

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР

УДК 821.521

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-10

А.В. РИЖКОВА

*викладач кафедри англійської філології та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро)*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЧАНЬ-БУДДИСТСЬКИХ МОТИВІВ У ЧЕРНЕЧІЙ ПОЕЗІЇ ДИНАСТІЇ СУН (ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ)

У фокусі статті – явище чань-буддизму як філософсько-релігійне вчення, втілення принципів якого відбувається безпосередньо у поетичних мотивах. Об'єктом проведеного дослідження є поезія черниць та ченців періоду правління династії Сун (вірші черниць Думу Цзіньган (獨目金鋼, XI ст.) та Чжень Жу (真如, XI ст.); ченців Даоцяня (道潛, 1043 – 1106) та Даоцзяня (道璨, 1213 – 1271)).

У статті, концентруючись на поезії чаньських ченців та черниць династії Сун (宋, 960 – 1279), було здійснено порівняльний аналіз гендерної складової явища чань-буддистської лірики. Основна мета статті – виділення спільних та відмінних рис поетичних творів, написаних жінками та чоловіками, – була досягнута завдяки використанню історико-культурного, історико-літературного, германевтичного методів та семантико-поетикального аналізу. У статті було проаналізовано тексти чань-буддистської лірики, виявлено специфічні риси семантики та поетики творів, співставлено та порівняно твори ченців і черниць-чань-буддистів та зроблено висновки з проведеного літературного аналізу.

Зазначено, що чань-буддизм, виступаючи проти дуалізму світу та наявних у ньому протиріч, не розділяв жінок і чоловіків, відносився до них рівноцінно. У релігійній сфері сунського часу черниці й ченці були рівноправними та мали однакові можливості для того, аби досягти просвітлення або стати Буддою, наставляти адептів та передавати істини великого чань крізь покоління.

Базуючись на вищезазначеному принципі релігійного вчення, поміщеного у центр проведеного дослідження, було розглянуто і розібрано поетичні твори як ченців, так і черниць, встановлено їх співзвучність та творчо-філософську ідентичність, що підтверджує не тільки формальне існування чаньських принципів, а їх практичне втілення, просочення у всі сфери життя релігійного прошарку суспільства того часу.

Встановлено, що у творах черниць та ченців лунали одні й ті самі чаньські мотиви, а саме: мотив відмови від вербального спілкування, мотив природності, мотив переродження або нескінченного потоку буття, мотив розподілу людей на мирських та просвітлених, мотив порожнечі та чистої свідомості і мотив просвітлення. Однак, у той самий час, є й певні відмінності. Так, притаманними лише творам ченців є: мотив рівності усіх у лоні буддистського вчення, мотив відлюдництва (усамітнення) або мотив відлучення від суєтного мирського світу, мотив позбавлення від страждань (турбот і прихильностей), мотив медитаційних практик, мотив непродуктивності зовнішніх дій, мотив доступності чаньського вчення для кожного, мотив страждання, мотив гармонії. Відповідно, у ліриці черниць помічаємо мотив радості, мотив смерті, мотив ілюзорності протиріч. На рівні стилістичних засобів було виявлено, що лише епітети є спільними як для віршів ченців, так і для віршів черниць. Антитеза і риторичні питання – є у даному контексті ознакою «чоловічого» стилю, а гіпербола притаманна «жіночому» стилю. Також зазначається, що вірші ченців мають об'єктивний і раціональний характер, що є ознакою «чоловічого» письма, у той час як вірші черниць характеризуються суб'єктивністю та чуттєвістю, що притаманно «жіночому» письму.

Ключові слова: чань, чань-буддизм, чернець, черниця, мотив, поезія, просвітлення, релігія, Сун.

З моменту проникнення буддизму у Китай і формування його національного варіанту – чань-буддизму минуло майже дві тисячі років, проте, увагу дослідників він привернув відносно недавно. Не дивлячись на відкриття Дуньхуанських рукописів, які було знайдено у печерах Могао на початку ХХ ст. [Воробйова-Десятівська, 1963, с. 17], дослідження чань зазнали поштовху лише після Другої світової війни, тобто майже через півстоліття після того, як було віднайдено таке цінне джерело релігійного знання. Активне поживлення інтересу дослідників до проблем китайського буддизму відбулося лише у 70-ті роки минулого століття. Цей час приніс з собою широке використання й залучення безпосередніх текстових джерел чань-буддизму, таких як сутри, оригінальні твори китайців, відомості про школи та напрями чань, історії про проникнення та розповсюдження буддизму у Китаї тощо.

Виступаючи об'єктом вивчення, чань-буддизм займає поважне місце у чисельних роботах спеціалістів різних категорій: етнографів, релігієзнавців, філософів, філологів тощо. Однак, серед маси досліджень на дану тему, можна помітити, що робіт, які стосуються раннього чань, значно більше ніж тих, які сфокусовані на висвітленні питань класичного китайського буддизму, періодом панування якого, а також золотим часом чань, за даними американського дослідника буддизму та китайської культури Маріо Поцескі, вважається друга половина правління династії Тан (唐, 663–907), або ж період П'яти династій (五代十國, 907–960) [Hu Shih, 1953, p. 7]. Такий помітний контраст у кількості й глибині досліджень цих двох етапів розвитку буддизму чань, пов'язаний безпосередньо із вже згаданими рукописами з Дуньхуану, серед яких були не лише релігійні тексти, а й філософські роздуми, популярні оповідання на буддистські мотиви, зразки класичної китайської поезії тощо.

Що ж стосується географії опублікування робіт та, відповідно, країн, які були батьківщинами дослідників чань-буддизму, то, перш за все, варто відмітити Китай (Ху Ши) і Японію (Судзукі Дайсецу Тейтаро, Янагіда Сейдзан) на Сході, та США (Джон Макрей, Роберт Бузвел, Петер Грегорі), Францію (Бернард Фаур), Швейцарію (Пол Дем'євіль), Росію (Генадій Дагданов, Микола Абаєв тощо) та ін. на Заході. Аналізуючи праці вищеперерахованих авторів, можна зробити висновок, що активні роботи з дослідження буддизму чань/дзен ведуться як на Сході, так і на Заході, починаючи з другої половини ХХ ст.. На даний момент, існують чисельні дослідження генези чань, декілька досліджень на тему класичного чань, та, загалом, не зважаючи на поживлення проведення досліджень, на сьогоднішній день сильно відчувається брак робіт, присвячених як окресленню й визначенню конкретних специфічних художніх рис лірики чань, так і порівняльному аналізу чаньської лірики за часом і місцем створення; національністю, віком і становищем авторів тощо.

У статті, концентруючись на поезії чаньських ченців та черниць династії Сун (宋, 960–1279), буде здійснено порівняльний аналіз гендерної складової явища чань-буддистської лірики. Метою роботи є виділення спільних та відмінних рис поетичних творів, написаних жінками та чоловіками. Досягнення поставленої мети передбачає використання германевтичного, порівняльного, історико-культурного, історико-літературного методів та семантико-поетикального аналізу.

Перш за все, варто звернутися до вивчення релігійної середина того часу. Як відомо, конфуціанство і даосизм існували на території Китаю ще до приходу у нього буддизму. Якщо конфуціанство твердо встановлювало закон про те, що жінка завжди знаходиться нижче чоловіка, то однією з ключових ідей даосизму було існування інь (жіночого початку) та ян (чоловічого початку), що уособлювала єдність усіх існуючих протилежностей та основу гармонійного співіснування усього у Всесвіті.

Якщо даосизм частіше за все маркують як вчення релігійно-філософське, то конфуціанство нерідко отримує ярлик вчення соціально-етичного. Іншими словами, якщо релігію людина була в праві обирати сама, то вченню, якому підпорядкована етика та поведінка у соціумі, підкорялись, здебільшого, усі. Таким чином, становище жінки у давнину, зокрема, до приходу індійського буддизму та його китаїзації, було обмеженим доволі жорсткими рамками, жінка підкорялась спочатку батьку, потім чоловіку, а, у разі смерті чоловіка, – сину (三从: 未嫁从父, 既嫁从夫, 夫死从子) [Меліксетов, 2002, с. 87].

Буддизм, деякі ідеї якого були співзвучними з даоськими, привніс у китайське суспільство ідею не просто гармонійного, а, більш того, рівного співіснування жінки і чоловіка. Сам

Будда не принижував жінок, він приймав їх, спілкувався з ними і дозволив ставати черницями, на рівні із чоловіками-ченцями. За покровительства Будди також було створено першу за всю історію жіночу релігійну спільноту. Не дивлячись на те, що вступ в общину черниць був позначений кількома додатковими умовами («Вісім правил»), це не можна було назвати додатковим тягарем, який би свідчив про дискримінацію жінок, це, скоріше за все, виступало додатковим тлумаченням правил для ченців, що було пов'язане з особливостями жіночого організму. Як висловився сучасний російський буддолог М.С. Уланов: «Ці правила можна розглядати як своєрідну форму захисту і допомоги на етапі формування жіночої спільноти черниць» [Уланов, 2015, с. 59]. Крім того, за свідченням палкого прихильника китайського буддизму сучасності Гоу Цзяліна (苟嘉陵, 1955), між вивченням буддизму та статтю або орієнтацією людини не має ніякого зв'язку. Хоча жінки зазнають певного обмеження з боку життєвих правил та будови тіла, і, можливо, поступаються чоловікам фізичною силою, але вивчення буддизму не спирається на будову тіла або фізичну силу, а спирається на здатність розуміти, на інтелект. Тому у вивченні буддизму жінки не лише не поступаються чоловікам, а й, навпаки, навіть можуть перевершити їх («佛法的修行和人的性别或性取向没有关系。女性因受到生理及体型上的制约，而在力气及体能上也许是平均不如男性。但佛法的修行不是依靠体型及力气，而是依靠觉知力，也就是靠智慧。所以在佛法的修行上女性不但没有不如男性，反而有可能会超过男性»)[吴言生, 2002, p. 29]. Ці принципи рівності не зазнали трансформацій у процесі китаїзації буддизму і стали важливою складовою китайської версії індійського вчення. Таким чином, бачимо, що становище жінок і чоловіків у чань-буддизмі, а отже, відповідно, чаньських ченців і черниць, було рівноправним.

Отже, у лоні релігії положення жінок і чоловіків було однаковим, але, що стосується літератури, зокрема поезії? Безумовно, для чань-буддистського вчення значення настанов, переданих у поетичній формі як черницями, так і ченцями, було однаково вагомим, однак це зовсім не означає, що з погляду літературознавства їх поезія також була тотожною.

Як відомо, протягом тривалого часу питання «жіночого» і «чоловічого» письма у літературознавстві залишається одним з найбільш гострих та дискусійних. Навіть існування «жіночої літератури» як такої багато науковців, літературних критиків та літературознавців піддають сумнівам. Феміністська критика, у свою чергу, намагається визначити риси характерні для «жіночого стилю», але існування даної проблеми є яскравим зразком того, як практика випередила теорію.

Що стосується досліджень, котрі висвітлюють дане питання, то китайська жіноча література класичного періоду (тобто від давнини до XX ст.) стала предметом уваги у працях Се Уляна, Тан Чженьбі та Лян Ічженя у 1920-30-ті рр. XX ст. За словами Н.С. Ісаєвої, «Дослідники довели давні витоки жіночої літератури, вагомий внесок письменниць у розвиток різних жанрів класичної поезії, а також існування «жіночого стилю» в літературі», однак «Сучасні китайські літературознавці переважно ігнорують твори давніх письменниць як такі, що ніби не відтворюють «жіночої свідомості», розкріпачення якої відбувається лише у період Руху “4 травня” 1919 р.» [Ісаєва, 2010, с. 180]. Тобто китайські літературні діячі не залишилися осторонь і так само ведуть активні суперечки щодо «жіночого» і «чоловічого» стилів у літературі.

Особливий інтерес у феміністських літературознавчих дослідженнях викликає питання, чи є текст автора-жінки відмінним від тексту автора-чоловіка. Французький теоретик феміністського літературознавства Е. Сіксу вважає, що «жіночий стиль письма не можна визначити, однак, це не означає, що його не існує» [Сіхус, 1975, р. 85]. Схожої думки дотримується американський психолог Н. Міллер, він зазначає: «У літературному тексті немає ніяких формальних ознак про гендер автора, не існує ніякого достовірного методу, за допомогою якого було б можливо визначити гендер автора за одним лише текстом» [Miller, 1988, р. 29]. Наведеними словами двох науковців стверджується думка про те, що «жіночий стиль» існує, однак його досить складно охарактеризувати. Більш конкретно є думка німецького літературознавця С. Вайгель, яка стверджує, що для «жіночого стилю» характерними є «розривність, відступи, непослідовність, суб'єктивність, потяг до насолоди, опис власних почуттів», характеристиками «чоловічого стилю» вона називає «логічність, регулярність, об'єктивність» [Weigel, 1987, р. 197]. Н.С. Ісаєва також відмічає: «Гендерне марку-

вання тексту зумовлюється проявом суб'єктивної свідомості авторки, де раціональна основа викладу поєднується з емоційними рефлексіями глибоких почуттів» [Ісаєва, 2010, с. 156]. З цих тверджень вимальовується інша позиція: існують певні конкретні риси, які є притаманними для художніх творів, написаних жінками.

Якщо поглянути на питання «жіночого» і «чоловічого» стилю з позиції чань-буддизму, то найбільш близькими буде зовсім інша позиція. В окремих теоретичних роботах, що стосується «жіночого» неодноразово підкреслювалось, що воно не протистоїть «чоловічому», адже, як зазначає кандидат філологічних наук С.Ю. Воробйова, «жіноче» за своєю природою заперечує бінарність, дихтомію та ієрархічність створюваних структур (в тому числі й текстових) [Воробйова, 2013, с. 88]. Так само й чань заперечує будь-яке протиставлення та контрастування.

Розглянувши різні погляди на існування «жіночого» і «чоловічого» стилів, перейдемо до безпосереднього аналізу ліричних творів.

Відомо, що чань-буддистські ченці жили у віддалених монастирях, в оточенні природи, адже головною умовою досягнення основної мети кожного послідовника чань-буддизму було злиття з природою, повернення до первинного природного стану. Чаньський чернець часів династії Північна Сун Даоцян (道潛, 1043–1106) пішов у монастир ще у дитинстві [Маслов, 2000, с. 38]. За написання віршів його висміювали, тому він вимушений був повернутися до мирського життя, але через деякий час, він постригся у ченці знову і продовжив писати вірші, тим самим поповнюючи чаньську поетичну спадщину. Так, один з його віршів під назвою «Осінь на річці» («江上秋夜») є яскравим зразком чаньської пейзажної лірики:

雨暗蒼江晚未晴
井梧翻葉動秋聲
樓頭夜半風吹斷
月在浮雲淺處明

Дощ, темно, зелена річка ввечері не ясна

Утун біля колодязя гортає листя, народжуються осінні звуки

На вежі опівночі вітер припинив дуги

Місяць в хмарах, [які] плывуть, [де][у хмарах] рідкі місця [пробивається] світло [місяця]

Даний поетичний твір є зразком жанру *цзінтіши*, а саме його піджанру *цзюецзюй*. Він вміщує по сім ієрогліфів у рядку, а отже є семислівним чотиривіршем – *ціянь цзюецзюй* (七言絕句). Текст вірша дає змогу побачити, що автора не задовольнило схематичне зображення пейзажу або узагальнене вираження емоцій, отриманих від його споглядання, він прагнув змалювати глибокі деталі задля зображення зміни стану природи з плином часу. Так, у першому рядку (雨暗蒼江晚未晴: Дощ, темно, зелена річка ввечері не ясна) наявні образи природи, а саме дощ (雨) та річка (江). Ці образи поєднані між собою, адже вода – основна їх складова. Як відомо, у чань-буддизмі вода символізує нескінченний потік буття, а конкретно дощ – символ буддистського вчення, адже, так само, як хмара проливає дощ на усі рослини на землі без розбору, так і вчення Будди доступне для усіх живих істот. Буддистський «дощ» проливається однаковою мірою на усіх, Будда не встановлює відмінностей. Істини цього вчення доступні як для государів, так і для селян, як для чоловіків, так і для жінок, як для старих, так і для дітей тощо. Цікаво, що колір, наявний у рядку, позначено ієрогліфом 蒼 [cāng], який може перекладатись як «синій» і «зелений» одночасно, адже у Китаї в давнину не розрізняли ці два кольори, а вважали відтінками одного сине-зеленого кольору. У даному випадку цей темний колір, який характеризує воду, є символом вічності, що слугує для посилення мотиву нескінченності потоку буття. Другий рядок (井梧翻葉動秋聲: Утун біля колодязя гортає листя, народжуються осінні звуки) продовжує зображення пейзажу, зокрема є конкретизацією його деталей. Так, тут незримо присутній вітер, що ворухить листя утуна (梧), та зримо колодязь (井): вони посилюють відчуття усамітнення автора, адже, окрім них та створюваних ними осінніх звуків (秋聲), навколо більше нічого не видно і не чути. Якщо перші два рядки описують вечірній час, то другі два рядки змальовують опівніч, тобто у вірші наявна динаміка, як часова, так і виражена змінами, котрі трапились у природі. Так, третій рядок (樓頭夜

半風吹斷: На вежі опівночі вітер припинив дути) показує нам різку зміну. Проте, ця зміна відбувається не лише у природі, що оточує автора, а й із самим автором і символізує відлучення від суєтного мирського світу, адже вітер турбот та прихильностей більше не турбує ліричного героя. Останній рядок (月在浮雲淺處明: Місяць в хмарах, [які] плывуть, [де][у хмарах] рідкі місця [пробивається] світло [місяця]), у свою чергу, також насичений образами природи, а саме тут наявний образ місяця (月), який випромінює яскраве світло, і хмар (雲), які слугують для цього світла перепоною. Автор мистецьки зафіксував момент, коли хмари почали розсіюватись і місячне світло пробивалось у місцях, де їх густина найменша. Це слугує вказівкою на подальший розвиток думки – хмари скоро зникнуть зовсім, і місячне сяйво заповнить собою ніч. Місяць у цьому випадку – уособлення просвітлення, хмари – усього того, що заважає його досягти, очистити свідомість (бажання, прихильності, страхи). Коли кількість мирського бруду, що затьмарює свідомість, зменшується, збільшується шанс досягти просвітленого стану, побачити не лише окремі промінчики, а й місяць цілком.

Розглядаючи усі рядки разом, можна побачити наявність антитези: рухатись-припинятись (動-斷), темний-світлий (暗-明). Даний художній прийом посилює контраст між двома половинами чотиривірша і, відповідно, між двома життями людини – мирським і буддистським.

У проаналізованому *цзюецзюй* бачимо чітку композиційну структуру: зачин – не просвітлений стан (темнота), знайомство з чаньським вченням, розвиток дії – усамітнення, прислухання до природи, кульмінація – полишення мирської суєти, розв'язка – маленькі успіхи на шляху до великої мети – просвітлення.

Таким чином, у цьому поетичному творі наявні такі художні мотиви як мотив природності, мотив нескінченного потоку буття, мотив рівності усіх у лоні буддистського вчення, мотив відлюдництва (усамітнення) або мотив відлучення від суєтного мирського світу, мотив позбавлення від страждань (турбот і прихильностей), мотив чистої свідомості і мотив просвітлення.

Ще один буддистський чернець, який писав вірші за часів сунської династії, а саме за Південної Сун, носив ім'я Даоцань (道璨, 1213–1271) [Маслов, 2000, с. 193]. Він бродив із одного монастиря до іншого, надихаючись природою і атмосферою спокою, що панувала у монастирях та навколо них. Даоцань написав чимало віршів, які згодом були об'єднанні у збірки і випущені у світ поціновувачами його мистецтва. Наприклад, він є автором таких збірок як «Буддистські твори [з] озера, оточеного вербами» («柳塘外集») і «Неписаний слід» («无文印»), які, хоча належать до різних серій та мають різний зміст, сповнені подібними ідеями та мотивами. Своєю релігійно-філософською поезією чернець здобув повагу і визнання не лише чань-буддистів, а й заволодів підтримкою членів мирського суспільства з різних куточків світу.

Чернець Даоцань написав чимало віршів – зразків різних жанрів, проте найбільш яскравими є його гатхи. Так, перша гатха належить до жанру *гутіши*. Вона складається з шести рядків із детермінованою кількістю ієрогліфів – по чотири у кожному:

開眼便是
開口便是
舉手便是
舉足便是
雖然如是
未是未是

*Навіть якщо відкриваю очі
Навіть якщо відкриваю рота
Навіть якщо піднімаю руку
Навіть якщо піднімаю ногу
Байдуже що [роблю]
[Мене] немає, немає*

Як відомо, коли буддизм прийшов до Китаю, у суспільстві переважно панували принципи конфуціанства. Згідно із цими принципами, за даними американського науковця Тай-

зера С., людина повинна бути активною, діяльною, робити певні кроки, працювати над собою, аби стати морально досконалою [Teiser, 1994, р. 102]. У творі Даоцаня наголошується на протилежному, на тому, що ніякі активні зовнішні дії не зможуть перетворити твоє існування на істинне. Адже мирське життя, сповнене суєти та бажань, є ілюзорним, справжнє життя починається тоді, коли людина стає просвітленою, коли вона досягає того стану, до якого прагне кожен чань-буддист. Так, перший чаньський патріарх у Китаї Бодгідгарма сидів обличчям до стіни, нічого не робивши, протягом дев'яти років. Він нічого не вживав, нікуди не ходив і досягнув найбільшого з того, що взагалі можливе. Він досяг усього без будь-якого дійства, не використовував ніякої техніки, методів, нічого, і це, власне, й було його єдиною технікою. Так, перший рядок (開眼便是: Навіть якщо відкриваю очі) наголошує на тому, що для справжнього прозріння недостатньо відкрити очі. Навпаки, під час медитацій, які є важливою складовою буддистського шляху, очі повинні бути заплющеними. Другий рядок (開口便是: Навіть якщо відкриваю рота) вказує на один з основних принципів чань-буддизму – недовіра вербальним засобам, передача істини від серця до серця. Третій (舉手便是: Навіть якщо піднімаю руку) та четвертий (舉足便是: Навіть якщо піднімаю ногу) вказують на те, що фізична оболонка не важлива, головні зміни, що відбуваються з людиною, – внутрішні. Хоча у чань-буддизмі і є поняття активної медитації, під якою розуміється очищення свідомості шляхом прибирання, приготування їжі та інших фізичних занять, але такий вид діяльності є лише однією із чисельних кроків на шляху до просвітлення. П'ятий (雖然如是: Байдуже що [роблю]) і шостий (未是未是: [Мене] немає, немає) рядки підбивають підсумок усього вищеперерахованого. Тобто, якщо людина не досягне просвітлення, вона не буде існувати по-справжньому.

Ще одна його гатха – зразок жанру *ци*, а саме піджанру *сяолін* адже вона складається з восьми рядків із ненормованою кількістю ієрогліфів у кожному, а у сумі нараховує 50 ієрогліфів. Даний твір є доволі об'ємним, за рахунок чого передає багато буддистський ідей у стислій формі:

靜處具足鬧中境界
鬧處顯示靜中消息
達磨面壁少林
普化搖鈴鬧市
皆是眼觀東南
意在西北
若是向上巴鼻
畢竟何曾會得

*Тихі місця мають достатньо шумних меж
Шумні місця показують тиші повідомлення
Бодгідгарма сидить обличчям до Шаоліня
Розлітається дзвін дзвоника [над] шумним ринком
Усі очі дивляться на південний схід
[Однак] бажання на північному заході
Якщо б догори повернули носи
Врешті, коли усвідомлять?*

Перший (靜處具足鬧中境界: Тихі місця мають достатньо шумних меж) і другий (鬧處顯示靜中消息: Шумні місця показують тиші повідомлення) рядки демонструють поєднання протилежного – шуму та тиші. Таке злиття протиставлень акцентує увагу на тому, що одне без одного не можливе: якщо не буде тиші, то й не буде шуму і навпаки. Відповідно, шум є уособленням мирського світу, а тиша – чань-буддистського. У третьому рядку (達磨面壁少林: Бодгідгарма сидить обличчям до Шаоліня) наявні два суто чань-буддистські образи: Бодгідгарма (達磨) – перший патріарх чань-буддизму у Китаї та Шаолін (少林) – один із найбільш відомих буддистських монастирів у Китаї. Відповідно, те, що патріарх сидить обличчям до стіни вказує на медитаційний стан. Адже, згідно з вищезгаданою легендою, Бодгідгарма так і просидів дев'ять років, після чого досяг просвітлення. Четвертий рядок (普化搖鈴鬧市: Розлітається дзвін дзвоника [над] шумним ринком) передає ідею доступності вчення Будди однаковою мірою для кожного, навіть мирянина. Адже, так само,

як дзвін доступний для вуха кожного, так і буддистське вчення відкрите для кожної душі. Однак, не кожна людина буде прислухатись і почує дзвін крізь галас, що заповнює ринок, і не кожна людина, буде практикуватись, аби віднайти у собі Будду, досягти просвітлення. У п'ятому (皆是眼觀東南: Усі очі дивляться на південний схід) та шостому (意在西北: [Однак] бажання на північному заході) рядках йдеться про мирських людей, що страждають від своїх дій та бажань, які не співпадають одне з одним. Сьомий рядок (若是向上巴鼻: Якщо б догори повернули носи) вказує на шлях вдосконалення. Тобто людям потрібно позбавитись від своїх прагнень і бажань, які змушують їх страждати, і поглянути у гору, піти шляхом самовдосконалення, віднайти гармонійний, природний стан. Останній рядок (畢竟何曾會得: Врешті, коли усвідомлять?) являє собою риторичне питання. Автор не потребує відповіді, він не певен, що мирські люди, які живуть серед суєти та в полоні своїх бажань, зможуть колись усвідомити, що справжнє існування далеке від цього.

Отже, у творах Даоцзяня можна помітити мотив розподілу людей на мирських та просвітлених, мотив медитаційних практик, мотив непродуктивності зовнішніх дій, мотив відмови від вербального спілкування, мотив просвітлення, мотив доступності чаньського вчення для кожного, мотив страждання, мотив гармонії.

Переходячи до жіночої чань-буддистської лірики, у першу чергу варто згадати Чжень Жу (真如, XI ст.), яка свого часу постриглась у черниці й була ученицею вже згаданого чань-буддистського наставника Дахуї Цзунгао [Маслов, 2000, с. 460]. Проаналізований поетичний твір за змістом є гатхюю, а за формою належить до короткого, але місткого жанру *цзюецзюй*, підтвердженням цього є: однакова кількість складів у кожному рядку, а саме шість, тобто це є шостислівний *люянь цзюецзюй* (六言絕句); римуються I, II і IV рядки (римування відноситься до I класу рим):

平地偶然著顛
起來都無可說
若人更問如何
笑指清風明月

*Рівна поверхня раптом помітно здригнулась
Піднялась [на ноги], нічого не можу сказати
Якщо люди ще спитають яким чином?
Сміючись, вкажу на свіжий вітер [та] ясний місяць*

Ідея вірша Чжень Жу – змалювання моменту просвітлення. Оскільки просвітлення застає чань-буддиста раптово, як інтуїтивний поштовх, то у першому рядку вірша (平地偶然著顛: Рівна поверхня раптом помітно здригнулась) задля змалювання цього переломного моменту, який є переходом від химерного життя до реального, черниця вдається до гіперболи «рівна поверхня здригнулась», тобто просвітлення застало її так не очікувано й різко, що збило з ніг, неначе відбувся землетрус. Як відомо, ідея про раптовість просвітлення була характерною для представників Південної школи *чань*, до якої відносилась черниця. Другий рядок (起來都無可說: Піднялась [на ноги], нічого не можу сказати) сповіщає нам про те, що просвітлення – це внутрішнє осяяння, воно настільки невловиме, що його просто не можна змалювати словами чи образами, та й взагалі, як вже було зазначено чань-буддисти не довіряли усним і письмовим засобам спілкування і схилились до невербальних засобів передачі інформації. Продовження цієї ідеї лунає й у третьому (若人更問如何: Якщо люди ще спитають яким чином?) та четвертому (笑指清風明月: Сміючись, вкажу на свіжий вітер [та] ясний місяць) рядках, де також наголошується на непотрібності та безглуздісті використаня мовних засобів задля пояснення чогось, тим більш, такого звеличеного та неосяжного. Взагалі, просвітлення – це закономірний результат довготривалих зусиль й напружених роздумів у процесі медитації. До його прийняття необхідно готуватись, однак і підготовлена людина не гарантовано осягне істину, вона повинна терпляче чекати на свій час. Тому не дивно, що ті з обраних, яким дано стати просвітленими, у цю заповітну мить, заходяться нестримним сміхом. Тим не менш, сміх був не тільки знаком радості переходу до нового життя, він також ознаменовував перемогу над смертю, причиною якої можуть бути ті тривожні, небезпечні психічні стани, що супроводжують життя мирських людей. Мова йде не

про уявну смерть, а про реальну – смерть свідомості, яка не може очиститись через вічні пута мирських бажань та страстей. Також, тут знову помічаємо образи природи, а саме вітру (風) й місяця (月), які супроводжуються епітетами «свіжий» та «ясний», та є допоміжними у змалюванні мотиву повернення до природності, що є необхідною умовою досягнення просвітленого стану свідомості.

Після аналізу бачимо чітку композиційну структуру, яка є характерною ознакою віршів жанру *цзюецзюй*: перший рядок – зачин (перехід до просвітленого стану), другий – розвиток дії (усвідомлення і чуттєве осягнення свого нового єства), третій – кульмінація (пошук іншими людьми розгадки таємниці просвітлення), четвертий (ствердження відсутності конкретного секрету досягнення просвітлення).

Таким чином, мотивами, які можна чітко побачити у розглянутому творі є такі мотиви, як мотив відмови від вербального спілкування, мотив раптовості просвітлення, мотив розподілу людей на мирських та просвітлених, мотив радості, мотив повернення до природності.

Перед проведенням аналізу наступного твору, варто зауважити, що, як зазначалось у теоретичній частині, відношення чаньців до смерті відрізняється від традиційного. Взагалі, чаньські адепти, як істинні буддисти, у процесі споглядання прагнуть досягти такого стану, у якому зник би страх смерті. Зазвичай вони заздалегідь знають, коли настане їх смерть, і відносяться до цього вельми спокійно. Оскільки у більшості з них на момент смерті вже є досвід великого просвітлення, то фізична смерть не має для них ніякого значення. Перед смертю наставник, що помирає, зазвичай дає настанови учням, відповідає на їх питання і усім своїм виглядом намагається показати відсутність кардинальної різниці між життям та смертю. Справжня смерть для них – це усе те, що створює перепони на шляху вільного плину свідомості, затьмарює її.

Так, одна з чаньських черниць, яка тривалий час була наставницею для юних адептів, Думу Цзіньган (獨目金鋼, XI в.) [Маслов, 2000, с. 503] відчувши себе слабкою, усвідомила, що скоро покине це життя, і наказала усім своїм учням прийти до неї в усталений час. Коли вони прийшли, вона промовила свою передсмертну гатку:

茶毗一去永歸空
著處尋常便不空
我去我來仍是我
電光泡影一般同

*Смерть ченця швидка, завжди повертаєшся [у] порожнечу
Усюди по-звичайному, по-звичайному немає порожнечі
Я йду, я повертаюсь, залишаюсь собою
Блискавка [та] тинь бульбашки зазвичай тотожні*

Даний художній твір є зразком жанру *цзюецзюй*, а саме це – семислівний чотиривірш – *ці-янь цзюецзюй* (七言絕句), адже у кожному рядку міститься по сім ієрогліфів, а римованими є перший, другий і четвертий рядки. Так, у першому рядку (茶毗一去永歸空: Смерть ченця швидка, завжди повертаєшся [у] порожнечу) центральним є образ порожнечі (空). У традиційному буддизмі порожнеча являє собою принцип карми, детермінації, обумовленості одного іншим. У чань-буддизмі порожнеча набуває зовсім протилежного тлумачення, вона втілює принцип незв'язаності, необумовленості, свободи від усіх кайданів, які ув'язнюють свідомість. У даному рядку мова йде про саму наставницю та інших наставників-ченців. Оскільки, до того моменту, як прийде смерть, вони, в своїй більшості, вже досягають просвітлення, то після смерті, перероджуючись, вони зберігають цей досвід. Тобто порожнеча супроводжує їх із одного життя в інше. У другому рядку (著處尋常便不空: Усюди по-звичайному, по-звичайному немає порожнечі) також помічаємо образ порожнечі, але тут вже вказується на її відсутність. «Усюди» – вказівка на мирський світ, адже звичайних людей, які не знають дива просвітлення і не практикують *чань*, значно більше, ніж чань-буддистів, а, отже, де вони є, там немає порожнечі. Їхня свідомість знаходиться у путях обмежень, бажань, пристрастей, страхів тощо. У третьому рядку (我去我來仍是我: Я йду, я повертаюсь, залишаюсь собою) продовжується розгортання ідеї про переродження, тут ба-

чимо мотив нескінченного потоку буття. Тобто наставниця йде з цього світу, повертається у нього, і залишається собою. За наступного переродження вона так само буде володіти порожнім серцем, так само передаватиме істини *чань* від свого серця серцям своїх послідовників та учнів. Заклучний рядок (電光泡影一般同: Блискавка [та] тінь бульбашки зазвичай тотожні) є символічним. Блискавка (電光) – символ просвітлення, адже ці два явища споріднені своєю раптовістю і різкістю. Тінь бульбашки (泡影) символізує ілюзію, химеру, тобто є відсилкою до мирського життя, яке у буддизмі вважається не справжнім, ілюзорним. Але у вірші мова йде про їх тотожність, це пояснюється тим, що у *чань-буддизмі* поєднується протилежне, заперечується існування будь-яких протиріч, стверджується єдність усього суцього. Так само як смерть нічим не відрізняється від життя, так і просвітлена свідомість нічим не відрізняється від затьмареної.

У даному вірші бачимо чітку композиційну структуру, яка властива творам жанру *цзюецзюй*: зачин – смерть, розвиток дії – змалювання мирського світу, кульмінація – переродження, повернення до життя, розв'язка – ствердження принципів *чань*, а саме становлення ідеї тотожності просвітленого й химерного життя.

Таким чином, у семислівному чотиривірші Думу Цзіньган наявні наступні мотиви: мотив смерті, мотив порожнечі і чистої свідомості, мотив просвітлення, мотив переродження або нескінченного потоку буття, мотив поділу світу на мирський та світ *чань-буддизму*, а людей – на мирських і просвітлених, мотив ілюзорності протиріч.

Отже, проведений аналіз демонструє, що істини *чань-буддизму* були однаковими як для чоловіків, так і для жінок, відповідно, їх втілення у поетичних творах, також було схожим. У творах черниць та ченців лунали одні й ті самі *чаньські* мотиви, а саме: мотив відмови від вербального спілкування, мотив природності, мотив переродження або нескінченного потоку буття, мотив розподілу людей на мирських та просвітлених, мотив порожнечі та чистої свідомості і, звісно, мотив просвітлення. Притаманними лише для творів ченців є мотив рівності усіх у лоні буддистського вчення, мотив відлюдництва (усамітнення) або мотив відлучення від суєтного мирського світу, мотив позбавлення від страждань (турбот і прихильностей), мотив медитаційних практик, мотив непродуктивності зовнішніх дій, мотив доступності *чаньського* вчення для кожного, мотив страждання, мотив гармонії. Відповідно, у ліриці черниць помічаємо мотив радості, мотив смерті, , мотив ілюзорності протиріч.

Що стосується стилістичних засобів, то у творах їх не так багато, але, не дивлячись на це, можна дійти висновку, що лише епітети є спільними як для віршів ченців, так і для віршів черниць. Антитеза і риторичні питання – є у даному контексті ознакою «чоловічого» стилю, а гіпербола притаманна «жіночому» стилю.

Також варто зазначити, що у вірші Чженч Жу бачимо деякий суб'єктивізм, адже черниця описує власний досвід і передає свої почуття, а Думу Цзіньган навіть неодноразово використовує займенник 我 «я», який також вказує на суб'єктивізм, не притаманний проаналізованим творам ченців. Таким чином, вірші Даоцяня і Даоцяня мають об'єктивний і раціональний характер, що є ознакою «чоловічого» письма, у той час як вірші Чжень Жу і Думу Цзіньган характеризуються суб'єктивністю та чуттєвістю, що, у свою чергу, властиве «жіночого» письма.

Підбиваючи підсумок, варто відмітити, що існує велика частка творів *чаньської* тематики, які не були проаналізовані ні власне китайськими науковцями, ані перекладені з китайської для подальшої роботи з ними представників західної літератури, лінгвістики, релігієзнавства, філософії тощо. Дана сфера є маловивченою і, відповідно, перспективною для проведення подальших досліджень.

Список використаної літератури

Воробьева-Десятовская, М.И., Зограф, И.Т., Мартынов, А.С., Меньшиков, Л.Н., Смирнов, Б.Л. (1963). *Описание китайских рукописей Дунхуанского фонда Института народов Азии*. Москва: Наука.

Воробьева, С.Ю. (2013). *Проблема «женского стиля» в литературоведении (гендерный аспект)*. *Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика*, 13 (4), 87-91.

Ісаєва, Н.С. (2010). Особливості формування жіночого дискурсу у китайській класичній літературі. *Східний світ*, 3 (12), 179-185.

Маслов, А.А. (2000). *Письмена на воде. Первые наставники Чань в Китае*. Москва: София.

Меликсетов, А.В. (2002). *История Китая*. Москва: Высшая школа.

Уланов, М.С. (2015). Женщина в буддийской культуре: религиозные и социальные аспекты. *Вестник Калмыцкого университета*, 3 (9), 57-61.

Cixous, H., Clement, C. (1987). *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press.

Miller N. (1988). *Subject to change. Reading feminist writing*. New York: Columbia University Press.

Shih, Hu. (1953). Ch'an (Zen) Buddhism in China Its History and Method. *Philosophy East and West*, 3 (1), 3-24.

Teiser, S. (1994). Popular Religions. *The Journal of Religion*, 20 (43), 128-170.

Weigel, S. (1987). *The Voice of Medusa. Ways of writing in contemporary literature by women*. Hamburg: Rowohlt.

吳言生. (2002). 禪詩研究. 北京: 佛光出版社。

TRANSFORMATION OF CHAN-BUDDHIST MOTIFS IN MONASTERY POETRY OF THE SONG DYNASTY (GENDER ASPECT)

Anna V. Ryzhkova, Alfred Nobel University (Ukraine)

a.ryzhkova@duan.edu.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-10

Key words: Chan Buddhism, theme, nun, monk, poetry, images, symbol, enlightenment, Song dynasty.

There are phenomena of Chan Buddhism as philosophical and religious dogma and embodiment of its rules in the center of the article. Study object is poetry of monks and nuns written during Song dynasty (lyrics of Dumu Jingang, Zhenru, Daoqian and Daoqiang).

The study is based on the works of the Chinese (Hu Shih), Ukrainian (N. S. Isaieva), Russian (M.I. Vorobyova-Desyatovskaya, M.S. Ulanov), French (H.Cixous, C. Clement), Germany (S. Weigel) and American (N. Miller) researchers. However, in the same time we have noticed lack of the works addressed to analysis of the Chan poetry, its' themes, images and symbols, so this space is ready and open for follow-up study.

The main purpose of the article is to highlight the common and distinctive features of poetic works written by women and men as well as to designate level of themes transformation specific for Chan Buddhist poetry written by nuns and monks of Song Dynasty after analyzing meanings and poetics of their poetry.

To achieve this goal, several methods were used – hermeneutic, historical and cultural, historical and literary, comparative methods as well as semantic and poetical analysis. This methodological base allow considering the lyrics of monks and nuns through the prism of the right explanation. Moreover, it help us to analyze gender and religious components, so we have highlighted the characteristics that are common and different for the Buddhist poetry of women and men.

The article claims that particularly interesting point for researchers in feminist literary studies is the question of whether the text of a female author is different from the text of a male author. The French theorist of feminist literary studies E. Cixous and the American psychologist N. Miller argue that the «female style» exists, but it is quite difficult to describe. According to the German literary critic S. Weigel and Doctor of Philology N.S. Isaeva, there are certain specific features that are inherent in works of art written by women (discontinuity, indentation, inconsistency, subjectivity, the desire for pleasure, the description of their own feelings), and for works written by men (logic, regularity, objectivity).

If take a look at the issue of «female» and «male» style from the standpoint of Chan Buddhism, the closest position will be a completely different one. In some theoretical works concerning «feminine» it has been repeatedly emphasized that it does not oppose «masculine», because «feminine» by its nature denies the binary, dichotomy and hierarchy of created structures (including textual). Similarly, the chan denies any opposition and contrast.

The results of our research show that Chan Buddhist poetry has a lot of themes created by using Chan Buddhist images and symbols. We have established that due to approach of Chan women and men are collateral because there is no dualism in the world, but after conducting a gender study we found that despite the principles of Chan Buddhism, it is still possible to identify similar and different features in the poetry of monks and nuns. We have found some transformation in the poetry written by men and women: at the level of themes, at the level of stylistic devices, as well as in the emotional component of poetry. Firstly, there are some themes which are found only in the poetry of monks: the theme of equality of everyone in front of Buddhist teachings, the theme of solitude (loneliness) or the theme of excommunication from the vain world, the theme of liberation from suffering (worries and attachments), the theme of meditative practices, the theme of accessibility of Chan teachings for everyone, the theme of suffering, the theme of harmony. Accordingly, in the lyrics of the nuns we found out the theme of joy, the theme of death, the theme of illusory contradictions. Secondly, there are small amount of stylistic devices in the Chan lyrics, but, despite this, we have concluded that only epithets are common to both the poems of monks and the poems of nuns. Antithesis and rhetorical questions are a sign of «male» style, and hyperbole is inherent in «female» style. Thirdly, the poetry of monks are objective and rational, what is a characteristic of «male» literature, while the poems of nuns are characterized by subjectivity and sensuality, what is a characteristic of «female» literature.

On the contrary, we have detected that some themes are common for the monks' and nuns' poetry: theme of life's worldliness, theme of meditation, theme of ease and lightness, theme of contradictions' illusory, theme of isolation and solitude, theme of separation people to Chan Buddhists and laymen. To embody these themes authors used different images and symbols and such variety of stylistic devices shows that individual styles of writing in Chan Buddhism exist even though it may seem impossible in religious poetry, which conveys ideas of the certain religious doctrine.

In summary, there is a plenty of Chan lyrics that have not been researched by Chinese scientists. Moreover, this poetry haven't even been translated into other languages, hence, haven't been analyzed and expounded by not Chinese researchers, so it is long-range field to be researched.

References

- Cixous, H., Clement, C. (1987). *The Newly Born Woman*. Manchester, Manchester University Press, 342 p.
- Isaeva, N.S. (2010). *Osoblyvosti formuvannia zhinochoho dyskursu u kytaiskii klasychnii literaturi* [Features of women's discourse formation in Chinese classical literature]. *Skhidnyi svit* [Eastern world], vol. 3, issue 12, pp. 179-185.
- Maslov, A.A. (2000). *Pismena na vode. Pervye nastavniki Chan' v Kitae* [Writings on the water. First mentors in China]. Moscow, Sofiya Publ., 608 p.
- Meliksietov, A.V. (2002). *Istoriya Kytaya* [History of China]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 736 p.
- Miller, N. (1988). *Subject to change. Reading feminist writing*. New York, Columbia University Press, 285 p.
- Shih, Hu (1953). Ch'an (Zen) Buddhism in China Its History and Method. *Philosophy East and West*, vol. 3, issue 1, pp. 3-24.
- Teiser, S. (1994). Popular Religions. *The Journal of Religion*, vol. 20, issue 43., pp. 128-170.
- Ulanov, M.S. (2015). *Zhenshina v buddijskoj kul'ture: religioznye i social'nye aspekty* [Women in Buddhist culture: religious and social aspects]. *Vestnik Kalmyckogo universiteta* [Journal of Kalmyk University], vol. 3, issue 9, pp. 57-61.
- Vorobyova-Desyatovskaya, M.I., Zohraf, I.T., Martynov, A.S., Mienshykov, L.N., Smirnov, B.L. (1963). *Opisanie kitajskih rukopisej Dun'huanskogo fonda Instituta narodov Azii* [Description of Chinese manuscripts of the Dunhuang Fund of the Peoples of Asia]. Moscow, Nauka Publ., 687 p.
- Vorobyova, S.Yu. (2013). *Problema «zhenskogo stilja» v literaturovedenii (gendernij aspekt)* [The problem of "feminine style" in literary studies (gender aspect)]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Seriya Filologiya. Zhurnalistika* [Saratov University Journal. Series Philology. Journalism], vol. 13, issue 4, pp. 87-91.
- Weigel, S. (1987). *The Voice of Medusa. Ways of writing in contemporary literature by women*. Hamburg, Rowohlt Publ., 397 p.
- Yansheng, Wu (2002). *Chanshi Yanjiu* [Zen Poetry Research]. Pekin, Fo Guan Publ., 80 p.

Одержано 2.03.2022.