вежі Лохун”, або “Пісня про очікування повернення [чоловіка]” (“羅噴曲”), написаного Лю Цайчунь (劉採春, IX ст.), однією з “Чотирьох великих поетес династії Тан у жанрі *шунь*” (“唐代四大女詩人”).

У першій частині статті подано переклад єдиного наявного біографічного фрагмента про Лю Цайчунь та простежено патерни інтерпретацій її життя в роботах китайських і тайванських дослідників.

Друга частина статті присвячена спробі визначити жанрову належність її поетичного циклу із семи поезій. Доведено, що цикл Лю Цайчунь написаний у жанрі *шунь* та являє собою вдалу комбінацію *гутішунь* “поезії стародавнього стилю” (古體詩) та *цзіньтішунь* “поезії нового стилю” (近體詩): шість із семи віршів цього циклу відповідають правилам написання поетичних творів *цзіньтішунь*, а один – *гутішунь*.

У третій частині статті виявлено застосування різноманітних стилістичних фігур у циклі Лю Цайчунь, зокрема майстерне використання фонетичних (*шунаншен* та *деюнь*), лексичних (різноманітні види антитези та градація) та синтаксичних засобів увиразнення (редуплікації, анадиплосис, риторичне запитання). Ці стилістичні фігури надають емоційної забарвленості поетичному тексту, даючи змогу передати різноманітні почуття ліричної героїні та надаючи багатомірності авторському голосу.

Ключові слова: Лю Цайчунь; династія Тан; поезія; “Мелодія з вежі Лохун”, або “Пісня про очікування повернення [чоловіка]” (“羅噴曲”); жанр; стилістичні фігури

Стаття надійшла до редакції 30.08.2023