



А.В. Дащенко

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ, ХРОНОЛОГИИ И ОЦЕНИВАНИЯ В КИТАЙСКОЙ ЛИРИКЕ: НА ПРИМЕРЕ ШЕСТИ РАННИХ ЦЫ ЛИ ЦИНЧЖАО

В соответствии с теоремой У. Томаса, одним из немногих доказываемых положений в области социальных и гуманитарных наук, принципиального различия между вымышленным и истинным не существует, поскольку любая ситуация реальна – по своим последствиям. В условиях поликультурности, когда каждый этнос или даже обособленная группа обладают специфическим видением мира, часто имеющими весьма малое количество точек соприкосновения, но вместе с тем действенными в плане мотивирования поведения и на этом основании достигаемого, тезис У. Томаса приобретает особую актуальность.

Пресловутые отличия Востока и Запада нигде не проявляются столь зримо, как в случае китайской поэзии, не говорящей о чувствах напрямую, но педантично, казалось бы, перечисляющей причины, их вызвавшие. Тогда уже сам строй языка, то, что В. Гумбольдт назвал «духом народа», с невиданной эффективностью побуждает читателя увидеть и почувствовать то, что открылось поэту. И одновременно в этом едином импульсе к совместным действию и переживанию упраздняются всякие границы, искусственным образом разделяющие тех, кто в силу таланта создает неповторимые и ни к чему существующему не редуцируемые поэтические миры, и тех, кто лишь приглашается в них для совершения путешествия, правда – совершенно особого рода.

Необходимость достижения понимания между культурами, в корне отличными друг от друга, определяет суть **проблемы**, которой посвящена моя работа: отсутствие в синологии, взятой в самом широком смысле этого слова, принципов, позволяющих адекватным образом описать – в его основополагающих и/или структурирующих характеристиках – по-

этический мир, создаваемый Ли Цинчжао, одной из наиболее выдающихся поэтесс эпохи Сун (X–XIII вв.).

Понятие «адекватно» есть синоним выражения «контекстуально чувствительным образом», что предполагает способ, позволяющий принять во внимание до конца так нигде и не проясненный конгломерат, состоящий, прежде всего, из формальных принципов стихосложения, принятых стандартов комментирования и оценки, а также всегда культурно насыщенного символизма, объединяемых в единую целостность биографией и тем, что весьма условно можно назвать общей экзистенциальной установкой поэта.

Отсюда целью данной статьи является разработка новой интерпретации шести *цы*, принадлежащих Ли Цинчжао, в соответствии с которой, с одной стороны, возможно разрешить давние дискуссии, касающиеся их атрибуции и хронологии, а с другой – вполне достижимым представляется установление взаимосвязей, существующих между определенными событиями жизни выдающейся китайской поэтессы, особенностями ассоциируемых с ними душевных переживаний и разнообразием имеющихся оценок комментаторов¹.

Для достижения поставленной цели я рассматриваю (все) шесть ранних *цы* Ли Цинчжао на четыре мотива: *如梦令 Как во сне*; *浣溪沙 Стираю шелк в горном ручье*; *点绛唇 Накрашу алые губы* и *怨王孙 Обида на юного князя*. Выбор этот обусловлен, в частности, тем, что лишь данный период жизни поэтессы представлен стихотворениями, характеризующимися максимально широким диапазоном (поэтически проявляемых) чувств и эмоций: неумная радость, гнетущая неуверенность, непосредственная игривость, легкая грусть, умиротворенность и тяжелая тоска.

Сформулированные выше проблема и цель обуславливают форму, которую в моем случае принимает обзор литературы. Другими словами, я полагаю необходимым сосредоточиться на разнообразии взглядов, касающихся того, на каком – подчас шатком и разнородном – основании комментаторы выносят суждения об авторстве тех или иных *цы* Ли Цинчжао, времени их написания и мере новаторства и оригинальности, свойственных каждому из них.

Атрибуция лишь двух из шести анализируемых *цы* не вызывает сомнений ни у одного комментатора. Сказанное относится к стихотворению на мотив *浣溪沙 Стираю шелк в горном ручье* (莫许杯深琥珀浓 Бокал глубокий выпила густого янтаря), хотя, как отмечает Сюй Пэйцзюнь, «оригинал этого *цы* был утерян, и [оно представлено] согласно *Прекрасным цы палаты Юэфу*» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 6] – самому раннему сборнику сунских *цы*, написанному в первой половине XII века даосским ученым Цэн Цзао. Авторство второго *цы* на мотив *如梦令 Как во сне* (昨夜雨疏风骤 Порывы ветра, дождь всю ночь вчера) также не бралось под сомнение, поскольку соответствующие свидетельства обнаруживаемы еще в эпоху Сун [Сюй Пэйцзюнь 2009, 15].

В то же время, хотя большинство исследователей склоняются к тому, что автором оставшихся четырех *цы* является Ли Цинчжао, существуют достаточно весомые свидетельства обратного. Например, в некоторых источниках авторами *цы* на мотив *Накрашу алые губы* (蹴罢秋千 Остановлю качели) указываются Чжоу Баньянь или Су Ши [Сюй Пэйцзюнь 2009, 1]. На протяжении девяти веков авторами *цы* на мотив *Стираю шелк в горном ручье* (小院闲窗春色深 Мой дворик... Тихое окно... За ним расцвет весны...) считали то Чжоу Мэйчэна, то Оуян Сю [Сюй Пэйцзюнь 2009, 67]. Как указывает Сюй Пэйцзюнь, авторство *цы* на мотив *Как во сне* (尝记溪亭日暮 Бывает, вспоминаю беседку на закате у ручья) или «ошибочно приписывалось Люй Дунбиню», или же отмечалось, что «автор неизвестен» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 41]. Последнее также уместно и в отношении *цы* на мотив *Обида на юного князя* (湖上风来波浩渺 Волн множество на озере и царство всех

ветров) [Кэ Баочэн 2009, 7], не говоря уже о том, что именно это *цы* может вообще не включаться в соответствующую антологию, даже в раздел тех произведений, которые лишь *приписываются* Ли Цинчжао [Сюй Пэйцзюнь 2009].

Еще больший разброс мнений наблюдается в случае, когда речь заходит о хронологии тех или иных *цы*. Следует отметить, что среди выбранных мною *цы* нет такого, время написания которого однозначно устанавливалось бы. Показательной является датировка *цы* на мотив *浣溪沙 Стираю шелк в горном ручье* (莫许杯深琥珀浓 Бокал глубокий выпила густого янтаря).

Несмотря на то что большинство исследователей соглашается с тем, что оно написано Ли Цинчжао в молодом возрасте, тем не менее охватываемый ими период варьируется в пределах 10 лет и даже более. У Сюнхэ склоняется к тому, что оно написано в период с 1098-го по 1100 год [Сюй Пэйцзюнь 2009, 7], чего придерживается и Ван Чэнь, отмечая, что на момент написания этого стихотворения Ли Цинчжао было 17 лет [Ван Чэнь 2009, 34]. Исследовательница творчества Ли Цинчжао Чэнь Цзунмэй также относит его к тем *цы*, которые написаны ею до замужества [Сюй Пэйцзюнь 2009, 7]. Однако уже комментатор Хуан Мо-гу датирует написание этого *цы* при помощи фразы «до 1107 года» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 7], а Кэ Баочэн демонстрирует еще большую осторожность, указывая, что данное *цы* написано Ли Цинчжао в молодом возрасте [Кэ Баочэн 2009, 57]. Это, правда, не помешало ему поместить его в раздел стихотворений, написанных в 1129-м или 1130 году, когда поэтессе было 46–47 лет.

Уже этот пример обнажает все характерные особенности имеющейся практики датировки, где преобладают квалификаторы наподобие «ранние», «в молодом возрасте», «до переезда на юг» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 14], «во время жизни в Бяньцзине» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 68], «в Бяньцзине или после отъезда из Миншуй» [Ван Чэнь 2009, 19]. Не вносит ясности и попытка К. Рексрота, датирующего одно из рассматриваемых *цы* посредством его помещения в раздел «Одиночество» [Рексрот 1979, 20], непосредственно следующий за «Молодостью». Гораздо боль-

шую точность и/или смелость проявляет, как правило, лишь Кэ Баочэн, имеющий обыкновение увязывать воедино дату и события, как происходит с *цы* на мотив *Накрашу алые губы* (蹴罢秋千 *Остановлю качели*). Так, не просто указывается, что это *цы* написано Ли Цинчжао в 1100 году, когда ей было 17 лет [Кэ Баочэн 2009, 198], но и особо оговаривается, что оно было «написано до замужества, во время знакомства невесты и ее родственников с женихом» [Кэ Баочэн 2009, 6].

Наконец, все эти *цы* весьма неоднородны и в плане оценки их качества комментаторами и/или поэтами. Единство наблюдается лишь в отношении второго *цы* на мотив *如梦令 Как во сне* (昨夜雨疏风骤 *Порывы ветра, дождь всю ночь вчера*), причем как со стороны современников Ли Цинчжао, так и комментаторов последующих эпох. Так, например, в середине XII века Ху Цзы об этом *цы* писал: «Среди женщин последнего времени способность к изящным словам [есть] у Ли И-ань², [у которой] очень много выдающихся фраз» [Кэ Баочэн 2009, 4]. Чэнь Ю – еще один комментатор эпохи Сун – также отмечал, что «фраза “绿肥红瘦” из *цы Как во сне* – одна из тех, которые в Поднебесной заслуживают внимания» [Кэ Баочэн 2009, 4]. Критик династии Мин Шэнь Цифэй писал: «То, что такая изобретательность может исходить от женщины, – такое исключение!» [Кэ Баочэн 2009, 4], а во времена династии Цин Юэлан Таожэнь оставил следующий комментарий: «Кто бы мог ожидать, что такие слова “绿肥红瘦” написаны женщиной?» [Wixted 1994, 156].

Также чрезвычайно высокой, хотя и не в пример более сдержанной оценки удостоивались и другие ранние *цы* Ли Цинчжао. Так, У Сюнхэ пишет, что в *цы* на мотив *浣溪沙 Стираю шелк в горном ручье* (莫许杯深琥珀浓 *Бокал глубокий вытла густого янтаря*) «чувства, сокрытые на одинокой женской половине, описаны неимоверно глубоко» [Кэ Баочэн 2009, 58]. О мастерстве «сдержанно-изысканного стиля» этого *цы* говорит и Чжао Хуэйвэнь [Кэ Баочэн 2009, 58]. Сходная тональность преобладает и в отношении некоторых других *цы*. «Мелодия закончилась, а чувства остались» [Сюй Пэйцзюнь 2009,

3], «красавица стала образцом для подражания, [что даже] на бумаге может взволновать тебя!» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 3], «женские чувства изображены завуалированно, только И-ань могла [так писать]» [Кэ Баочэн 2009, 6], «восхитительная ода природе» [Кэ Баочэн 2009, 3] и т.д.

Вместе с тем, невзирая на обилие восторженных слов, одни и те же *цы* могут удостаиваться и диаметрально противоположных оценок. К примеру, *цы* на мотив *Накрашу алые губы* (蹴罢秋千 *Остановлю качели*) часто характеризуется как «детская работа, которую трудно сравнить со стилем ее взрослых *цы*» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 2]. Более того, известный ученый XX в. Тан Гуйчжан считает, что это *цы* не могло быть написано Ли Цинчжао только на основании того, что она «была дочерью знатной семьи», а описание девушки в этом *цы* более похоже на «поведение рыночной торговки» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 4].

С моей точки зрения, сам факт полноты оценок и суждений, а также непоследовательность применяемых, явно или нет, критериев имплицитно очевидные дефекты в стратегиях, используемых литературоведами. Читателям, воспитанным в духе западной поэтической традиции, это может показаться более чем нормальным, когда кому-то стихотворение нравится, а кого-то оставляет равнодушным. Однако в случае с китайской поэзией это скорее симптом, нежели статус-кво.

Дело в том, что вопрос датировки китайских стихотворений изначально является спорным, если не сказать – субъективным, причем субъективным в самом одиозном значении этого слова. Основные сложности проистекают из того, что *китайская поэзия ориентирована не столько на смысл, сколько на способ его выражения*. Возможно, причина этого заключается в том, что «наилучшим, самым изощренным способом выразить свою мысль можно было, вложив ее в уже устоявшийся, общепризнанный оборот, достоинства которого станут ее достоинствами» [Гране 2008, 48]. Вероятно, объяснение следует искать и в особенностях китайской письменности, в немалой степени ответственной за сохранение представления о культурной общности, и это в условиях, когда разделяющие его при устном общении могли друг друга и не понять.

Как бы то ни было, мало сомнений вызывает мнение М. Гране, что «китайская литература – литература поэтических цитат» [Гране 2008, 43], при том, что «как с чем-то само собой разумеющимся китайцы соглашаются, что поэтические темы... обладали огромной воспитательной силой» [Гране 2008, 47]. Такая выразительность «способна скрытым образом, до бесконечности, сохранять свои характерные особенности» [Гране 2008, 48], приводя к постоянному умножению смыслов, что усиливалось специфичной ориентированностью китайского языка на действие или побуждение к нему [Гране 2008, 8].

Это, в свою очередь, обуславливало относительное пренебрежение вопросами авторства – ведь главная цель, так или иначе, предполагала достижение определенного эффекта. И если в западной традиции лишь в предыдущем столетии заговорили о «смерти автора», то в Китае он в какой-то мере был изначально мертв. Поэтому стихотворения практически никогда специально не датируются, а о времени написания можно судить непосредственно на основании тех элементов, которые неукоснительно му взгляду кажутся малозначительными.

В частности, речь идет о наличии тех или иных предметов, ибо в качестве непреложного императива воспринимались слова Вэй Тая, выдающегося ученого эпохи Сун, писавшего о том, что «поэзия должна быть точна в описании вещей, но должна избегать прямого выражения чувств, которые она намеревается передать. Таким образом, читателю предоставляется возможность представить все самому и разделить самые сокровенные мысли автора» [Wang 1989, viii].

Также особое внимание следует обращать на упоминания в *цы*, и не только в них, определенных мест. В качестве иллюстрации можно сослаться на основания «неканонической» датировки *цы* на мотив *Стираю шелк в горном ручье* (小院闲窗春色深 *Мой дворик... Тихое окно... За ним расцвет весны...*). Оно, мол, написано во времена пребывания Ли Цинчжао в Цинчжоу «в какой-то из годов [под девизом] Дагуань³ весной» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 68], поскольку «Бяньцзин – это равнинная местность» и там нет гор, упомянутых в этом *цы*.

Сам факт наличия или отсутствия подобных релевантных «деталей» и позволяет специалистам, к числу коих следует, прежде всего, причислить комментаторов и поэтов, указать на то, какие эмоции выражает данное *цы*. Это способствовало развитию особой чувствительности китайских литературоведов к тончайшим нюансам используемых символов. Именно поэтому столь примечательными представляются расхождения профессиональных комментаторов и поэтов относительно одних из наиболее выдающихся *цы* китайской лирики.

И вместе с тем все сказанное также обуславливает особую важность рефлексии исследователей над основаниями собственных суждений. В противном случае условность устанавливаемой «эмоциональной компоненты» приобретает – не столько для конкретного *цы*, сколько для всей соответствующей практики – просто-напросто чрезвычайный характер. Скажем, такое-то *цы* относится к раннему периоду, поскольку выражает радостные чувства, вполне естественные в ситуации, когда «материальное положение ее семьи превосходно, жизнь в достатке, без печалей и забот» [Чжао Сяохуэй 2005, 15]. Ущербность столь невнятно формулируемых критериев и спорадичность их применения становятся ясными, когда вспоминаешь о наличии *цы*, написанных в этот же период, но выражающих при этом чрезвычайную печаль...

Таким образом, итог проведенного обзора литературы носит двойственный характер. С одной стороны, очевидна недостаточность имеющихся в распоряжении синологов средств, при помощи которых устанавливается авторство, хронология и качество *цы*. Тем более парадоксальная ситуация в свете того, что каждый из этих элементов оказывается связанным друг с другом, образуя что-то наподобие замкнутой в себе системы, когда, например, на основании качества судят об авторстве, а уже это, в свою очередь, может быть обоснованием той или иной датировки. И наоборот.

С другой стороны, очевидно, что подобная взаимосвязь является не случайной, а, как было показано выше, культурно или, в более широком смысле, цивилизационно обусловленной. Уже это предполагает необходимость большей рефлексии над

основаниями, позволяющими связывать воедино биографию, местоположение, переживания и время. Хотя бы с тем, чтобы эпизодичность и фрагментарность объяснительных стратегий не образовывали в конечном счете тавтологичных конструкций, скрепляемых исключительно полунамеками и всегда обманчивой очевидностью.

Поэтому в следующих разделах своей статьи я собираюсь предложить интерпретацию шести ранних *цы* Ли Цинчжао, одновременно и традиционную, в смысле выделения конкретных причин или оснований для вынесения компетентных суждений, и новаторскую, если брать в расчет лишь меру их экспликации и последовательность применения.

Исходным при этом будет известное наблюдение, принадлежащее Л.Н. Толстому: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». В полном соответствии с этим тезисом и применительно к поэзии Ли Цинчжао, можно выдвинуть гипотезу, согласно которой различия в (отрицательных) эмоциональных состояниях обусловлены субъективно воспринимаемыми особенностями ситуаций, переживаемых поэтессой, ее общей, экзистенциальной установкой и тем «качеством», что с превеликим трудом поддается однозначной концептуализации и может выступать под самыми различными наименованиями, от таланта до креативности.

То, что в подавляющем большинстве случаев невозможно говорить об объективных ситуациях, всегда тождественных для всех людей и даже для одного и того же человека, но в разные периоды времени, — это положение уже давно не встречает серьезной оппозиции, и в сфере поэзии оно по-прежнему сохраняет всю свою эвристичность. Особенно наглядно невозможность рассуждения по принципу «должно ощущать себя так» выступает в случае с замужеством: чего стоит этот принцип, если Ли Цинчжао, пусть и сообщает о своих переживаниях поэтическими средствами, воспринимает ситуацию иначе?

Казалось бы, такой ход рассуждений открывает дорогу субъективизму наихудшего толка, поскольку препятствует обнаружению сколь-нибудь приемлемых общих объяснительных принципов. Это, однако, об-

манчивое впечатление, так как базируется оно на ошибочном допущении об эквивалентности между переживанием, особенностями и/или глубиной его проявления.

Другими словами, одно и то же событие будет по-разному переживаться, и различия в последнем обусловлены тем, что можно назвать темпераментом, а я предпочитаю именовать общей экзистенциальной установкой. Скажем, склонные к меланхолии люди будут воспринимать события иначе, нежели те, кто во всем с неизбежностью видит лишь хорошее. И потому здесь возможна классификация, выделение общего и надындивидуального в субъективном и уникальном, поскольку между условно меланхоликами обнаруживается больше общих черт, нежели различного.

Кроме того, не следует упускать из виду такого фактора, как харизма или креативность. Поэтический дар и создаваемый посредством его мир — это, конечно, таинство, вряд ли воспроизводимое и дублируемое. Понимание же принципов, регламентирующих его проявление, — это задача весьма посильная. Рискну предположить, что в наибольшей мере поэтический дар актуализируется при наличии двух, по крайней мере, условий: в ситуациях, характеризующихся высокой мерой неопределенности, и тех, что вступают в своеобразный резонанс с общей экзистенциальной установкой поэта. Именно тогда, когда человек остается в одиночестве, наедине со своей самостью, без всяких страшящих «схем действий» или «образцов поведения», он и в состоянии проявить все свое естество, реализовать весь свой поэтический потенциал. В случае же совпадения в этой ситуации переживаемого с общей направленностью его личности степень актуализации креативности достигает наивысшей точки.

Теперь попытаемся конкретизировать эту схему, сделав ее контекстуально чувствительной к поэтически реконструируемой биографии Ли Цинчжао. С моей точки зрения, связующим событием, структурирующим ее ранние *цы*, является замужество. Последнее, собственно, это вообще одно из основных событий в жизни девушки, воспитанной в патриархальном китайском обществе. Причина тому достаточно банальная и древняя. Как отмечает

ван Гулик, еще в эпоху Чжоу «сохранение девственности считалось непрерывным условием для того, чтобы стать главной женой, и поэтому незамужних женщин держали на женской половине под бдительным присмотром» [Гулик 2000, 28]. С течением времени роль замужних женщин в китайском обществе менялась, возвышалось положение жены, ей предоставлялась определенная свобода и влияние, и «только незамужних девушек держали в строгой изоляции, не допуская для них ни свободы действия, ни проявления инициативы» [Гулик 2000, 42].

И в эпоху Сун девичья жизнь была строго регламентирована и подчинена суровым конфуцианским канонам, которые непосредственно сказались «на свободе отношений мужчин и женщин» [Гулик 2000, 245], наложив ограничения или даже табу на мысли о сексуальных отношениях. Это делало жизнь незамужней девушки еще более изолированной, а ожидание замужества вполне могло восприниматься как *болезненное избавление*. «Болезненное» в том смысле, что связанные с избавлением (эротические) ассоциации и ожидания сопряжены с неизвестностью, провоцирующей страх, особо остро, думается, переживаемый перед лицом невыносимых в молодости ограничений патриархата.

Таким образом, я предполагаю, что для Ли Цинчжао в возрасте 16–17 лет, воспитанной в жестких патриархальных устоях, натуры артистичной и, судя по всему, склонной к меланхолии⁴, ожидаемое событие (замужество) и связанные с ним эмоции должны были переживаться необычайно остро.

Соответственно, можно допустить следующее: чем интенсивнее переживание, тем более прекрасное *цы* создавалось Ли Цинчжао. И наоборот, *цы*, выходящее из-под пера Ли Цинчжао, было тем лучше, чем более новым и неизведанным оказывалось переживание и чем сильнее переживались неопределенность и перед ее лицом испытываемая неуверенность. Другими словами, чем более несчастной чувствовала себя китайская поэтесса, тем большую креативность она проявляла при написании собственных *цы*.

Отталкиваясь от этого, я предлагаю расположить эти шесть *цы* хронологически – в зависимости от чувств, пере-

живаемых поэтессой при попадании в определенные ситуации. Первым, с моей точки зрения, является *цы* на мотив *Стираю шелк в горном ручье*:

莫许杯深琥珀浓, Бокал глубокий выпила
густого янтаря,
未成沈醉意先融, Еще не опьянела, а
желание покинуло меня,
疏钟已应晚来风. Разносятся вечерним
ветром вдаль колокола.
瑞脑香消魂梦断, Уж запах камфоры
исчез, унес с собою сон,
辟寒金小髻鬟松, Рассыпалась прическа –
шпилька так мала,
醒时空对烛花红. Проснулась... В темноте
цветком дрожит свеча...

Каждая строка этого *цы* Ли Цинчжао пронизана чувством одиночества и печали: «[ее] сердце не спокойно», «не знает, как развеять тоску» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 7], «грустные мысли беспокоят весь день и всю ночь», «скука смертная» [Кэ Баочэн 2009, 57], «печальные мысли обволакивают сердце» [Кэ Баочэн 2009, 58]. Общепризнанно, что причина тому – «одиночество на женской половине дома и тусклая жизнь» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 7], то есть «это *цы* о чувствах на женской половине» [Кэ Баочэн 2009, 58], где «незамужних девушек держали в строгой изоляции», день наедине со своими мыслями и чувствами.

Последовательно перечисляя предметы, Ли Цинчжао едва ли не наглядно и тактильно демонстрирует, что затрагивает чувства героини: бокал – вино (акцент на вкусе), звук колоколов – вечерний ветер (акцент на слухе), аромат камфоры (акцент на запахе), шпилька – рассыпавшиеся волосы (акцент на прикосновении), красный огонек свечи в темноте (акцент на зрительном восприятии).

На примере соединения двух (ключевых) символов этого *цы* можно предположить, что так мучает героиню и вызывает ее печаль: ветер и колокола. В Китае 风 fēng «ветер» выступает как сексуальный символ [Тресиддер 1999, 40] и воплощение природного мужского начала Ян [Кравцова 1999, 298], в то время как 钟 zhōng «колокол» «воплощает пассивное, женское начало» [Тресиддер 1999, 157]. Таким образом, соединение этих образов рассматривается как эротизм, а сами «звуки колокола – голос космической

гармонии», который «знаменует добрые события, такие как свадьба» [Тресиддер 1999, 156–157].

Но эти звуки уносятся ветром вдаль, забирая с собою и надежду героини. Кроме этого, описание предметов вокруг дается в контексте их постепенного исчезновения, уменьшения и растворения: друг за другом исчезает вино, тает желание, уносятся вдаль звуки колокола, растворяется в воздухе запах камфоры, уходит сон, рассыпается прическа, догорает свеча. То есть, последовательно удаляя из своего окружения предмет за предметом, Ли Цинчжао показывает, что вокруг нее осталась не пустота, а грустные и печальные чувства, которые не только не исчезают, а заполняют собою всю эту образовавшуюся пустоту.

М. Кравцова отмечает, что иероглиф 空 kōng в любовно-поэтических произведениях употребляется «для передачи одиночества человека, разлученного с любимым» [Кравцова 2001, 141–142]. Однако символ мерцающего красного пламени свечи в последней строке, которое, проснувшись, видит героиня в пустоте/темноте, озаряет весь этот бесконечный день, проведенный в одиночестве и печальном ожидании на женской половине дома, «словно еще одна бедная птичка в золотой клетке» [McStaw 1996, 80]. Он несет в себе значение счастливого предзнаменования, так как «в народе существует поверье, что нагар – предзнаменование радостного события или свадьбы» [Кэ Баочэн 2009, 57].

Таким образом, только в последней строке говорится о том, чего так ждет героиня, – о замужестве. И, соответственно, одна из причин печальных чувств – отсутствие любимого; под последним, скорее, понимается не какой-то конкретный мужчина, а нечто похожее на символ избавления – от одиночества и тоски.

В связи с изложенными ранее гипотезами показательно следующее. Данное *цзы* является одним из немногих однозначно атрибутируемых произведений Ли Цинчжао и вместе с тем – одним из самых ранних. Другими словами, в чуть ли не первом своем *цзы* Ли Цинчжао проявила все то, что впоследствии считалось характерными чертами ее мастерства, характеристиками ее «сдержанно-изысканного» поэтического стиля. И что примечательно, достигается

все это без долгого и изнурительного процесса проб и ошибок. И происходит в момент, когда интенсивность тоски и грусти сделала письмо и/или поэзию единственно приемлемой стратегией их преодоления.

Следующее *цзы* на мотив *Как во сне*, подобно предыдущему, выражает ту же печаль и тоску, за исключением того, что острота переживаемых чувств здесь, судя по восторженным отзывам комментаторов и поэтов, достигает максимума. Чтобы понять возможные причины, рассмотрим это *цзы* детально.

昨夜雨疏风骤, Порывы ветра, дождь всю ночь вчера,

浓睡不消残酒。 Был крепок сон, дурман остался от вина.

试问卷帘人, Спрошу-ка ту, что поднимает шторы, –

却道海棠依旧。 Ответит: «Также хороша айва».

知否? 知否? Так, значит, неизвестно? Не знает ведь она?

应是绿肥红瘦。 Румянца уж немного, а зелень так пышна!

Наиболее очевидное объяснение печали и тоски героини отсылает к ее переживаниям по поводу судьбы цветущей айвы после ненастной весенней ночи. Однако, помещая это стихотворение в тематический ряд других ранних *цзы* Ли Цинчжао, можно предположить, что причиной переживаний героини являются душевные муки и боль по поводу преходящей красоты. Подобные мысли составляют, по всей видимости, неотъемлемую часть жизни большинства женщин, однако в данном случае они накладываются на страх Ли Цинчжао, говоря экономическим языком, быть не востребованной на брачном рынке.

Отсюда предполагается, что в случае увядания красоты вероятность избавления от незавидной судьбы незамужней женщины и, следовательно, продолжения изоляции и ассоциируемых с ней тоски и грусти становится – в девическом представлении Ли Цинчжао – чрезвычайной низкой.

Эта реконструкция возможных событий основывается на рассмотрении сочетания красного и зеленого цветов, которое использует Ли Цинчжао в последней строке. Дело в том, что, с одной стороны, в Китае красный цвет «связывали с жизнью, благополучием, энергией и летом» [Тресиддер

1999, 168]. С другой стороны, он ассоциируется с проявлением мужского начала *Ян* и стихией огня, в то время как зеленый цвет – «это женский цвет» [Тресиддер 1999, 108], который представляет начало *Инь*. Исходя из последней строки данного *цы*, можно сказать, что зеленого цвета/негативных эмоций все больше, а красного цвета/счастья все меньше.

Кроме того, как отмечает М.Е. Кравцова, в китайской поэзии сочетание зеленого цвета с красным несет эротическую символику, а именно: «Соединение Инь и Ян может передаваться любым сочетанием красного и сине-зеленого цветов: красные блики солнца, скользящие по зеленой воде, красные цветы или бутоны среди зеленой листвы» [Кравцова 1999, 300]. Таким образом, данная комбинация цветов несет в себе образ, показывающий личную, интимную причину грусти героини – переживания, страхи по поводу возможного «всегда-отсутствия» рядом с ней любимого, того во многом виртуального героя, навязчивость мыслей о котором оправдывается лишь его будущей ролью избавителя.

Следующее *цы*, которое я рассматриваю, это *цы* на мотив *Накрашу алые губы*, одно из немногих сохранившихся *цы* Ли Цинчжао, описывающее ее радостные чувства:

蹴罢秋千，*Остановлю качели，*

起来慵整纤纤手。 *Поправить волосы руками хватит сил едва.*

露浓花瘦， *Цветов так мало, но густа роса，*

薄汗轻衣透。 *И капли пота намочили легкие шелка.*

见客人来， *Вдруг вижу – гость идет，*

袜划金钗溜， *А я в одних чулках, и штилька выпала моя...*

和羞走。 *Подняв ее, в смущенье убегаю я.*

倚门回首， *Но у двери украдкой обернусь，*

却把青梅嗅。 *Зеленой сливы будто запахам увлечена.*

Образ качелей, с которого начинается стихотворение, указывает на то, что героиня не замужем, поскольку «на качелях было принято кататься незамужним девушкам в Праздник холодной пищи, накануне весеннего Праздника поминовения предков» [Мещеряков]. С другой стороны, можно увидеть, сколь велико было одиночество, испытываемое Ли Цинчжао, если она пошла на нарушение традиций,

согласно которым «женщины не должны выходить за порог, чтобы встречать или провожать гостей, они обязаны закрывать свои лица [при встрече с посторонними]» [Гулик 2000, 122].

О событии, послужившем поводом к тому, в самом *цы* говорит иероглиф 客人 *kè rén* «гость», хотя в некоторых источниках указывается, что есть также написание 有人 *yǒu rén* «кто-то» [Кэ Баочэн 2009, 6; Сюй Пэйцзюнь 2009, 2]. И, только опираясь на знание того, как вообще проходила свадьба в древнем Китае, можно однозначно указать на личность этого «кого-то». Ведь, как отмечает В.В. Малявин, лишь «после того как выбор был сделан, в дом невесты засылали сватов» [Малявин 2001, и]; после этого «семьи жениха и невесты выдавали друг другу брачные поручительства» и обменивались подарками, что уже непосредственно «служило поводом для первой встречи будущих супругов, происходившей, как правило, в доме невесты» [Малявин 2001, 557].

В сказанном убеждает и центральный символ данного *цы*, образ сливы. Он предстает в виде важного символа «как долголетия, так и девственности или счастья в браке» [Тресиддер 1999, 340–341], а также она «является символом плодородия и производительной силы» [Гулик 2000, 301]. На значение, которое придавалось этому символу в семейной жизни, указывает тот факт, что «балдахин кровати, равно как и ширму в глубине спального алькова, обычно украшали изображениями цветущих ветвей сливы» [Гулик 2000, 302].

Хотя героиня еще не может почувствовать аромат «зеленой сливы», так как она «в это время [года. – А.Д.] не имеет запаха» [Чжао Сяохуэй 2005, 22], но она уже может ощутить ее присутствие, другими словами, хотя она еще не замужем, но в ее жизни появляется любимый; она находится уже не одна на фоне идеальной картины мира, а ее мечты о замужестве/избавлении постепенно начинают становиться реальностью.

Таким образом, все указывает на то, что это начало дня, начало года, начало жизни и, возможно, зарождение любовных чувств и начало отношений с будущим мужем. При этом образ героини представляется сложным и противоречивым. С одной стороны, она встала рано утром,

чтобы как раз увидеть того, кого так ждала. Но, ожидая его и качаясь на качелях, она, захваченная силой своих страстей, теряет счет времени, поэтому приход гостя и явился для нее неожиданностью и застал ее врасплох. А с другой стороны, несмотря на то что она и хотела бы остаться, она не посмела этого сделать и убежала в смущении и растерянности. Однако любопытство все-таки пересилило и заставило ее обернуться. И чтобы не выказать своих чувств по отношению к гостю, она притворилась, что, держа в руке веточку, вдыхает аромат зеленой *мэй*.

Одно из немногих *цы* Ли Цинчжао, описывавшее ее радостные чувства, вместе с тем оказывается и одним из наиболее неоднозначных, как по тематике, так и в оценках комментаторов и поэтов, многие из которых либо вообще считали его неаутентичным и вульгарным, либо, в лучшем случае, «детским». Причина, думаю, та же, что в предыдущих случаях отвечала за противоположное восприятие. То есть страх и боязнь остаться незамужней, будучи изолированной от всего мира, в этом *цы* сменяется описанием некоего ритуала, знакомства с будущим женихом. На этом фоне близости освобождения испытываемые радость и облегчение не соотносятся необходимым (читай: «резонансным») образом с общей экзистенциальной установкой Ли Цинчжао, тем самым не заставляя проявляться ее поэтическое дарование в максимальной степени.

Цы на мотив *Стираю шелк в горном ручье* описывает печаль и грусть, и оно возвращает нас в маленький замкнутый мирок девичьей комнаты на женской половине дома, где весь день проведен в одиночестве и печальных мыслях:

小院闲窗春色深, *Мой дворик... Тихое окно... За ним расцвет весны...*

重帘未卷影沈沈, *Тяжелых штор не подняла – все в роскоши теней они.*

倚楼无语理瑶琴. *В молчанье наверху стою, касаясь цинь струны...*

远岫出云催薄暮, *С вершин далеких облака с собою сумрак принесли,*

细风吹雨弄轻阴, *А дождь и ветер с тучками не прекратят игры.*

梨花欲谢恐难禁. *Боюсь, не устоят, вот-вот у груши облетят цветы.*

Однако если в первом из рассматриваемых *цы* причиной грусти было отсутствие

любимого, в какой-то мере виртуального, важного своей символизацией избавления поэтессы от одиночества и тоски, то здесь причина ее печальных мыслей – тягостное ожидание того события, что вот-вот должно случиться, – замужества, и уже не абстрактное, а вполне осязаемое. На это указывает последняя строка этого *цы*.

Образ цветов груши в Китае достаточно неоднозначен, так как, с одной стороны, «белые цветы груши являлись символом печали и непостоянства» [Филимонова 2003, 61] и их часто использовали поэты «для описания тоски/печали на женской половине дома» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 69], с другой стороны, груша – это символ «девственной чистоты» [Журавлева 2006, 195]. Таким образом, говоря о том, что вот-вот облетят цветы груши, Ли Цинчжао прощается со своим девичеством.

Кроме этого, многогранен образ облаков в этом *цы*. С одной стороны, это традиционный китайский символ, так как «по представлениям древних китайцев, появление на небе облака означало, что о вас вспомнил кто-нибудь из родных или друзей. Больше облаков – чаще воспоминания» [Эйдлин 1987, 439]. И, таким образом, сопоставляя это *цы* с предыдущим, в котором указывалось на знакомство с будущим мужем, можно говорить о том, что это указание на то, что ее любимый также тоскует в разлуке и думает о ней. С другой стороны, совместное использование двух образов (горы и облака) несет в себе достаточно определенную эротическую символику, в которой гора выступает воплощением мужского начала [Тресиддер 1999, 63; Кравцова 1999, 252], а облака являются символом «мужского плодородия» и «несут символику изобилия» [Тресиддер 1999, 244]. «Символика плодородия и намеки на (мужскую) гору, на которой собираются облака, для того чтобы выпал дождь, привели к поэтической перифразе “облако – дождь – игра” в эротических романах, которой описывался половой акт (юн-ю)» [Книга символов]. Помимо этого, сам дождь является символом «гармонии “инь – ян”» [Тресиддер 1999, 81]. Это также можно рассматривать как намек на известную китайскую легенду о встрече князя с феей горы У, которая стала причиной толкования сочетания образов «облаков» и

«дождя» в значении «интимная близость мужчины и женщины; половое сношение» [Готлиб 2007, 540].

И это все происходит на фоне описания весны, «когда слияние мужского и женского начал порождает все живое» [Кравцова 2001, 203]. Но, делая акцент на одиночестве героини в этот момент времени, которое весной есть «явление противоестественное, нарушающее законы природы» [Кравцова 2001, 203], Ли Цинчжао лишь еще раз подчеркивает, как долгожданен миг свадьбы и какими тягостными оказываются минуты ожидания. Все это позволяет говорить, что «сердечные чувства молодой женщины на женской половине выражены удивительным языком» [Кэ Баочэн 2009, 8].

Как видно, своеобразное возвращение Ли Цинчжао к своему обычному, меланхолическому настроению, пусть и переживаемому не так глубоко, как это было в случае с боязнью навсегда оказаться изолированной от мира, принесло и привычные для ее «подлинных» *цы* высокие, хотя и немногочисленные, оценки комментаторов. Так, о строке 远岫出云催薄暮 *С вершин далеких облака с собою сумрак принесли* Ян Шэнь написал: «Очаровательные слова, красивые слова» [Кэ Баочэн 2009, 8], а Шэнь Цзифэй, комментируя последнюю строку этого *цы* 梨花欲谢恐难禁 *Боюсь, не устоят, вот-вот у груши облетят цветы*, отметил, что «среди скучных слов – [такие] тонкие слова!» [Сюй Пэйцзюнь 2009, 69]. В целом же подчеркивается, что «сердечные чувства молодой женщины на женской половине выражены удивительным языком» [Кэ Баочэн 2009, 8].

Цы на мотив *Как во сне* весьма необычно для Ли Цинчжао, склонной, по всей видимости, к выражению какого-то одного доминирующего переживания, тогда как в данном случае показывается переход – от неумной радости к неуверенности и страху, боязни непознанного и стремлении всеми силами избежать этого. Причины всех этих чувств познаются через символику данного *цы*, которая в сопоставлении со всеми предыдущими *цы* обретает уже вполне осязаемую форму и именно здесь обнажается в максимальной степени.

尝记溪亭日暮, *Бывает, вспоминаю беседку на закате у ручья,*

沉醉不知归路. *Как, захмелев, назад дорогу позабыла я.*

兴尽晚回舟, *Иссякла радость, лодочка плывет в ночи,*
误入藕花深处. *Вдруг в гущу лотосов случайно заплывла.*

争渡, 争渡, *Гребу, гребу, на весла налегла,*
惊起一滩鸥鹭. *В испуге чайки с цаплями взлетают с берега.*

Центральным образом, местом своеобразного сосредоточения беспомощности героини и ее отчаянных попыток выбраться из состояния, которое все сильнее затягивает ее, является образ цветов лотоса – 藕花 *ǒu huā*. В китайской символике цветы лотоса имеют эротическое значение и представляют наглядную модель коитуса: «розовый (*Ян*) цветок среди воды (*Инь*) с уходящим в водную толщу длинным и прочным стеблем» [Кравцова 1999, 299]. Тем самым, располагая себя в самом центре зарослей цветущих лотосов, Ли Цинчжао символически описывает сокровенные чувства, связанные с коитусом.

При этом образы чаек с цаплями 鸥鹭 *ōu lù* в последней строке этого *цы* являются дополнением всей красочной картины. Образы именно этих двух птиц не случайно оказываются в последней строке стихотворения. Ведь цапля означает «любопытство» [Тресиддер 1999, 400], а чайка, наравне с цаплей, является молчаливым другом отшельника и вечным спутником изгнанника [Филимонова 2004, 7], что указывает на то, что героиня намеренно пытается отгородиться от таких чувств, как любопытство и избавиться от друзей, чтобы восстановить душевное равновесие после всех переживаний. Но это не удается сделать, так как она своими действиями вспугнула птиц на отмели и они, взлетая, в свою очередь пугают героиню. Другими словами, связывая образы птиц с символикой лотоса, можно предполагать, что, спугнув птиц и испугавшись сама, героиня испугалась того, что произошло, а именно – испугалась (будущего) коитуса.

Вполне ожидаемо, что любое *цы* Ли Цинчжао, в котором выражено грустное чувство, будет высоко оценено комментаторами, и это произведение не представляет собой исключения. В частности, Ван Фань отмечает, что в этом *цы* «язык простой, свежий и многозначный», а «все *цы* просто восхитительно» [Кэ Баочэн

2009, 3]. Что же касается его особой насыщенности эротической символикой, то это закономерное следствие не столько пубертата, сколько культуры. Так, ван Гулик отмечает, что «жизнь женщин, которые проводят большую часть времени внутри дома, довольно однообразна», поэтому для них «сексуальная жизнь была важнее, чем для их хозяина, у которого могли существовать самые разные интересы за пределами дома» [Гулик 2000, 295–296].

Последнее из рассматриваемых *цы*, на мотив *Обида на юного князя*, примечательно тем, что, несмотря на описание достаточно унылой поры года и умирания природы, оно предстает «скорее в радостном, нежели в меланхолическом тоне» и, кроме того, в нем «полностью отсутствуют чувства печали и тоски», которые являются характерной чертой большинства стихотворений Ли Цинчжао [Wang 1989, 13]:

湖上风来波浩渺, *Волн множество на озере и царство всех ветров...*

秋已暮、红稀香少。 *Уж осень на исходе... Редок аромат цветов...*

水光山色与人亲, *Тот блеск воды да вид родимых гор –*

说不尽、无穷好。 *Всю прелесть описать мне и не хватит слов!*

莲子已成荷叶老, *Созрели зерна лотоса, поблекла красота листов,*

青露洗、苹花汀草。 *Трава росой умыта на отмели, вдоль берегов.*

眠沙鸥鹭不回头, *Там дремлют чайки, цапли же не повернут голов –*

似也恨、人归早。 *Обижены, что их покидаю вновь...*

Стихотворение неизмеримо насыщено природной символикой, которая в большинстве своем уже привычно для ранних *цы* Ли Цинчжао имплицитно эротическую сторону ее переживаний. Новым же элементом выступает не их грустная тональность, а осознание и принятие естественности эротики, что соответствующим образом отразилось и на выборе символов.

Например, образ росы: во-первых, роса выступает «эмблемой недолговечности, мимолетности» [Тресиддер 1999, 310], в силу того что она выпадает и исчезает, и, соответственно, «в приложении к человеческой жизни обычно трактуется как символ ее эфемерности» [Кравцова 2001, 154]. Во-вторых, роса олицетворяет чи-

стоту, духовное просветление и символизирует бессмертие [Тресиддер 1999, 310]. Еще одной важной стороной образа росы в китайской традиции является то, что она выступает в качестве поэтического эротизма, выражая акт семяизвержения [Кравцова 1999, 298].

В этот символический ряд вписывается и символ травы, представленной в данном *цы* двумя видами: это непосредственно 草 cǎo «трава» и 苹 píng «ряска». Несмотря на то что описывается осень, трава здесь не предстает в образе увядшей, а наоборот, она показана зеленой и цветущей. И трава, и ряска представляют «женскую» группу эротизмов [Кравцова 1999, 299]. Таким образом, говоря о том, что трава умыта росой, поэтически описывается совершившаяся интимная близость между мужчиной и женщиной.

Кроме этого, красной нитью через все стихотворение проходит образ лотоса, который в этом *цы* встречается трижды. Так, вначале мы сталкиваемся с упоминанием иероглифа 红 hóng «красный» в первой строфе, который в данном случае означает «красные цветы лотоса» [Чжао Сяохуэй 2005, 85]. Два следующих упоминания о лотосе встречаются в первой строке второй строфы: 莲子 liánzǐ «зерна лотоса» и 荷叶 hé yè «листья лотоса». Данный факт неслучаен, как и все в китайской поэзии, где каждое слово занимает свое особое место, и его позиция никогда не является случайной.

Лотос в китайской символике имеет несколько значений. Во-первых, как уже говорилось выше, он представляет собой наглядную модель коитуса. Кроме того, «семена лотоса записываются тем же иероглифом, что и семя-сперма, а сердцевина – иероглифом “сердце”» [Кравцова 1999, 299]. Также лотос «связан с чистотой и даже девственностью» [Тресиддер 1999, 201].

Исходя из этого, можно говорить, что описаны чувства героини после замужества, когда все то, что ее пугало, настораживало, было непознанным, уже рассматривается как совершившийся факт, а все переживания и сомнения остаются в прошлом, освобождая место для совершенно новых чувств – радости семейной жизни, умиротворения и спокойствия. Вопрос того, насколько в этом *цы* описаны имен-

но «молодые годы поэтессы, [ее] широта чувств и оптимистические устремления души» [Кэ Баочэн 2009, 7] и можем ли мы «чувствовать горячую любовь поэтессы к жизни, нежность глубокого чувства» [Кэ Баочэн 2009, 7], становится в этих условиях риторическим...

Таким образом, в данной статье я предложила интерпретацию шести ранних *цы* Ли Цинчжао, позволяющую связать и, соответственно, разрешить проблемы их атрибуции, хронологии и качества. Исходным при этом было представление, согласно которому все рассматриваемые *цы* являются закономерными моментами присущей Ли Цинчжао способности создавать свои произведения лишь в моменты сильнейших душевных переживаний. Среди последних именно отрицательные эмоции оказываются наиболее комплементарными ее общей экзистенциальной установке, итогом чего становится написание наиболее ценных *цы*.

Для этого мне пришлось отказаться от доминирующего в синологии изолированного рассмотрения каждого *цы*, в силу чего весь комплекс ранних произведений Ли Цинчжао напоминает известную триаду Гегеля «тезис – антитезис – синтез». В

качестве своеобразного тезиса выступает состояние чистой невинности, переживание поэтессой одиночества и изолированности «здесь и сейчас», в то время как антитезис представляется в виде отрицания, неприятия настоящего, характеризующегося незнанием деталей и, соответственно, страхом перед будущим и стремлением к нему. Синтез, наконец, заключается в восстановлении состояния первоначальной невинности на более высоком уровне, посредством принятия будущего, которое страшит, и осознания его естественности.

Вместе с тем предложенная интерпретация открывает целый ряд новых проблем, и одной из наиболее важных на сегодня представляется ее обоснованность. Нетрудно заметить, что многие объяснительные конструкции в этой статье чем-то неуловимо напоминают тавтологии, когда, например, склонность Ли Цинчжао к меланхолии видится в том, что большинство ее *цы* выражают печальные чувства. И одновременно на этом же базируется и тезис о наличии зависимости качества имеющихся *цы* от переживаемых поэтессой чувств тоски и грусти. Рассмотрению и попытке решения этой и связанных с ней проблем и будут посвящены мои следующие публикации.

¹ Переводы всех *цы* в данной статье принадлежат ее автору.

² И-ань цзюйши (Затворница И-ань) – это прозвище Ли Цинчжао.

³ Дагуань 大觀 – девиз правления императора Хуэй-цзуна с 1107-го по 1110 год.

⁴ Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что подавляющее большинство сохранившихся *цы* Ли Цинчжао выражают печальные чувства.

ЛИТЕРАТУРА

- Готлиб О.М. **Китайско-русский фразеологический словарь**. Москва, 2007.
Гране М. **Китайская мысль от Конфуция и Лаоцзы**. Москва, 2008.
Гулик ван Р. **Сексуальная жизнь в древнем Китае**. Санкт-Петербург, 2000.
Журавлева Я.А. Этнокультурные особенности фразеологизмов современного китайского языка (на материале чэньюй) // **Вестник Красноярского государственного университета, серия «Гуманитарные науки»**, Красноярск, 2006, №3/2.
Книга символов. Облако. – <http://www.symbolsbook.ru/Article.aspx?id=343#1>
Кравцова М.Е. **История культуры Китая**. Санкт-Петербург, 1999.
Кравцова М.Е. **Поэзия вечного просветления: Китайская лирика второй половины V– начала VI века**. Санкт-Петербург, 2001.
Малявин В. **Китайская цивилизация**. Москва, 2001.
Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.). Москва, 1987.
Стихи тысячи поэтов. Антология китайской поэзии «ши» VII–XVI вв. в новых переводах Б. Мещерякова. Су Ши (1037–1101). Весенняя ночь. – <http://baruchim.narod.ru/102.html>

Тресиддер Дж. **Словарь символов**. Москва, 1999.

Филимонова Е.Н. Орнитологический и энтомологический коды переводных произведений (на материале переводов с корейского и китайского языков) // **Язык, сознание, коммуникация**. № 27. Москва, 2004.

Филимонова Е.Н. Символика растений в переводных произведениях. Растения-«простолюдины» (на материале переводов с корейского и китайского языков) // **Язык, сознание, коммуникация**. № 25. Москва, 2003.

Li Ch'ing-chao. Complete poems. New York, 1979.

Wang J. The Complete *Ci*-poems of Li Qingzhao: A New English Translation // **Sino-Platonic Papers**. Philadelphia, 1989, № 13 (October).

Wixted J. T. The Poetry of Li Ch'ing-chao: A Woman Author and Women's Authorship // **Voices of the Song Lyric in China**. Berkeley, 1994.

Women and Old Chinese Poetry? Honolulu, 1996.

李清照集笺注 / 徐培均笺注。上海, 2009。

李清照全集: 汇评本 / 柯宝成编著。武汉, 2009。

陌上香锦蔷薇织 / 王臣著。沈阳, 2009。

中国古典诗词精品赏读丛书: 李清照 / 赵晓辉编著。北京, 2005。