
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРАЗНАЎСТВА

LITERARY RESEARCH

УДК 821.581

В ПОГОНЕ ЗА МОДЕРНОВОСТЬЮ: О ПОВОРОТЕ В НОВОЙ КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ

Н. А. БОРОВИК¹⁾

¹⁾Фуданьский университет, ул. Ханьданьлу, 220, 200433, г. Шанхай, Китай

Аннотация. В рамках панорамного обзора истории китайской поэзии XX–XXI вв. выявляются основные закономерности в развитии этого вида творчества на общедоступном варианте китайского языка *байхуа*. Результаты исследования позволяют сделать вывод о том, что китайские поэты для модернизации национальной литературы прибегали преимущественно к западным и (или) советским формам художественной выразительности. Этот курс на вестернизацию поэзии был приостановлен лишь в начале XXI в. На примере стихотворений Вана Ао, Сяо Шуя и Чэня Сяньфа обосновывается переоткрытие китайскими авторами традиционной культуры, а также поворот к аутентичным элементам китайской цивилизации на формальном, содержательном, образном и языковом уровнях.

Ключевые слова: новая поэзия в Китае; модерновость; Ван Ао; Сяо Шуй; Чэнь Сяньфа; аутентичная культура; китаизация поэзии.

Образец цитирования:

Баравік М.А. У пагоні за мадэрнавасцю: аб павароце ў новай кітайскай паэзіі. *Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія*. 2026;1:5–16.
EDN: WFWPBV

For citation:

Baravik MA. In pursuit of modernity: on the turn in the new Chinese poetry. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2026;1:5–16. Belarusian.
EDN: WFWPBV

Автор:

Никита Андреевич Боровик – аспирант кафедры современной китайской литературы факультета китайской филологии. Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Гао Юаньбао.

Author:

Mikita A. Baravik, postgraduate student at the department of modern and contemporary Chinese literature, faculty of Chinese language and literature.
mik.baravick@gmail.com

У ПАГОНІ ЗА МАДЭРНАВАСЦЮ: АБ ПАВАРОЦЕ Ё НОВАЙ КІТАЙСКОЙ ПАЭЗІІ

М. А. БАРАВИК^{1*}

^{1*}Фуданьскі ўніверсітэт, вул. Ханьдэньлу, 220, 200433, г. Шанхай, Кітай

Анацыя. У рамках панарамнага агляду гісторыі кітайскай паэзіі XX–XXI стст. выяўляюцца асноўныя заканамернасці ў развіцці гэтага віду творчасці на агульнадаступным варыянце кітайскай мовы *байхуа*. Вынікі даследавання дазваляюць зрабіць выснову аб тым, што кітайскія паэты для мадэрнізацыі нацыянальнай літаратуры ўжывалі пераважна заходнія і (або) савецкія формы мастацкай выразнасці. Гэты курс на вестэрнізацыю паэзіі быў спынены толькі ў пачатку XXI ст. На прыкладзе вершаў Вана Ао, Сяо Шуэя і Чэня Сьеньфа абгрунтоўваецца пераадкрыццё кітайскімі аўтарамі традыцыйнай культуры, а таксама зварот да аўтэнтычных элементаў кітайскай цывілізацыі на фармальным, змястоўным, вобразным і моўным узроўнях.

Ключавыя словы: новая паэзія ў Кітаі; мадэрнаваць; Ван Ао; Сяо Шуэй; Чэнь Сьеньфа; аўтэнтычная культура; кітаізацыя паэзіі.

IN PURSUIT OF MODERNITY: ON THE TURN IN THE NEW CHINESE POETRY

M. A. BARAVIK^a

^aFudan University, 220 Handan Road, Shanghai 200433, China

Abstract. The research conducts a panoramic review of the history of Chinese poetry of the 20th–21st century, identifying the fundamental patterns in the development of lyrical poetry in the vernacular Chinese language *baihua*. It concludes that Chinese poets on the path to modernisation primarily employed Western and (or) Soviet forms of artistic expression, and this course of westernisation in poetry was only halted at the beginning of the 21st century. Through the example of poems by Wang Ao, Xiao Shui, and Chen Xianfa, the study demonstrates the rediscovery by Chinese authors of their own traditional culture, as well as a return to authentic elements of Chinese civilisation at the formal, thematic, imagistic, and linguistic levels.

Keywords: new poetry in China; modernity; Wang Ao; Xiao Shui; Chen Xianfa; authentic culture; sinicisation of poetry.

Уводзіны

Новая паэзія на *байхуа* (白话新诗) па праве можа лічыцца ўнікальнай з’явай у гісторыі кітайскай літаратуры. Крыху больш чым за сто гадоў свайго існавання яна дала свету такіх выбітных асоб, як Му Мут’ень¹ (穆木天, 1900–1971), Фэн Джы (冯至, 1905–1993), Б’ень Джылінь (卞之琳, 1910–2000), Оўян Дзьянхэ (欧阳江河, н. 1956), Джан Дзао (张枣, 1960–2010), Сі Чуань (西川, н. 1963) і многіх іншых. Аднак на фоне шматвяковай гісторыі кітайскай цывілізацыі час існавання гэтай паэзіі здаецца нязначным, за што яна неаднаразова крытыкавалася як кітайскімі (Вэнь Ідуо, Джэн Мінь, Е Вэйльень), так і замежнымі (С. Оўвен, В. Кубін) аўтарамі і даследчыкамі. Тым не менш гэта крытыка не змяняе вынікі і мастацкія поспехі, якія з 1910-х гг. дэманструе новая паэзія Кітая. Менавіта праз прызму паэзіі – ключавага віда кітайскай літаратуры – можна ясна прасачыць за зменамі, што адбыліся ў ёй на шляху да мадэрнаваці.

Мэтай дадзенага даследавання з’яўляецца панарамны агляд гісторыі кітайскай паэзіі XX–XXI стст. для выяўлення ключавой тэндэнцыі да кітаізацыі новай лірыкі пасля працяглага перыяду вестэрнізацыі. Каб дасягнуць пастаўленай мэты, рашаліся наступныя задачы:

- прасачыць асноўныя заканамернасці і вектары развіцця паэзіі на *байхуа* ў разглядаемы перыяд;
- зафіксаваць і ахарактарызаваць зварот да аўтэнтычных элементаў кітайскай культуры ў пачатку XXI ст. на матэрыяле творчасці сучасных паэтаў;
- выявіць дадзены зварот на фармальным, змястоўным, вобразным і моўным узроўнях.

¹Усе ўласныя назоўнікі, калі не ўказана іншае, трансліруюцца паводле наступнага выдання: Кітайска-беларускі слоўнік. Беларуская кітайскі слоўнік = 汉白话白话词典 / навук. рэд. І. А. Капылова. Мінск : Выдавецкі цэнтр БДУ, 2021. 870 с. – М. Б.

Тэарэтычнай асновай даследавання паслужылі работы кітайскіх і заходніх літаратуразнаўцаў, прысвечаныя праблеме мадэрнізацыі кітайскай літаратуры. Асноўным матэрыялам для аналізу выступілі арыгінальныя паэтычныя тэксты аўтараў указанага перыяду (Ху Шы, Гуо Можуо, Лі Дзінфа, Бэй Дао, Вана Ао, Сяо Шуэя, Чэня Сьеньфа і інш.), а таксама літаратурна-крытычныя артыкулы і маніфесты. Асобную групу матэрыялаў склалі аўтарскія пераклады вершаў на беларускую мову. Падобны перакладчыцкі вопыт дазволіў ажыццявіць дэталёвы кампаратыўны аналіз паэтыкі, вобразнай сістэмы і моўных характарыстык адпаведных тэкстаў. У рабоце прымяняліся гісторыка-літаратурны і параўнальна-тыпалагічны метады даследавання.

Вынікі і іх абмеркаванне

Прынята весці адлік новай паэзіі Кітая са зборніка «Спробы» (尝试集, 1920), аўтарам якога з'яўляецца Ху Шы (胡适, 1891–1962), аднак змешчаныя ў ім творы больш падобныя на практыкаванні па новым вершаскладанні, чым на сталую творчасць. Мова Ху Шы насычана элементамі з традыцыйнага варыянта літаратурнай кітайскай мовы *вэньень*, а яго тэкстам не хапае ўласцівай паэзіі вытанчанасці. Цікава, што стварэнне гэтага зборніка ішло паралельна з рухам за новую культуру і падзеямі 4 мая, калі Чэнь Дусьёў (陈独秀, 1879–1942) на старонках часопіса «Новая моладзь» (新青年) заклікаў «скінуць з п'едэстала квяцістую, ліслівую літаратуру арыстакратаў», а на яе месцы стварыць «простую лірычную літаратуру народа» [1, с. 3]. Сам Ху Шы ў праграмным артыкуле «Аб новай паэзіі» (谈新诗) выступаў супраць «норм вершаскладання, чаргавання тонаў і рэгламентаванасці аб'ёму» [2, с. 2], ён прапаноўваў даць аўтару волю ў выбары формы і зместу твораў.

Гуо Можуо (郭沫若, 1892–1978) – адзін з заснавальнікаў літаратурнай суполкі «Творчасць» (创造社), што складалася пераважна з кітайскіх студэнтаў, якія вучыліся ў Японіі. Ён ужо праз год пасля выхаду зборніка «Спробы» пераўзышоў поспех Ху Шы. У кнізе «Багіні» (女神) ён раз за разам звяртаецца да антычных вобразаў, спалучае іх з кітайскай міфалогіяй, апявае індустрыяльную эпоху, а свайго лірычнага героя атаясамлівае з «нябесным сабакам», здольным праглынуць цэлае сонца:

Нябесны сабака (天狗)²

Я – нябесны сабака!
Я праглынуў месяц,
Я праглынуў сонца,
Я праглынуў усе зоркі,
Я праглынуў цэлы сусвет.
Я – гэта Я!
Я – святло месяца,
Я – святло сонца,
Я – святло ўсіх зорак,
Я – святло ад рэнтгена,
Я – energy ўсяго сусвету!
Я імчуся па небе,
Я шалёна раву,
Я гару.
Я гару, нібы палкае полымя!
Я раву, нібы акіян!
Я лячу, нібы электрычны ток!
Я лячу,
Я лячу,
Я лячу,
Я здзіраю з сябе скуру,
Я з'ядаю ўласную плоць,
Я смакчу ўласную кроў,
Я прагрызаю свае вантробы,
Я лячу па ўласных нервах,
Я лячу па сваім спінным мозгу,
Я лячу па ўласных звільнах.
Я – гэта Я!
Маё Я гатова да выбуху!

Бачна, з якім імпэтам Гуо Можуо імкнуўся адлюстравачь новую рэчаіснасць, насыціць новую паэзію не менш новымі навуковымі вобразамі і паэтыкай індустрыяльнай эпохі. Але тут «гатовае да выбуху» эга, падмацаванае запазычаным з Захаду індывідуалізмам, нават пераўзыходзіць навізну вобразнасці,

²Тут і далей пераклад наш. – М. Б.

такім чынам праводзячы водападзел паміж прыхаванай вытанчанай суб'ектыўнасцю традыцыйнай паэзіі і новымі культурнымі павевамі ў кітайскай літаратуры.

Калі прасачыць за далейшым развіццём новай кітайскай паэзіі, няцяжка заўважыць, што ўплыў заходняй культуры на тагачасны Кітай толькі набіраў абароты. На сконе руху за новую культуру – прыблізна ў сярэдзіне 1920-х гг. – у кітайскай літаратуры ў цэлым аформіліся ўсе сусветна вядомыя мастацкія метады. Для зручнасці іх можна ўмоўна падзяліць на тры групы. Першая прадстаўлена рэалістычным напрамкам, найбольш поўна ён рэалізаваны ў творчасці членаў Таварыства вывучэння літаратуры (文学研究会) Джоў Дзуюжэня (周作人, 1885–1967), Льеў Баньнуна (刘半农, 1891–1934), Вана Тунджао (王统照, 1897–1957) і іншых аўтараў, чыя паэзія вызначалася стрыманым лірызмам і «контурнасцю» (素描) у стварэнні вобразаў. Другая група – гэта рамантычны напрамак, прадстаўнікі якога з'яўляліся членамі згаданай вышэй суполкі «Творчасць» (Джэн Боці (郑伯奇, 1895–1979), Чэн Фанву (成仿吾, 1897–1984), Т'ень Хань (田汉, 1898–1968) і інш.). Яны настойвалі на натуральным (自然) і неабмежаваным адлюстраванні думак і пачуццяў. Трэцяя група прадстаўлена сентыменталізмам, сімвалізмам, мадэрнізмам. У гэту групу ўваходзяць паэты Му Мут'ень, Сю Джымо (徐志摩, 1897–1931), Ван Дуцін (王独清, 1898–1940), творчасць якіх пазней кітайскія тэарэтыкі агулам назвалі дэкадэнцтвам (颓废主义) і падверглі крытыцы. Відавочна, што гэтыя метады не былі ўнікальным вынаходніцтвам кітайскай літаратуры, а праніклі ў яе падчас асіметрычнага дыялогу са знешнім светам. Згаданыя вышэй мастацкія напрамкі ў заходняй культурнай прасторы належалі да розных эпох, узнікненне і развіццё кожнага з іх мелі ўласныя перадумовы і асаблівасці, аднак усю гісторыю Кітайскай Рэспублікі (1912–1949) яны суіснавалі і ўзаемадзейнічалі ў межах аднаго і таго ж часовага прамежку і нярэдка дасягалі ступені нераспазнавальнасці. Пад уплывам чужаземнай культуры многія кітайскія паэты пачалі прыпадабняцца да еўрапейскіх творцаў, напрыклад, адзін з найбольш выбітных кітайскіх паэтаў Лі Дзінфа (李金发, 1900–1976), які ў свой час вывучаў скульптуру ў Парыжы, пераняў такія асаблівасці пісьма французскіх сімвалістаў (Ш. Бадлера, С. Малармэ, П. Верлена і А. Рэмбо), як сінестэзія, эстэтызацыя непрыгожага, адлюстраванне дэкадансу і іншыя прыёмы:

Кінутая кабета (弃妇)

Доўгія валасы прыкрылі мае вочы,
Адсекшы выйсце майму раз'юшанаму ад сораму позірку,
Бурлівым патокам крыві і спячцы высахлага шкілета.
Цёмная ноч насцігае разам з камарамі,
Пераскочыўшы цераз вугал нізенькай агароджы,
За маёй неапаганенай спінай чуваць дзікія крыкі,
Нібы вецер завывуе у бязлюднай пустэчы,
Распужаўшы безліч жывёльных статкаў.

Другая травінка снуе за богам па шырокай лагчыне.
Мой смутак адаб'ецца толькі ў памяці трутняў:
Альбо выльецца горнай крыніцай са стромкай скалы
І развеецца разам з чырвоным лісцем па свеце.

Скруха кінутай кабеты назапашваецца ў рухах,
Агні надвячорка ніколі не змогуць ператварыць
Сум часу ў попел ці даць яму вылецець з коміна,
Афарбаваць у чорны пер'е бадзг-крумкачоў,
Што гняздзяцца разам на каменні маратрусаў,
Слухаючы песню самотнага лодачніка.
Лядашчая вопратка журботна галосіць,
Блукаючы ўздоўж магільных курганоў,
Застаўшыся навечна без гарачых слёз,
Ледзь кранаючыся пустога стэпу,
Нібы ўпрыгожанне для гэтага свету.

У кантэксце сучаснай кітайскай літаратуры (现代中国文学) сентыменталізм, рамантызм і іншыя метады могуць толькі ўмоўна ўказваць на сутнасць тагачасных літаратурных напрамкаў Кітая. Перанятая кітайскай літаратурай, яны ўжо не цалкам адпавядаюць сваім заходнім арыгінальным версіям, а, хутчэй, служаць больш агульнай надмастацкай мэце – асветніцтву: «Літаратурнае асветніцтва (у Кітаі – М. Б.) у сваіх тэарэтычных уяўленнях не супадае з класіцызмам і рамантызмам, але тым не менш знаходзіцца ў пастаянным мастацкім пошуку і менавіта таму не мае магчымасці стварыць ясную і дакладную літаратурную праграму» [3, с. 63]. Можна сказаць, што рамантызм і дэкадэнцтва 1917–1949 гг. – гэта ў значнай ступені феномен самога Кітая, які ступіў на шлях мадэрнанасці, а не копія заходніх мастацкіх плыняў.

Падчас вайны супраць японскіх захопнікаў у кітайскай літаратуры ў цэлым і ў паэзіі ў прыватнасці адбыліся чарговыя зрухі. Найперш яны былі выкліканы раздробленасцю, пры якой літаратурны працэс

працягваўся адначасова ў вызваленых і акупаваных раёнах, раёнах пад кантролем гаміньданаўскага ўрада і нават у Ганконгу, што непасрэдна паўплывала на змест, тэматыку і паэтыку творчасці кожнага з рэгіёнаў. У гэтым сэнсе найбольш паказальнай з’яўляецца паэзія еньаньскага перыяду (延安时期), назва якога адсылае да павета Еньань у правінцыі Шэньсі, дзе больш за дзесяць гадоў размяшчалася штаб-кватэра камуністычнага ўрада на чале з Мао Цзэдунам³. У Еньані пад кантролем камуністычнай партыі змяніліся не толькі механізмы кіравання і сацыяльны лад, але і, калі карыстацца фармулёўкай прафесара Пекінскага ўніверсітэта Хун Дзычэна (洪子誠, н. 1939), адбывалася маштабная саветызацыя літаратуры [4, с. 69]. У артыкуле «Новая дэмакратыя» (新民主主义, 1940) Мао Цзэдун сцвярджаў, што «тры народныя рэвалюцыйныя прынцыпы (革命的三民主义) або тры прынцыпы сапраўднай дэмакратыі (真三民主) павінны адпавядаць прынцыпам дэмакратыі Савецкай Расіі» [5, с. 2]. У кітайскай літаратуры працэс саветызацыі быў запушчаны яго праграмным выступленнем на нарадзе па пытаннях літаратуры і мастацтва ў Еньані (在延安文艺座谈会上的讲话, 1942). Гэты дакумент не толькі паўплываў на сістэму кіравання мастацтвам у камуністычным Кітаі, але і змяніў змест мастацкіх твораў, прыўнёсшы ў іх нямала рыс савецкай літаратуры. Каб прабудзіць і ўзмацніць баявы дух народа ў барацьбе з японскімі захопнікамі, многія кітайскія паэты карысталіся метадамі агітацыі і прапаганды. Так, паэт Ай Цін (艾青, 1910–1996) у вершы «Прадвесце світаньня» (通知的黎明, 1942), з аднаго боку, выражае спадзяванні на перамогу ў вайне, з другога – апісвае ўтапічнасць жыццёвага ладу ў будучыні:

паўстань, паэт
дзея маёй малітвы
паведамі ім, што
доўгачаканае ўжо настала
што я ўжо прыйшло па расе
прыйшло на з’яўленне апошняй зоркі
я прыйшло з Усходу
прыйшло з-за бурлівага мора
што я прынясу святло ўсяму свету
і цеплыню ўсяму чалавецтву
прашу цябе, чалавека сумленнага
перадаць ім маю вестку...

Пасля ўтварэння Кітайскай Народнай Рэспублікі ў 1949 г. імкненне кітайскіх паэтаў да мадэрнавацыі не знікла зусім, аднак пачало прымаць новыя формы, паступова аддаляючыся ад традыцый руху 4 мая. У гэты перыяд найбольш рэпрэзентатыўным жанрам кітайскай паэзіі стала так званая палітычная лірыка (政治抒情诗), назва і ўнутраны змест якой прадугледжвалі адычнае апяванне новастворанай краіны і мастацкай кан’юнктуры. У гэтым кантэксце даволі паказальным з’яўляецца верш «Час пачаўся!» (时间开始了!, 1949–1951) Ху Фэна (胡风, 1902–1985):

час
кіпіць ва ўрачыстым дыханні
Радзіма, Радзіма мая
ў гэты дзень
у час твайго свяшчэннага нараджэння
ўся Зямля аддае табе пашану
ўвесь Сусвет вітае цябе...

Тут Ху Фэн не толькі ўказвае на новы адлік часу, але і апавяшчае надыход новай эпохі, якая ўслед за ўзнікненнем «новага Кітая» (新中国) правяла мяжу паміж мінулым і будучым, у чым, дарэчы, праяўлена прага кітайскіх літаратараў да глабальных змен і наватарства ў творчасці. Нягледзячы на тое, што верш Ху Фэна змяшчае ў сабе шэраг агітацыйных элементаў, а сам жанр палітычнай лірыкі інтэртэкстуальна набліжаецца да савецкай грамадзянскай лірыкі, чарговы рэвалюцыйны зрух у кітайскай літаратуры можа таксама лічыцца адной з праяў мадэрнавацыі. У працы «Наступствы сучаснасці» (1990) англійскі сацыёлаг Э. Гідэнс адзначае, што працэс мадэрнізацыі ў галіне культуры, як правіла, пачынаецца менавіта з пераасэнсавання часу і прасторы (паводле І. Канта, суб’ектыўных форм сузірання), якія робяцца падкантрольнымі сучаснаму чалавеку, у прыватнасці, катэгорыя часу пад гэтым уплывам набывае своеасаблівую гнуткасць [6, с. 130–134]. Таму без сумненняў можна сказаць, што верш Ху Фэна таксама дэманструе пэўнае імкненне прадстаўнікоў кітайскай літаратуры да мадэрнавацыі.

Па завяршэнні «вялікай культурнай рэвалюцыі» ў 1976 г. традыцыя палітычнай лірыкі ў Кітаі не перарвалася зусім, а працягнула сваё існаванне ў новых рэаліях. Хаця ў канцы 1970-х – пачатку 1980-х гг.

³Напісанне імя прыводзіцца ў адпаведнасці з наступным выданнем: Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. Мінск : Беларус. энцыкл., 2000. Т. 10 : Малайзія – Мугаджары. С. 100.

пераважная большасць кітайскіх літаратараў выступалі за глыбокі перагляд, крытыку і нават адмаўленне мінулай эпохі ў цэлым і «культурнай рэвалюцыі» ў прыватнасці, іх творчасць па-ранейшаму захавала ўтылітарны (功利主义) падыход да літаратурнага мастацтва. Пад улітытарным падыходам маецца на ўвазе трывалае ўяўленне, згодна з якім літаратура павінна служыць вышэйшай дзяржаўнай ці грамадскай мэце незалежна ад таго, заключаецца яна ў праслаўленні радзімы ці ў рэабілітацыі прыгнечанай інтэлігенцыі. У перыяд пасля «культурнай рэвалюцыі» найбольш уплывовым паэтам у Кітаі па праве лічыўся Джао Джэнькай (赵振开, н. 1949), які пад псеўданімам Бэй Дао (北岛) апублікаваў шмат паэтычных і праязічных тэкстаў, у тым ліку знакаміты верш «Адказ» (回答, 1976):

Нікчэмнасць – пропуск нікчэмных,
Высакароднасць – эпітафія высакародным,
Глядзі: гэтыя пакрытыя пазалотай нябёсы
Завалакло сагнутымі цэнямі мерцвякоў.

Мінуў ледавіковы перыяд,
Чаму ж тады ўсё пакрыта ледзяшом?
Адкрылі мыс Добрай Надзеі,
Чаму ж тады армады змагаюцца ў Мёртвым моры?

Я прыйшоў у гэты свет, узяўшы
З сабой толькі паперу, аборку ды сілуэт,
Каб перад агалашэннем прысуду
Зачытаць гэтыя прыгавораныя галасы.

Свет, я хацеў бы сказаць табе:
Я – больш – не – веру!
Няхай пад нагамі ляжыць тысяча смельчакоў,
Маё імя запішы тысяча першым!..

У вершы лірычны герой Бэй Дао з абурэннем звяртаецца да «жахлівага дзесяцігоддзя», адраджае крытычны дух, уласцівы кітайскім літаратарам, і нават выражае шэраг суб'ектыўных пачуццяў, што ў гісторыі навейшай кітайскай паэзіі доўгі час было абмежавана дазволеным дыскурсам. Аднак калі больш пільна прыглядзецца да лірычнага героя Бэй Дао, можна прыйсці да высновы, што ў вершы «Адказ» гучыць не індывідуальны, асобны, а, хутчэй, калектыўны голас. Нават паэты, якія крытычна ставіліся да творчасці папярэднікаў, перанялі некаторыя рысы агульнапрынятай мадэлі пісьма 1950–70-х гг.

У 1990-я гг., калі планавая эканоміка ў Кітаі саступіла месца рыначнай, а літаратура перажыла імкліваю камерцыялізацыю, у паэзіі паступова сфарміравалася постмадэрнісцкая плынь, што таксама засведчыла шлях яе мадэрнізацыі па заходнім узору. Лірыка такіх паэтаў-«постсямідзясятніц» (70后) і паэтаў-«поствасьмідзясятніц» (80后)⁴, як Інь Лічуань (尹丽川, н. 1973) ці Чунь Шу (春树, н. 1983), характарызуецца большай інтэрнацыянальнасцю: з аднаго боку, яны перастаюць прытрымлівацца прынцыпаў і прадпісанняў, якім дзесяцігоддзямі падпарадкоўваліся паэты старэйшага пакалення, з другога – актыўна засвойваюць новы погляд на паэзію, паводле якога сціраюцца яўныя межы паміж нацыянальнымі літаратурамі. Так, у адным з вершаў Інь Лічуань іранічна і не без пратэсту супраць традыцыйнай культуры пытае, ці магла б Лінь Дайю – гераіня класічнага рамана XVIII ст. «Сон у чырвоным кераме» – рабіць рэнтген грудной клеткі («Сэрца і лёгкія ў парадку» (心肺一切正常)), а Чунь Шу ў лірыцы нярэдка звяртаецца да папулярнай культуры, у тым ліку прама згадвае імёны зорак кітайскага і заходняга шоу-бізнесу:

Жыццё нельга заканчваць (一生不可自决)

я не вымаўляла ні гуку
не засоўвала цішком у кішэню паштоўку з Брусам Лі
на душы крыўда і смутак
хаджу па неабсяжных пекінскіх праспектах
з пустымі рукамі
хапаюся за жалезныя парэнчы
нібы за сваё навечна ўпушчанае маленства
каханы, гэта не фільм
трэба быць больш прыземленым
як мне сказаць усю тую бязглуздыцу
пад песні Тома Уэйтса
п'янай заваліцца ў скверы
і знікнуць

⁴У кітайскай літаратурнай прасторы ў гэтыя катэгорыі ўключаюцца аўтары, якія нарадзіліся адпаведна ў 1970–80-я гг.

У новым стагоддзі кітайскія паэты не спынілі свае творчыя пошукі, яны па-ранейшаму імкнуліся праз лірычную творчасць адшукаць новыя спосабы мадэрнізацыі нацыянальнай літаратуры і яе «стыкоўкі» (接轨) з сусветнай культурай. Калі ў XX ст. яны ў асноўным прытрымліваліся заходніх праектаў мадэрнізацыі літаратуры, то ў апошнія дзесяцігоддзі фокус іх увагі перамясціўся на сам Кітай: менавіта з мясцовай, аўтэнтычнай культуры яны чэрпалі іншыя, не падобныя да заходніх, паэтычныя формы і вобразы. У гэтым кантэксце найбольш паказальнай з'яўляецца паэзія трох сучасных кітайскіх аўтараў: Вана Ао, Сяо Шуэя і Чэня Сьеньфа.

Ван Ао (王敖) нарадзіўся ў 1976 г. у горадзе Ціндао (правінцыя Шаньдун). У 1995 г. ён паступіў на факультэт кітайскай мовы і літаратуры Пекінскага ўніверсітэта, пасля чаго праходзіў навучанне ў Вашынгтонскім і Ельскім універсітэтах. На сённяшні дзень Ван Ао працуе выкладчыкам ва Уэсліянскім універсітэце ў ЗША. Англагоўная паэзія, а таксама джаз і рок-музыка сталі важнымі крыніцамі натхнення для паэта, пры гэтым ён не адступае ад традыцый нацыянальнай літаратуры. Наадварот, Ван Ао зрабіў значны ўнёсак у працэс «кітаізацыі» кітайскай паэзіі, што даволі яскрава праявілася ў адроджаным ім жанры чатырохрадкоўяў.

Прынята лічыць, што менавіта Вану Ао належыць заслуга ў перазборцы класічнага кітайскага чатырохрадкоўя. Каб падкрэсліць роднаснасць з класічнай паэтычнай формай і ў той жа час адрозненне ад яе, Ван Ао назваў гэты жанр новым чатырохрадкоўем, або новым катрэнам. Насамрэч чатырохрадкоўі Вана Ао адсылаюць да старажытнакітайскай паэтычнай формы *дзюэдзю* (绝句), назва якой літаральна перакладаецца як «абарваныя радкі». Твор уяўляе сабой палову ад рэгулярнага кітайскага верша *шы* (诗): калі *шы* складаецца з васьмі радкоў, то *дзюэдзю*, адпаведна, уключае толькі чатыры радкі, пры гэтым кожны радок у васьмірадкоўі і чатырохрадкоўі змяшчае па пяць альбо сем іерогліфаў: 江边踏青罢, / 回首见旌旗。 / 风起春城暮, / 高楼鼓角悲。(杜甫《绝句》) 'Час пакідаць узбярэжжа, мілае ўлонне прыроды. / Звяртаюся ў мінулае – мрояцца бунчукі й сцягі. / Вецер падняўся вялікі, накрыў змрокам горад вясны. / Стогнуць у такт мне ў палацы ў суме барабан і ражок (Ду Фу «Чатырохрадкоўе»)'.

У старажытным Кітаі прыныцы вершаскладання *шы* і *дзюэдзю* былі аналагічнымі: паэт павінен быў не проста прытрымлівацца прынятай рыфмоўкі, але і ў правільным парадку чаргаваць «роўныя» (平声) і «ламаныя» (仄声) тоны іерогліфаў у кожным радку. Галоўнае адрозненне васьмірадкоўя і чатырохрадкоўя заключаецца ў лаканічнасці і лапідарнасці зместу апошняга. Менавіта гэта рыса прыцягнула да формы *дзюэдзю* такіх вядомых мастакоў слова, як Ван Джыхуань (王之涣, 688–742), Мэн Хаожань (孟浩然, 689–740), Лі Бай (李白, 701–762), Ду Фу (杜甫, 712–770), Лі Хэ (李贺, 790–816), Лі Цінджао (李清照, 1084–1151), Лу Ёў (陆游, 1125–1210) і інш.

Пытанне заключаецца ў тым, чаму Ван Ао вырашыў працягнуць традыцыю класічнага чатырохрадкоўя, а не абраў іншую паэтычную форму для адраджэння ў сучасным кантэксце. У мадэрнізацыі *дзюэдзю* Ван Ао бачыць па меншай меры дзве перавагі. Па-першае, чатырохрадкоўе *дзюэдзю* з'яўляецца вынаходніцтвам кітайскай літаратуры, самабытнай паэтычнай формай з багатай і доўгай гісторыяй. Па-другое, чатырохрадкоўе мае дастаткова абмежаваны памер, у сучасным кантэксце яно ўзнавіла мінімалізм традыцыйнай паэзіі і пазбегла тэндэнцыі да пражызацыі новай кітайскай паэзіі, у якой заўжды захоўвалася рызыка атаясамлення пражычнай і паэтычнай мовы. Так ці іначай, ужыванне *дзюэдзю* – гэта свядомы выбар Вана Ао. У такім творы могуць быць заключаны развагі аб шляхах мадэрнізацыі кітайскай паэзіі. У гэтым сэнсе нельга не згадаць эсэ Джоў Дзуожэня – малодшага брата вядомага кітайскага пісьменніка XX ст. Лу Сюня (鲁迅, 1881–1936) – пад назвай «Аб паэзіі малых форм» (论小诗, 1922). У гэтым эсэ Джоў Дзуожэнь указвае, што «новая паэзія ў Кітаі спазнала ўсебаковы ўплыў еўрапейскай культуры і толькі малая паэзія з'яўляецца выключэннем, бо паходзіць з Усходу» [7, с. 555].

З вершаў Вана Ао відаць, што ў сваёй творчасці ён значна аддаліўся ад класічных *дзюэдзю*. У творах ён выкарыстоўвае сучасны варыянт кітайскай мовы, не прытрымліваецца строгіх правіл рыфмоўкі, аднак у радках Вана Ао праступае непрыкрыўнасць кітайскай лірычнай традыцыі, што праяўляецца ў тым ліку ў сціслай перадачы імгненнага пачуццяў:

Чатырохрадкоўе (绝句)

чаму вы, спадар астралаг, разглядаючы мае
зрэнка, нібы глядзіце ў кола, упісанае ў кола, чаму
жыццё поўніцца прыкрасцю, катрэны – жыццём, а вялікі цяслар
належыць вялікаму цвіку – чаму? паведамі мне свой жорсткі адказ

Чатырохрадкоўе (绝句)

мы – дзве лускавінкі, што сустрэліся на перапляценні
тысяч змей, частка з якіх прыпаўзлі з глыбіні стагоддзяў
бывае, што дзень і ноч паўстаюць, слізгаючы вакол гор
паміж намі любоў і расстанні, што імгненна знікаюць у блукаючых агнях

Вершы Вана Ао прасякнуты філасафічнасцю, развагамі пра жыццё чалавека, яго месца ў свеце і гістарычны вопыт. Так, у другім чатырохрадкоўі ўказваецца на сувязь сучаснага Кітая са старажытным, такая шырокая панарама ў часе і прасторы дазваляе аўтару ў кароткім вершы ахапіць усё існае. Апроч таго, Ван Ао спрабуе ачысціць паэтычны тэкст ад усіх маркераў сучаснага жыцця, прывесці чытача ў створаны ім гарманічны свет, дзе паміж актуальным і мінулым не існуе рэзкага кантрасту.

Увагі заслугоўвае паэтычная творчасць Сяо Шуэя. Сяо Шуэй (肖水) нарадзіўся ў 1980 г., атрымаў ступень доктара філалагічных навук на факультэце кітайскай мовы і літаратуры Фуданьскага ўніверсітэта. На сённяшні дзень ён выкладае ў Шанхайскім універсітэце. З Ванам Ао гэтага аўтара яднае імкненне да мадэрнізацыі паэзіі на кітайскі манер з акцэнтам на лакальную культуру. У гэтым сэнсе наватарства Сяо Шуэя ўвасобілася ў двух напрамках.

Першы напрамак – гэта шэраг паэтычных ініцыятыў, прапанаваных аўтарам. Адна з іх носіць назву «Пісьмо маленства» (童年写作). У адным са сваіх інтэрв'ю Сяо Шуэй раскрыў яе сутнасць наступным чынам: «Як успамін і пэўны знак, маленства азначае чыстую, цнатлівую паўнату (完满), у якой бесперапынна назапашваецца цікаўнасць, якая поўніцца магчымасцямі і ідзе ў напрамку да добра» [8, с. 128]. Відавочна, што ідэя Сяо Шуэя прадугледжвае ўстаноўку паэта на абуджэнне з памяці ўспамінаў, карцін і вобразаў, якія складана адшукаць у сучаснай рэчаіснасці. Паводле Сяо Шуэя, калі перад аўтарам стаіць задача працягнуць аўтэнтычныя традыцыі і адлюстраваць культурную спадчыну Кітая, то ў шматсастаўным сучасным свеце яму даступны толькі адзін шлях – рэстаўрацыя дзіцячага светапогляду, цікаўнасці і адкрытасці да ўсяго знешняга і замураванага ў памяці.

Наступныя дзве ініцыятывы адпаведна носяць назвы «Завостраная кітайская мова» (削尖汉语) і «Славізм» (词语主义). Па змесце яны даволі блізкія. Ідэя «завостранай» кітайскай мовы вырастае з веры ў перабудову кітайскай лірычнай традыцыі, якая павінна пазбавіцца ад заходняга ўплыву і «чужародных» элементаў. Ідэя славізму ў цэлым заключаецца ў свядомым ужыванні слоў і зваротаў у паэтычным тэксце. Для Сяо Шуэя кожнае слова (асабліва размешчанае ў кароткім чатырохрадкоўі) мае сваю ўнутраную моц і энергію, таму перад тым, як стаць часткай верша, яно павінна прайсці пільны адбор і эстэтычную ацэнку аўтара.

Чацвёртая ідэя Сяо Шуэя вылучаецца большай эпатажнасцю і называецца «Вяртанне з Кітая ў Кітай» (从中国回到中国). Сяо Шуэй разглядае Кітай як шматслойны шматкампанентны вобраз, у якім спалучаюцца старажытны, мадэрнавы, заходні і ўласна кітайскі кампаненты, таму ў творчасці Сяо Шуэй намагаецца перасабраць для сябе, свайго лірычнага героя і чытача Кітай, у якім будзе панаваль пераемнасць традыцый і найлепшых праяў самабытнай культуры: «Я амаль перакананы, што сучаснай паэтычнай творчасці неабходна прайсці шлях “вяртання з Кітая ў Кітай”, неабходна вярнуцца з цяперашняга Кітая, у якім зніталася старажытнае і сучаснае, заходняе і кітайскае, у той Кітай, дзе культурныя традыцыі і каштоўнасці працягваюць перадавацца з пакалення ў пакаленне» [9, с. 133].

Другі напрамак творчасці Сяо Шуэя прадугледжвае рэалізацыю ў паэзіі стратэгіі па «наратызацыі» ўласнай лірыкі. Як і Ван Ао, Сяо Шуэй займаецца ў асноўным сачыненнем новых чатырохрадкоўяў (新绝句), аднак ён не спыняецца на простым ужыванні традыцыйнай формы ў сучасных літаратурных рэаліях, а прыносіць у свае паэтычныя творы элементы праяўнага апавядання, такім чынам значна абагачаючы змест вершаў. У чатырохрадкоўі Сяо Шуэй можа выбудаваць паўнацэнную фэбулу, расказаць цэлую гісторыю ці нават абагульніць жыццёвы шлях таго ці іншага персанажа. Сам аўтар, фармулюючы сутнасць распрацаванага ім паэтычнага жанру, назваў падобныя творы апавядальнымі вершамі (小说诗). Іх асаблівасці разгледзім на наступных прыкладах:

Раўнавага ўсяго існага (万物均衡)

Калі ён зноў наведаў храм Канфуцыя, прайшло ўжо трынаццаць год, людзі чамусь выкапалі паўкруглую сажалку

Ды ўзвялі павіслы ў паветры арачны мост. Стоячы на яго зігзагападобным бруку, ён яшчэ раз пабачыў
Жалезны чоп перад галоўнай залай і пад ім – сляды нерасталага снегу. Помню, у той дзень туман быў дастаткова шэрым,

Хіманантавы водар дапоўніў сюжэт гісторыі. Яны прыперліся да страхі, быццам буйныя выступы на бруднай чырвонай сцяне.

Калі ўчытацца ў тэкст верша «Раўнавага ўсяго існага», у ім амаль немагчыма знайсці вобразы, якія б не належалі да лакальнага, уласцівага Кітаю, асяроддзя. *Арачны мост, галоўная зала ў храме Канфуцыя, хімананты* – усе гэтыя словы і словазлучэнні адсылаюць да нязменнага кантэксту, дзе старажытнасць арганічна пераходзіць у сучаснасць і нават зліваецца з ёй. Лірычны верш, напісаны Сяо Шуэем на сучаснай кітайскай мове з выкарыстаннем наратыўных тэхнік, зусім не стварае пачуцця дысгармоніі, удала злучаючы розныя вымярэнні кітайскай нацыяльнай культуры:

Вёска Гуджайцунь⁵ (古寨村)

Па дарозе на пахаванне маці, плачучы бесперапынку, тэлефануе яму, каб спытаць, дакуль ён добраўся.
Ён здранцвела ўтаропіўся ў бок рэек, рашыўшы сысці з цягніка і дабрацца на самалёце. Разбіты аэрапорт
Гарадской акругі, дарагія квіткі. Над самалётнай стаянкай заімжыў дождж. Захапіўшы локшыну з бар-
тавога харчу,

Ён успомніў сплеценую ў бясконцыя завіткі стружку, што вылятала з распілаванай ушчэнт сасны, і з ва-
чэй неўзабаве закрапалі слёзы.

У чатырохрадкоўі «Вёска Гуджайцунь» імкненне Сяо Шуэя да апавядальнасці праяўлена нават у большай ступені. Кожны элемент твора – ад загаловка да непасрэдна фэбулы гісторыі – не з’яўляецца чужародным для кітайскай культурнай прасторы. Але найбольш прыметны ў чатырохрадкоўі кантра-пункт паміж вобразам лірычнага героя і зместам усяго верша. Сучасны суб’ект як праект мадэрнаўскай, здольны імгненна перасякаць на самалёце вялікія адлегласці, змешчаны аўтарам у тыповыя і ў той жа час адвечныя абставіны, калі ён мусіць спяшацца на пахаванне кагосьці са сваякоў. Менавіта падобны кантраст надае вершам Сяо Шуэя ўнутраную напружанасць пры захаванні спакойнага, роўнага тону апавядання.

Яшчэ адным аўтарам, які заслугоўвае ўвагі ў плане кітаізацыі найноўшай кітайскай паэзіі, з’яўляецца Чэнь Сьеньфа (陈先发). Паэт нарадзіўся ў 1967 г. у гарадской акрузе Тунчэн правінцыі Аньхуэй, у 1989 г. скончыў Фуданьскі ўніверсітэт. Сёння ён з’яўляецца старшынёй Аньхуэйскага саюза пісьменнікаў. Нягледзячы на тое, што творчы шлях Чэнь Сьеньфа пачаўся ў 1980-я гг. (значна раней чым двух папярэдніх аўтараў), яго асоба дагэтуль іграе важную ролю ў развіцці і мадэрнізацыі новай кітайскай паэзіі.

Паводле Чэня Сьеньфа, любы паэт павінен зыходзіць з усведамлення думкі «я ёсць тут» (我在这里), што перагукаецца з канцэпцыяй *Dasein* М. Хайдэгера. Насамрэч гэта ідэя падкрэслівае патрэбу для паэта ў дакладным і праўдзівым (але не абавязкова аб’ектыўным і рэалістычным) апісанні навакольнай рэчаіснасці і пазбяганні ў творчасці пустых фантазій і безгрунтоўных уяўленняў: «Па сутнасці, паэзія – гэта раскрыццё і развіццё думкі “я ёсць тут”. У паэзіі не існуе ніякіх абавязковых законаў і нарматываў. Некалі Канфуцый сказаў, што “вершы могуць натхняць, могуць раскрываць [сутнасць рэчаў], могуць гуртаваць, могуць выражаць абурэнне” (诗可以兴、可以观、可以群、可以怨). Гэты анафарыстычны сказ можна працягваць бясконца, нібы рабізну ад подыху ветру. Тое, што раскопваецца паэзіяй, – гэта невычэрпнасць магчымасцей, і яна ніколі не сутыкнецца з абсалютным “нельга”» [10, с. 337]. Чэнь Сьеньфа таксама акцэнтуюе ўвагу на тым, што паэту і яго творам варта адпавядаць складанасці (复杂性), багаццю (丰富性) і спецыфічнасці (特异性) актуальнай эпохі і ў якасці прыкладу прыводзіць мадэрнісцкага паэта Му Даня (穆旦, 1918–1977).

Погляды Чэня Сьеньфа на паэзію заўжды вылучаліся арыгінальнасцю і прамалінейнасцю. Так, ён даволі смела выкрывае загану класічнай кітайскай паэзіі. Яна, на думку паэта, не ў стане ўдала і поўна раскрыць унутраны свет чалавека, а таксама цяжасці і дылемы, з якімі ён сутыкаецца ў канкрэтную эпоху. Чэнь Сьеньфа адзначае, што старажытная паэзія вякамі насычалася сентыменталізмам і маркотай, а таму злёгка спрашчалася да беспрычыннага плачу і скрухі: «Наогул у сістэме класічнай кітайскай паэзіі прысутнічае відавочная недасканаласць, а менавіта даволі сціплае, павярхоўнае раскрыццё пераплачвання светлацёну ў чалавечай душы, індывідуальных дылем і жаданняў. Або можна сказаць, што ў большасці выпадкаў гэта раскрыццё выражаецца ў “тужлівых матывах” (哀音). Сумненні, супрацьстаянне паміж Я і Тут не могуць быць адлюстраваны [у класічнай паэзіі] ва ўсёй паўнаце» [10, с. 338]. У сваю чаргу новая паэзія, паводле Чэня Сьеньфа, спарадзіла цэлы шэраг так званых псеўдотрадыцый (伪传统): нямала твораў, напісаных на байхуа, нібыта нацэлены на аднаўленне і развіццё культурных традыцый, але гэтыя традыцыі, увасобленыя ў вершах, фактычна адхіляюцца ад кітайскай рэчаіснасці і маюць большае падабенства з асабістымі «выдумкамі» паэта. Таму Чэнь Сьеньфа агітуе за тое, каб аўтар разам з чытачом актыўна размяжоўвалі сапраўдныя традыцыі і іх сучасныя эрзацы, імкнуліся з дапамогай літаратуры пераадолюваць супольную няпамятлівасць і разам з гэтым дэманстраваць цяжасці існавання асобы і ўсяго чалавецтва: «Напэўна, сталыя паэты больш ахвотна прызнаюць думку, што любая выбітная творчасць знітавана з цяжасцямі і дылемамі (困境). Такія дылемы далёкія ад гора, ад розуму (才思昏聩) і невыносных прыкрасцей. Яны не маюць нічога агульнага з вычэрпваннем (枯竭)... У кожнай эпосе, няважна, добрая яна ці дрэнная, заключаныя яе ўнікальныя дылемы, якія прагнуць стаць выкрытымі. У эпоху пасрэднасці сама пасрэднасць выступае галоўнай крыніцай [для творчасці]» [10, с. 341]. Паэт дамагаецца спалучэння мадэрнаўскай і аўтэнтчнай лакальнасці, толькі ў такім тандэме новая кітайская паэзія зможа перамянуць найлепшыя традыцыі з мінуўшчыны, стварыць глебу для з’яўлення новых традыцый і выйсці са стану працяглага крызісу. Для ілюстрацыі такога падыходу прывядзём верш «Ода старой лазе»:

⁵Мясцовасць у раёне Дзіньюэань горада Тайюэнь правінцыі Шаньсі ў Кітаі.

Ода старой лазе (老藤颂)

За межамі залы чакання. Са старой лазы звісаюць белыя кветкі
Нібы доўгія, неабстрыжаныя валасы
Якія якраз прыкрылі сабою
Старую, што сядзіць на інвалідным вазку
Прыкрылі яе садзьмуты рот,
Грудзі,
Вачніцы,
Яе чысцюткія, расшытыя ўзорамі чаравікі, што пабачылі многае
І дрымоту, якую не адагнаць ніводнаму
А я раблюся ахвярай усіх людзей, акрамя самога мяне.
Па той бок шкла
Ходзяць вандроўнікі, цягнуць грувацкія чамаданы
Нехта нервова пазірае на гадзіннік
Я не думаю, што яны маглі б даўмецца
Што прага да заўзятага пошуку загадкавых сувязей
Паміж дзівосным спакоем па гэты бок шкла
Маёй жарсцю да расчлянення мовы па гэты бок шкла
Паміж парай слоў, ніяк для мяне не звязаных
(Напрыклад, весямі і сняжынкамі)
Паходзіць ад іх саміх.
Паходзіць ад раз'яднанасці паміж мною і імі.
Яны вырабляюць гэту старую
Таксама
Як інвалідны вазок,
Яны ўдыхаюць у яе жыццё сваімі думкамі.
Тут усё прасякнута бялуткім спакоем
Сярод усіх белых кветак яна
Іх асляпляльная частка,
Такая ж, як і ў тым годзе
Калі я, назваўшы дзве буйныя вінаградзіны
На лазе з карціны Сю Вэя⁶ «дабром за дабро»
І «злом за зло», адчуў,
Наколькі ўсё праяснілася
Тое, што трэба зрабіць, ужо зроблена,
А ў гэтых чортавых моўных вопытах няма ніякай карысці.
Яе выключная белізна, яе выключная ціхамірнасць
Нібы павевы вятрыскі,
Што абдзёмуваюць
«Цукровую боскасць» у вінаградзінах.
Калі яна працнецца ў гэта імгненне, я скажу ёй
Я паходжу ад цябе
Я паходжу ад іх

Можна пераканацца, што ў справе кітаізацыі паэзіі Чэнь Сьеньфа прасунуўся нават далей за Вана Ао і Сяо Шуэя. Мова верша «Ода старой лазе» ўтрымлівае больш кніжных элементаў, выразаў са старажытнай мовы *вэньень* (善有善报 'зробленае дабро будзе адплачана дабром'). Твор прысвечаны кітайскай рэчаіснасці, аўтар звяртаецца да кітайскага культурнага кода (напрыклад, жывапісу Сю Вэя і прыцыпаў будыйскай этыкі) і перазбірае яго ва ўмовах цяперашняга кантэксту. З аднаго боку, лірычны герой Чэня Сьеньфа ні на хвіліну не пакідае рэальнасць сучаснага Кітая, узіраючыся ў старую, што сядзіць перад ім на інвалідным вазку, з другога – ён раз-пораз звяртаецца ў думках да мінулага, нібы ўзводзячы ўяўную агароджу паміж сабой і людзьмі мадэрнавацы (невывадкова, што ў вершы ўжыты вобраз шкла, а ў адным з радкоў аўтар экспліцытна ўказвае, што пара выпадковых слоў «паходзіць ад раз'яднанасці паміж мною і імі»). Але нават больш характэрным у вершы з'яўляецца стаўленне да мовы як асобнай існасці, што падыходзіць для лірычнага асэнсавання. Акрамя адлюстравання рэальных вобразаў і карцін праз прызму погляду лірычнага героя, у вершы Чэнь Сьеньфа спрабуе прааналізаваць і «разабраць», ці дэканструяваць, мову, на што недвухсэнсоўна намякае вобраз «жарсці да расчлянення мовы»:

⁶Кітайскі жывапісец і паэт дынастыі Мін.

Прыборы нябожчыкаў (死者的仪器)

Некалькі сяброў, сабраўшыся ў лабараторыі,
Дакладнымі інструментамі даследуюць свет пасля смерці

Напрыклад, якім робіцца
Чалавек пасля знікнення

Я часта хаджу глядзець на самотную магілу
Майго бацькі сярод дрымучых соснаў

Дзікія кветкі чырванейшыя на магіле, чым у вазоне
Веру, што нябожчык некалі нюхаў іх

Дубы ля магілы мацнейшыя за ўсе навакольныя дрэвы
Веру, што гэта нябожчык спрыяе ім з-пад каранёў

Але маё «веру»
Кінутае ў пустэчу
Не можа пацвердзіць ніводзін прыбор

Гэтаму свету давялося вынайсці
Больш дакладныя прыборы – матылькоў

Я дагэтуль не ведаю, якім стаў
Пасля смерці мой бацька,
Але ведаю, нас становіцца усё менш і менш.

Тыя
Шэрыя
Бяздзейныя
Не вартыя запамінацца

Што, як і я, сядзяць тут падоўгу
Заўжды падпадалі пад падазрэнні мяне,
Што сядзеў у іншых месцах

Відавочна, што верш «Прыборы нябожчыкаў» у значнай ступені ўвасобіў складанасць і шматпланавасць рэальнасці сучаснага Кітая. У пачатку твора Чэнь Сьеньфа стварае амаль што навукова-фантастычнае асяроддзе, апісвае, як людзі з дапамогай загадкавых інструментаў – навукі і тэхнікі – спрабуюць зазірнуць па той бок чалавечага жыцця. Аднак ужо ў трэцяй страфе фокус увагі лірычнага героя рэзка перамяшчаецца да аўтэнтчнага кітайскага і ў той жа час агульначалавечага пачуцця – журботы па памерлым бацьку. Вобраз сына, што сядзіць перад бацькавай магілай, спалучае цэлы шэраг кітайскіх культурных традыцый і інварыянтаў кітайскага мыслення (сыноўскую пачцівасць (孝心), культ продкаў (祭祀) і г. д.). Падобны сюжэт цесна звязаны з асабістым вопытам Чэня Сьеньфа, праз чыю паэзію лейтматывам праходзіць тэма бацькавай смерці. Ужыванне вечных літаратурных тэм, пераасэнсаванне ўласнага вопыту і яго трансфармацыя ў лірычную форму – гэта тое, што дазваляе паэту перакінуць мост паміж мінулым і сучаснасцю Кітая.

Заклучэнне

Тэндэнцыя да кітаізацыі з'яўляецца ключавой з'явай у развіцці кітайскай паэзіі ХХІ ст., яна не абмяжоўваецца паэзіяй трох згаданых вышэй аўтараў, у той жа шэраг можна было б таксама дадаць творчасць Ля Пін'яна (雷平阳, н. 1966), Дзьяна Фэя (江非, н. 1974), Е Даня (叶丹, н. 1985) і іншых аўтараў. Сучасная кітайская паэзія пабудавана на падмурку гутарковага варыянта кітайскай мовы *байхуа*. Такая калаквіялізацыя літаратурнай мовы ў сукупнасці з уплывам замежных літаратурна-мастацкіх плыняў і напрамкаў назаўсёды спаялі яе з заходняй і – шырэй – сусветнай культурнай прасторай. Аднак рост нацыянальнай самасвядомасці і цікавасці да аўтэнтчнай культуры і лакальных традыцый, а таксама запуск праекта па вялікім адраджэнні кітайскай нацыі (中华民族伟大复兴) у кітайскай паэзіі спрыялі павароту ў разуменні ўласнай ідэнтычнасці, культурнай эстэтыкі і вобраза Кітая ў вачах Іншага. Калі ўсё мінулае стагоддзе ў новай кітайскай паэзіі панавалі цэнтрабежныя сілы, а імкненне да мадэрнанасці непазбежна вяло да пераймання і капіравання замежных літаратурных форм, то ў ХХІ ст. ім на змену прыйшлі цэнтраімклівыя сілы, з дапамогай якіх можна надаць мадэрнанасць творам у межах уласных культурных традыцый. У ХХ ст. (няважна, у канцы дынастыі Цын, падчас руху 4 мая, пасля стварэння КНР ці ў 1980–90-я гг.) «традыцыі» пераважна ўспрымаліся кітайскай літаратурай як аб'ект крытыкі, развянчання і кпінаў, але ў навіейшы час кітайскія паэты ў літаратурных поглядах больш наблізіліся

да эліятаўскага разумення культурнай традыцыі. У вядомым эсэ «Традыцыя і індывідуальны талент» амерыканска-брытанскі паэт Т. С. Эліят менавіта такім чынам абагульніў адносіны паміж літаратурай і традыцыяй: «Яна [традыцыя] найперш падразумявае адчуванне гісторыі... Гэта адчуванне гісторыі, што з'яўляецца пачуццём пазачасовага, таксама як і бягучага, – пазачасовага і бягучага разам, – якраз яно і ўключае пісьменніка ў традыцыю» [11, с. 181]. Усведамленне «пазачасовага» ў «бягучым» дазволіла кітайскім аўтарам ажыццявіць чарговы паварот у новай кітайскай паэзіі, сфармуляваць стратэгію па кітаізацыі лірычнай творчасці і давесці, што шлях да мадэрнавацы можа быць арганічна спалучаны з пераадкрыццём уласных культурных традыцый.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. 陈独秀. 文学革命论. 新青年. 1917;2(6):1–4 = Чэнь Дусьёў. Аб літаратурнай рэвалюцыі. *Новая Моладзь*. 1917;2(6):1–4.
2. 胡适. 谈新诗. 星期评论. 1919;5:1–4 = Ху Шы. Аб новай паэзіі. *Штогоднівая крытыка*. 1919;5:1–4.
3. 林朝霞. 现代性与中国启蒙主义文学思潮. 厦门: 厦门大学出版社; 2015. 381 页 = Лінь Джаосья. *Мадэрнавацы і асветніцтва ў кітайскай літаратуры*. Сямэнь: Выдавецтва Сямэньскага ўніверсітэта; 2015. 381 с.
4. 洪子诚. 中国当代文学的«苏联化»与«去苏联化». 文艺研究. 2024;3:69–81 = Хун Дзычэн. Саветызацыя і дэсаветызацыя на-вейшай кітайскай літаратуры. *Літаратуразнаўства*. 2024;3:69–81.
5. 佛克马. 中国文学与苏联影响: 1956–1960 年. 季进, 聂友军, 译者. 北京: 北京大学出版社; 2011. 259 页 = Факема Д. *Кітайская літаратура і савецкі ўплыў: 1956–1960 гг.* Дзі Дзінь, Ньё Ёўдзюнь, перакладчыкі. Пекін: Выдавецтва Пекінскага ўніверсітэта; 2011. 259 с.
6. 吉денс Э. *Последствия современности*. Ольховиков ГК, Кибальнич ДА, переводчики. Москва: Праксис; 2011. 352 с.
7. 周作人. 论小诗. 在: 钟叔河. 周作人散文全集. 第二卷 (1918–1922). 桂林: 广西师范大学出版社; 2009. 页553–561 = Джоў Дзуо-жэнь. Аб паэзіі малых форм. У: Джун Шухэ. *Зборнік эсэ Джоў Дзуо-жэня. Том 2: 1918–1922*. Гуэйлінь: Выдавецтва Гуансійскага педагагічнага ўніверсітэта; 2009. с. 553–561.
8. 洛鑫. 雾中风景与言语蜂蜜—论肖水. 名作欣赏. 2013;22:128–131 = Луо Джань. Краявіды ў тумане і мёд мовы. Аб Сяо Шуэі. *Агляд вядомых літаратурных твораў*. 2013;22:128–131.
9. 肖水, 木朵. 孤独的, 未来的—诗人肖水访谈. 名作欣赏. 2013;22:132–135 = Сяо Шуэй, Му Дуо. Самотнасць і прагрэсіўнасць. Інтэрв'ю з Сяо Шуэем. *Агляд вядомых літаратурных твораў*. 2013;22:132–135.
10. 陈先发. 困境与特例. 在: 臧棣等, 新五人诗选. 广州: 花城出版社; 2017. 页337–347 = Чэнь Сьеньфа. Цяжкасці і асобныя выпадкі. У: Дзан Ды, Джан Джыхао, Лэй Пін'ян, Чэнь Сьеньфа. *Новы зборнік пяцых паэтаў*. Гуанджоў: Горад кветак; 2017. с. 337–347.
11. 艾略特. 传统与个人才能. 在: 高建平, 丁国旗. 西方文论经典. 第四卷: 从唯美主义到意识流. 合肥: 安徽文艺出版社; 2014. 页180–188 = Эліят Т.С. Традыцыя і індывідуальны талент. У: Гао Дзэньпін, Дын Гуоці. *Класіка заходняй літаратурнай тэорыі. Том 4. Ад эстэтызму да плыні свядомасці*. Хэфэй: Літаратурнае выдавецтва правінцыі Аньхуэй; 2014. с. 180–188.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 04.02.2026.
Received by editorial board 04.02.2026.