

МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ
Кафедра кітайскай філалогіі

БАРАВІК

Мікіта Андрэевіч

**Творчасць Сяо Шуэя ў кантэксце кітайскай авангарднай паэзіі пакалення
“васьмідзясятнікаў”**

Дыпломная работа

Навуковы кіраўнік:
кандыдат філалагічных навук,
дацэнт Букатая А. М.

Дапушчаны да абароны
«___» _____ 2022 г.
Заг. кафедрай кітайскай філалогіі
кандыдат філалагічных навук,
дацэнт Хмяльніцкі М. М.

Мінск, 2022

Змест

Змест	2
РЭФЕРАТ	3
РЕФЕРАТ	4
ABSTRACT	5
Уводзіны.....	6
Глава 1. Паэзія «васьмідзясятнікаў» як этап развіцця сучаснай кітайскай авангарднай паэзіі	9
Раздзел 1.1. Паняцце кітайскай авангарднай паэзіі ў сусветным літаратуразнаўстве	9
Раздзел 1.2. Спецыфіка паэтычнай творчасці пакалення «васьмідзясятнікаў»	14
Раздзел 1.3. Асоба Сяо Шуэя і яго месца сярод іншых прадстаўнікоў пакалення “васьмідзясятнікаў”	19
Глава 2. Асноватворныя элементы паэтыкі Сяо Шуэя	24
Раздзел 2.2. Пераасэнсаванне жанравых форм у творчасці Сяо Шуэя	33
Раздзел 2.3. Дыялог Сяо Шуэя з сусветнай літаратурай.....	46
Глава 3. Шматаспектны аналіз творчасці Сяо Шуэя.....	61
Раздзел 3.1. Ідэйна-тэматычны змест і праблематыка паэзіі Сяо Шуэя	61
Раздзел 3.2. Сістэма вобразаў у паэзіі Сяо Шуэя	77
Раздзел 3.3. Спецыфіка кампазіцыі і паратэксту ў вершах Сяо Шуэя	85
Раздзел 3.4. Самабытнасць паэтычнай мовы Сяо Шуэя.....	91
Раздзел 3.5. Спецыфіка ўжывання тропаў і стылістычных фігур у паэзіі Сяо Шуэя	100
Заклучэнне	105
Спіс выкарыстаных крыніц	108
ДАДАТАК А.....	114
ДАДАТАК Б	125

РЭФЕРАТ

Баравік Мікіта Андрэевіч
ТВОРЧАСЦЬ СЯО ШУЭЯ Ё КАНТЭКСЦЕ КІТАЙСКАЙ АВАНГАРДНАЙ
ПАЭЗІІ ПАКАЛЕННЯ «ВАСЬМІДЗЯСЯТНІКАЎ»

Структура работы: работа складаецца з уводзін, 3 глаў, заключэння, 2 дадаткаў і спіса выкарыстанай літаратуры.

Аб’ём: 106 с., спіс выкарыстаных крыніц – 54 пазіцыі.

Ключавыя словы: КІТАЙСКАЯ АВАНГАРДНАЯ ПАЭЗІЯ, СЯО ШУЭЙ, «ПАЭТЫ-ВАСЬМІДЗЯСЯТНІКІ», «СЛАВІЗМ», ЛІТАРАТУРНАЯ ІНІЦЫЯТЫВА, НОВЫЯ ЧАТЫРОХРАДКОЎІ-ДЗЮЭДЗЮ, АПАВЯДАЛЬНЫ ВЕРШ, КАРОТКІ ВЕРШ, ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ.

Мэта дыпломнай работы: вызначэнне характару рэалізацыі рыс авангардызму ё паэтычнай творчасці кітайскага паэта пакалення «васьмідзясятнікаў» Сяо Шуэя.

Аб’ект даследавання: зборнік паэзіі Сяо Шуэя (肖水) «Палын: зборнік новых чатырохрадкоўяў» («艾草: 新绝句诗集», 2014); цыклы вершаў Сяо Шуэя «Зборнік гісторый з гор Наньлін» («南岭故事集», 2016), «Зборнік гісторый з Тайюаня» («太原故事集», 2015) з кнігі «Зборнік бахайскіх гісторый» («渤海故事集: 小说诗诗集», 2016); вершы «Асенні Джон» («秋约翰», 2020), «Два ясныя дні, Ю Дафу» («两日晴, 郁达夫», 2020), «Бада» («八大», 2020), «Дзікі вецер прыносіць асалоду» («野风娱人», 2020) са зборніка «Два ясныя дні, Ю Дафу» («两日晴, 郁达夫», 2021).

Метады даследавання: біяграфічны, кампаратыўны, герменеўтычны, інтэртэкстуальны, культурна-гістарычны, а таксама метады цэласнага аналізу мастацкага тэксту.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: у дадзенай рабоце ўпершыню ў беларускім кітаязнаўстве вызначаны роля і месца Сяо Шуэя ў кітайскай авангарднай паэзіі наогул і сярод «паэтаў-васьмідзясятнікаў» у прыватнасці; ахарактарызаваны сутнасць літаратурных ініцыятыў і жанравых своеасаблівасцей; выяўлены інтэртэкстуальныя сувязі паміж творчасцю Сяо Шуэя і прадстаўнікамі іншых нацыянальных літаратур; выкананы поўны пераклад на беларускую і рускую мову корпуса тэкстаў, якія складаюць аб’ект даследавання. Актуальнасць дадзенай работы абгрунтавана тым, што творчасць Сяо Шуэя дагэтуль не ўваходзіла ў арбіту айчынных даследаванняў, нягледзячы на значнасць яго спадчыны для сусветнай літаратурнай супольнасці.

Рэкамендацыі па выкарыстанні вынікаў: матэрыялы і вынікі дадзенага даследавання могуць ужывацца пры вывучэнні сучаснай кітайскай авангарднай паэзіі, творчасці Сяо Шуэя, а таксама ў практыцы выкладання гісторыі кітайскай і замежнай літаратуры XX – пачатку XXI стст.

РЕФЕРАТ

Боровик Никита Андреевич ТВОРЧЕСТВО СЯО ШУЯ В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ АВАНГАРДНОЙ ПОЭЗИИ ПОКОЛЕНИЯ «ВОСЬМИДЕСЯТНИКОВ»

Структура работы: работа состоит из введения, трех глав, заключения, 2 приложений и списка использованных источников.

Объем: 106 с., список использованных источников – 54 позиции.

Ключевые слова: КИТАЙСКАЯ АВАНГАРДНАЯ ПОЭЗИЯ, СЯО ШУЙ, «ПОЭТЫ-ВОСЬМИДЕСЯТНИКИ», «СЛОВИЗМ», ЛИТЕРАТУРНАЯ ИНИЦИАТИВА, НОВЫЕ ЧЕТВЕРОСТИШИЯ-ЦЗЮЭЦЮЙ, ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ СТИХ, КОРОТКИЙ СТИХ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ.

Цель дипломной работы: определение характера реализации черт авангардизма в поэтическом творчестве китайского поэта поколения «восьмидесятников» Сяо Шуя.

Объект исследования: сборник поэзии Сяо Шуя (肖水) «Полынь: сборник новых четверостиший» («艾草: 新绝句诗集», 2014); циклы стихотворений Сяо Шуя «Сборник историй с гор Наньлин» («南岭故事集», 2016), «Сборник историй из Тайюаня» («太原故事集», 2015) из книги «Сборник бохайских историй» («渤海故事集: 小说诗诗集», 2016); стихотворения «Осенний Джон» («秋约翰», 2020), «Два ясных дня, Юй Дафу» («两日晴, 郁达夫», 2020), «Бада» («八大», 2020), «Дикий ветер приносит отраду» («野风娱人», 2020) из сборника «Два ясных дня, Юй Дафу» («两日晴, 郁达夫», 2021).

Методы исследования: биографический, компаративный, герменевтический, интертекстуальный, культурно-исторический, а также метод целостного анализа художественного текста.

Полученные результаты и их новизна: в данной работе впервые в белорусском китаеведении определены роль и место Сяо Шуя в китайской авангардной поэзии в целом и среди «поэтов-восьмидесятников» в частности; охарактеризованы сущность литературных инициатив и жанрового своеобразия; выявлены интертекстуальные связи между творчеством Сяо Шуя и представителями других национальных литератур; выполнен полный перевод на белорусский и русский язык корпуса текстов, составляющих объект исследования. Актуальность данной работы обусловлена тем, что творчество Сяо Шуя до сих пор не входило в орбиту отечественных исследований, несмотря на значимость его наследия для мирового литературного сообщества.

Рекомендации по использованию результатов: материалы и результаты данного исследования могут применяться при изучения современной китайской авангардной поэзии, творчества Сяо Шуя, а также в практике преподавания истории китайской и зарубежной литературы XX – начала XXI вв.

Область применения: материалы исследования могут быть использованы в практике преподавания литературоведческих дисциплин, а также китайского языка и культуры Китая.

ABSTRACT

Baravik Mikita Andreyevich

THE CREATIVE WORK OF XIAO SHUI IN THE CONTEXT OF THE CHINESE AVANT-GARDE POETRY OF THE «POST-80S» GENERATION

Thesis structure: the thesis contains an introduction, 3 chapters, a conclusion, two appendices and a list of the cited sources.

Work volume: 106 pages, the list of the cited sources includes 54 items.

Key words: CHINESE AVANT-GARDE POETRY, XIAO SHUI, «POST-80S» POETS, «WORDISM», LITERARY INITIATIVE, NEW QUATRAINS-JUEJU, NARRATIVE POEM, SHORT POEM, INTERTEXTUALITY.

Thesis goal: determine the nature of the implementation of the features of avant-garde in the poetic work of the Chinese poet of the «post-80s» generation Xiao Shui.

Research object: Xiao Shui's collection of poetry «Wormwood: A Collection of New Quatrains» («艾草: 新绝句诗集», 2014), cycles of poems «Nanling Story Collection» («南岭故事集», 2016) and «Taiyuan Story Collection» («太原故事集», 2015) from the book «Bohai Story Collection» («渤海故事集: 小说诗诗集», 2016), the poems «Autumn John» («秋约翰», 2020), «Two Clear Days, Yu Dafu» («两日晴, 郁达夫», 2020), «Bada» («八大», 2020), «The Wild Winds Are Pleasing» («野风娱人», 2020) from the book «Two Clear Days, Yu Dafu» («两日晴, 郁达夫», 2020).

Research methods: biographical, comparative, hermeneutical, intertextual, cultural-historical, as well as the method of holistic analysis of a literary text.

Attained results and its originality: in the thesis, for the first time in Belarusian sinology, the role and place of Xiao Shui in Chinese avant-garde poetry in general and among the «post-80s» generation in particular are determined; the essence of literary initiatives and genre originality is characterized; the intertextual links between the works of Xiao Shui and representatives of other national literatures are revealed; the translation into Belarusian and Russian of the corpus of the texts constituting the research object is completed. The relevance of the paper is concerned with the fact that the works of Xiao Shui have not yet been included in the orbit of study by Belarusian researchers, despite the significance of his heritage for the world literary community.

Recommendations for using the results: the materials and results of the paper can be used in the study of modern Chinese avant-garde poetry, the works of Xiao Shui, as well as in the practice of teaching the history of Chinese and foreign literature of the 20th – early 21st centuries.

Scope of application: the research materials can be used in the practice of teaching literary disciplines, as well as the Chinese language and culture of China.

Уводзіны

Кітайская авангардная паэзія выступае ключавым феноменам у сучаснай кітайскай літаратуры, які дэманструе найбольш актуальныя тэндэнцыі яе развіцця. Вытокі паэтычнага авангарду ў Кітаі сягаюць 20-х гг. XX ст. і генетычна звязаны з «Рухам 4 мая», літаратурнай рэвалюцыяй і далейшымі пераломнымі зменамі ў нацыянальнай літаратуры Кітая, працэс стабільнага развіцця якой на той момант доўжыўся ўжо некалькі тысячагоддзяў. Менавіта «новая паэзія» стала адным з тых водападзелаў у гісторыі кітайскай культуры, якія кардынальна змянілі вектар яе далейшага руху, тэарэтычныя ўстаноўкі і эстэтычныя каштоўнасці. Літаратурная рэвалюцыя, утварэнне КНР у 1949 г. і далейшыя падзеі ў найноўшай гісторыі Кітая, здавалася б, сталі тым паваротным момантам, якія падзялілі літаратурны працэс краіны на «да» і «пасля», стварыўшы ўмовы для нараджэння якасна новай, авангарднай паэзіі, якая адзначаецца імкненнем да творчай свабоды, эксперыmentам над формай і зместам лірычных твораў, актуалізацыяй шэрагу мадэрнісцкіх і – у канцы XX – пачатку XXI стст. – постмадэрнісцкіх тэхнік.

Кітайская авангардная паэзія прайшла праз некалькі этапаў уласнага станаўлення. Першы этап быў звязаны з рэзкім зваротам кітайскіх літаратараў у пачатку XX ст. да культурных здабыткаў заходнееўрапейскіх і амерыканскай нацыянальнай літаратур, паэзіі Індыі і Японіі. Паэзія авангарду ў Кітаі набывае другое дыханне ў 1980-я гг., стаўшы своеасаблівым адказам на творчасць кітайскіх паэтаў «туманнага» пакалення. З гэтага вынікае назва напрамку «пост-туманнай паэзіі» ў кітайскай паэзіі авангарду. Далейшае развіццё кітайскай авангарднай паэзіі характарызуецца афармленнем і дзейнасцю вялікай колькасці разнастайных літаратурных плыняў, прадстаўнікі якіх аб'ядноўваюцца кітайскімі літаратурнаўцамі ці то згодна з храналагічнымі рамкамі жыцця або творчай дзейнасці аўтараў («паэты-васьмідзясятнікі»), ці то ў сувязі з тэарэтычнымі арыенцірамі паэтаў (паэты «цялеснага нізу»). У рамках авангарднай паэзіі ў кітайскай літаратуры да цяперашняга моманту разгортваецца бурлівая дыскусія што да далейшага шляху развіцця нацыянальнай літаратуры Кітая, бесперарыўна фарміруецца шэраг аўтарскіх тэарэтычных сістэм, накіраваных на вырашэнне праблем гутарковай мовы ў лірыцы, узаемаадносін аўтара і чытача, стаўлення да папярэдняй літаратурнай традыцыі Кітая, запазычвання «заходняй» паэтыкі і інш.

На сённяшні дзень творчасць кітайскіх паэтаў пакалення «васьмідзясятнікаў» выступае найбольш актуальнай плынню ў кантэксце кітайскай паэзіі авангарду. Менавіта эксперыменты над фармальнымі паказчыкамі лірычных твораў, іх тэматычным зместам і праблематыкай, які ярка прадстаўлены ў творчасці паэтаў адпаведнага пакалення, выклікалі шырокі

рэзананс у літаратурных колах Кітая. Будучы адным з найбольш поўна аформленых аб'яднанняў у кітайскай авангарднай літаратуры, «паэты-васьмідзясятнікі» разам з гэтым увасабляюць у сваіх творах найбольш актуальныя тэндэнцыі ў найноўшай літаратуры Кітая, а таму іх творчасць выступае ключом для разумення, тэарэтычнага ўпарадкавання складаных з'яў у найноўшай кітайскай літаратуры.

У кантэксце творчасці кітайскіх «паэтаў-васьмідзясятнікаў» адной з цэнтральных фігур у сучаснай літаратуры Кітая выступае асоба Сяо Шуэя¹. Лірычная творчасць Сяо Шуэя з'яўляецца надзвычай рэпрэзентатыўнай пры аналізе кітайскай авангарднай паэзіі па той прычыне, што дадзены аўтар актыўна пераймае вопыт сваіх папярэднікаў і сучаснікаў, задзейнічае вялікую колькасць прыёмаў, характэрных для авангарднай паэзіі Кітая, актыўна займаецца пошукамі ў галіне жанравых разнавіднасцей, якія ў тым ліку аб'ядноўваюць лірычны і эпічны пачаткі ў межах аднаго твора, упэўнена прытрымліваецца тэарэтычных асноў, выпрацаваных прадстаўнікамі пакалення «васьмідзясятнікаў», і адначасова з гэтым адмаўляецца ад часткі агульнапрынятых устаноў, якія паспрыялі фарміраванню сітуацыі «засілля» ў найноўшай кітайскай паэзіі чужародных постмадэрнісцкіх і дэканструктывісцкіх тэхнік. Наватарства Сяо Шуэя заключаецца ў распрацоўцы ўласнай, аўтарскай паэтыкі і сістэмы жанраў, якія характарызуюцца актыўнай рэалізацыяй чатырох літаратурных ініцыятыў, прапанаваных паэтам.

Нягледзячы на вялікія поспехі Сяо Шуэя ў літаратурнай прасторы Кітая, на сённяшні дзень яго творчасць яшчэ не была сістэматызавана даследавана і кітайскімі, і еўрапейскімі ці амерыканскімі літаратуразнаўцамі. У сувязі з гэтым **актуальнасць** дадзенай работы абгрунтавана патрэбай у комплексным разглядзе паэтычных здабыткаў аўтара, які з'яўляецца адным з лідараў аб'яднання кітайскіх «паэтаў-васьмідзясятнікаў». У рамках дадзенай работы мы апіраемся на навуковыя работы Ван Лін'юнь, Ван Лідзюань, Сю Дэпіна і інш., а таксама на шэраг літаратуразнаўчых артыкулаў, аўтарамі якіх выступаюць кітайскія даследчыкі і паэты Ван Дыгуа, Джан Дэмін, Джао Яньлэй, Джоў Лэт'ень, І Бінь, Джоў Дзе, Джан Фань, Луо Джань, Чэнь Біндзе і інш. Пры аналізе сучаснага «паэта-васьмідзясятніка» Сяо Шуэя таксама ўзнікае патрэба ў падрабязным разглядзе інтэрв'ю, дадзеных аўтарам Цао Сэну, Ю. А. Дрэйзіс, Му Дуо і інш. Эсэ Сяо Шуэя «Мае паэтычныя перакананні» таксама з'яўляецца важнай крыніцай для аналізу аўтарскай паэтыкі.

¹ Усе ўласныя назойнікі транслітаруюцца паводле выдання: Кітайска-беларускі слоўнік. Беларуска-кітайскі слоўнік = 汉白 白汉 词典. – Мінск: Выд. Цэнтр БДУ, 2021.

Аб’ектам даследавання з’яўляюцца зборнік паэзіі Сяо Шуэя (肖水) «Палын: зборнік новых чатырохрадкоўяў» («艾草: 新绝句诗集», 2014); цыклы вершаў Сяо Шуэя «Зборнік гісторый з гор Наньлін» («南岭故事集», 2016), «Зборнік гісторый з Тайюаня» («太原故事集», 2015) з кнігі «Зборнік бахайскіх гісторый» («渤海故事集: 小说诗诗集», 2016); вершы «Асенні Джон» («秋约翰», 2020), «Два ясныя дні, Ю Дафу» («两日晴, 郁达夫», 2020), «Бада» («八大», 2020), «Дзікі вецер прыносіць асалоду» («野风娱人», 2020) са зборніка «Два ясныя дні, Ю Дафу» («两日晴, 郁达夫», 2021). Пераклад адпаведных твораў і асобных урыўкаў з іх на беларускую і рускую мовы выкананы аўтарам дадзенай работы, цэласны аналіз мастацкага тэксту ажыццяўляецца выключна з апорай на арыгінал.

У рабоце ўжываюцца біяграфічны, кампаратыўны, герменеўтычны, інтэртэкстуальны, культурна-гістарычны метады, а таксама метады цэласнага аналізу мастацкага тэксту.

Прадметам даследавання з’яўляецца спецыфіка паэтычнай творчасці Сяо Шуэя ў кантэксце кітайскай авангарднай паэзіі пакалення «васьмідзясятнікаў».

Тэарэтыка-метадалагічную базу дыпломнага праекта склалі фундаментальныя работы кітайскага літаратуразнаўцы Луо Джэнья, а таксама даследаванні Ю. А. Дрэйс, А. А. Бадоевай і В. Д. Тугулавай па дадзенай тэматыцы.

Мэтай работы з’яўляецца вызначэнне характару рэалізацыі рыс авангардызму ў паэтычнай творчасці кітайскага паэта пакалення «васьмідзясятнікаў» Сяо Шуэя. Для дасягнення пастаўленай мэты неабходна вырашыць наступныя **задачы**:

- прааналізаваць месца аўтара ў кітайскай авангарднай паэзіі і пакаленні «паэтаў-васьмідзясятнікаў» у прыватнасці;
- раскрыць асаблівасці літаратурных ініцыятыў і наватарскіх жанравых разнавіднасцей, прапанаваных Сяо Шуэем;
- даследаваць феномен дыялогу і інтэртэкстуальныя сувязі паміж творчасцю аўтара і іншымі пісьменнікамі;
- ажыццявіць шматаспектны аналіз паэзіі Сяо Шуэя.

Работа складаецца з уводзін, трох глаў, заключэння, спіса выкарыстаных крыніц і двух дадаткаў.

Глава 1. Паэзія «васьмідзясятнікаў» як этап развіцця сучаснай кітайскай авангарднай паэзіі

Раздзел 1.1. Паняцце кітайскай авангарднай паэзіі ў сусветным літаратуразнаўстве

У вузкім сэнсе пад тэрмінам «авангардызм» (ад франц. *avant-garde* – перадавы атрад) разумеецца рад такіх «левых» плыняў у літаратуры і мастацтве XX ст., як экспрэсіянізм, сюрэалізм, паэтызм і інш. Тым не меней ужо ў другой палове XX ст. у шэрагу краін назіраецца зварот да мастацтва 1920-х гг., якое адзначаецца фарміраваннем, станаўленнем і шырокай прадстаўленасцю разнастайных авангардысцкіх напрамкаў. Пры гэтым на сённяшні дзень пад авангардызмам у шырокім сэнсе разумеецца група літаратурных і мастацкіх плыняў, у цэнтр якіх ставіцца імкненне да наватарства, пратэст супраць канвенцыйных правіл стварэння, распаўсюджвання і ацэнкі мастацкіх твораў, а самі авангардысцкія напрамкі пры гэтым не абмяжоўваюцца часавымі рамкамі першай паловы XX ст. [31, с. 8-9].

Сучасныя расійскія кітаязнаўцы выдзяляюць т. зв. «сучасную кітайскую авангардную паэзію», чые вытокі такія даследчыкі, як Ю. А. Дрэйзіс ці А. А. Бадоева адносяць да 1980-х гг. Ю. А. Дрэйзіс адзначае, што «сучасную паэзію КНР апошніх трыццаці гадоў можна ўмоўна падзяліць на два пласты». Першы пласт паэтычнай творчасці ўдала ўпісваецца ў афіцыйны літаратурны дыскурс і пераймае стратэгіі рэалістычнага накірунку або мадэлі старажытнага вершаскладання. Другі пласт сучаснай кітайскай паэзіі кітайскімі і заходнімі крытыкамі называецца па-рознаму: «паэты трэцяга пакалення» (第三代诗人), «авангардныя паэты» (先锋诗人), «паэты-эксперыментатары» (试验诗人). Ключавой рысай дадзенай літаратурнай плыні з’яўляецца «ўстаноўка на эксперымент з мастацкімі і моўнымі формамі, наданне “права голасу” індывіду і перадача рэчаіснасці праз суб’ектыўнае ўспрыняцце аўтара, а таксама моцны ўплыў замежнага паэтычнага авангарду». Знамянальнай падзеяй для незалежнай плыні сучаснай кітайскай літаратуры стаў пачатак публікацыі шэрагу часопісаў, такіх як «Сёння» («今天») у 1978 г., а таксама распаўсюд літаратурных твораў праз сетку Інтэрнет у канцы 1990-х гг. Авангардную паэтычную творчасць Ю. А. Дрэйзіс падзяляе на тры храналагічныя перыяды: паэзію 1980-х, 1990-х і 2000-х, – пры гэтым за аснову дадзенай класіфікацыі бярэцца стан грамадска-палітычнага жыцця Кітая, а таксама эвалюцыя сродкаў распаўсюджвання мастацкіх тэкстаў. Авангардная плынь кітайскай паэзіі 1980-х падсведамляла панаванне накірунку «туманнай паэзіі», прадстаўнікамі якой выступаюць Бэй Дао (北岛, нар. у 1949 г.), Ман Кэ (芒克, нар. у 1950 г.), Гу Чэн (顾城, 1956 – 1993 гг.), Шу Тын (舒婷, нар. у 1952 г.), Дуо Дуо (多多, нар. у 1951 г.) і інш. Авангардызм творчасці «туманных»

паэтаў заключаецца ў падкрэсленай суб'ектыўнасці і індывідуалізацыі, самарэфлексіі, філасафічнасці і супрацьстаянні ідэалагізацыі літаратуры. Другі этап развіцця авангарднага напрамку кітайскай паэзіі даследчыца адлічвае ад 1992 г. і называе яго «пераломным» у сувязі з паскоранымі тэмпамі камерцыялізацыі кітайскага грамадства. Да дадзенага этапу 1990-х гг. адносяцца такія пісьменнікі, як Сі Чуань (西川, нар. у 1963 г.), Ю Дзень (于坚, нар. у 1954 г.), Ван Дзясінь (王家新, нар. у 1957 г.), Джай Юнмін (翟永明, нар. у 1955 г.), Луо Іхэ (骆一禾, 1961 – 1989 гг.), Гэ Май (戈麦, 1967 – 1991 гг.) і інш. Прадстаўнікі дадзенага перыяду адзначаюцца больш бліскім знаёмствам з амерыканскай і англійскай нацыянальнымі літаратурамі ў параўнанні са сваімі папярэднікамі, а іх творы *«дэманструюць шырокую палітру стыляў і эстэтычных пазіцый»*. Таксама для авангарднай паэзіі Кітая 1990-х характэрна схільнасць да настальгіі па прыродзе і малой радзіме, імкненне да містычнага і трансцэндэнтнага. У 2000-х працэс камерцыялізацыі ў Кітаі паскараецца яшчэ больш, а культура кансьюмерызму яшчэ глыбей пранікае ў грамадства. Невыпадковым выглядае выдзяленне асобнага перыяду развіцця авангарднай кітайскай паэзіі і ў сувязі з хуткім распаўсюджаннем Інтэрнету як новага сродку стварэння, распаўсюджання і абмеркавання літаратурнай творчасці, а таксама пераасэнсавання любых творчых практык. Паэзія дадзенага перыяду адзначаецца далейшай маргіналізацыяй, перавагай гутарковай мовы над кніжнай, адыходам ад ідэалізму, што праяўлена, напрыклад, паводле сучаснага кітайскага паэта Оўян Дзянхэ (欧阳江河, нар. у 1956 г.), у фарміраванні *«творчасці сярэдняга ўзросту»* (中年写作). *«Вядучымі робяцца іранічна-парадыйная або элегічна-інтраспектыўная манеры. Хаця лірызм і рамантызм па-ранейшаму маюць сваіх паслядоўнікаў, большасць аўтараў звярнуліся да апавядальнай паэзіі, больш простага стылю і паўсядзённага вопыту»*, – піша Ю. А. Дрэйс. Да перыяду 2000-х звычайна адносяць такіх паэтаў, як Вань Ся (万夏, нар. у 1962 г.), Дзан Ды (臧棣, нар. у 1964 г.) і г.д. Трансфармацыйныя працэсы ў авангарднай кітайскай паэзіі 2000-х гг. прыводзяць да гранічнай дыверсіфікацыі форм існавання паэтычных твораў, разбураюць бінарныя апазіцыі элітарнага і масавага, узвышанага і паўсядзённага, культурнага і антыкультурнага. Выбітнымі прыхільнікамі новых паэтычных форм выступаюць т. зв. *«паэты-апавядальнікі»* (叙事诗人) і *«альтэрнатыўныя»* (另类) паэты: Джан Шугуан (张曙光, нар. у 1956 г.), Чэ Ценьдзы (车前子, нар. у 1963 г.), Мо Фэй (莫非, нар. у 1960 г.) і інш. Менавіта ў гэты перыяд у кітайскім літаратурным асяроддзі фарміруюцца дзве «фракцыі», прадстаўленыя «папулярнымі паэтамі» і «інтэлектуаламі», паміж якімі разгарнулася дыскусія што да будучых шляхоў развіцця кітайскай паэзіі. Альтэрнатыўная стратэгія паэтычнай творчасці была прапанавана альтэрнатыўнай групай паэтаў групы «трэцяга шляху» (第三条道路). Адначасова з гэтым у авангарднай кітайскай

паэзіі назіраецца тэндэнцыя да ўвасаблення цялеснага ў мастацкіх творах, што асабліва праявілася ў творчасці паэтаў «цялеснага нізу» (下半身) [16].

Даследчыца Бадоева А. А. у артыкуле “Кітайская паэзія авангардызму ў ацэнках літаратурных крытыкаў” прыводзіць крыху іншую класіфікацыю тых літаратурных аб’яднанняў, якія сфарміраваліся пасля «туманнай» паэзіі. «Пост-туманная» паэзія абазначаецца ёй як «другая хваля паэзіі» (第二次诗潮), «паэзія трэцяга пакалення» (第三代诗歌) або як «паэзія новага пакалення» (新生代诗). Адзначаецца, што ў дачыненні да ўсіх дадзеных накірункаў у паэзіі кітайскімі крытыкамі ўжываецца тэрмін «**авангардная паэзія**». Пад «трэцім пакаленнем» у дадзеным выпадку разумеюцца паэты, якія прыйшлі на змену двух папярэдніх паэтычных пакаленняў 20-30-х гг. (Дай Ваншу (戴望舒, 1905 – 1950 гг.), група «дзевяці лістоў» (九叶诗派诗人) і інш.), для якіх характэрна выкарыстанне мадэрнісцкіх тэхнік, і «туманныя» паэты. Паэзія «трэцяга пакалення» вылучаецца сваім альтэрнатыўным поглядам на сучасную кітайскую літаратуру, адзначаецца ліберальнасцю і індывідуальнымі аўтарскімі пошукамі. Калі «туманная» паэзія служыла адказам, рэакцыяй на палітыку Кітая перыяду «культурнай рэвалюцыі», то паэзія «трэцяга пакалення» праходзіла сваё станаўленне ў больш плюралістычных умовах. Прадстаўнікі дадзенага пакалення *«канцэнтруюцца на нязначных адчуваннях, якія спадарожнічалі набытай свабодзе, нават калі гэта свабода <...> была не больш як абмежаванай разнастайнасцю»*. Як піша А. А. Бадоева, для паэтаў «трэцяга пакалення» характэрны эгацэнтрызм і індывідуалізм у творчасці, што ідзе ў разрэз з рамантыка-гераічнымі пазіцыямі «туманнай» паэзіі. «Пост-туманнай» паэзіі таксама ўласцівы адыход ад трагізму, адчуванне ўнутранай пустаты і адчужданасці. Кітайскія авангардысты новага пакалення не прымаюць ніякіх абмежаванняў свабоды творчасці, выступаюць супраць любых забарон у плане праблематыкі і ідэйнага зместу твораў. «Правілы», а дакладней, прынцыпы ажыццяўлення творчых практык, межы паэтычнай мовы усталёўваюцца самімі паэтамі [3].

У кітайскім літаратуразнаўстве паняцце «авангардная паэзія» (先锋诗歌) таксама з’яўляецца агульнаўжывальным, а змест тэрміна выступае даволі прапрацаваным. Прафесар Вуханьскага ўніверсітэта Луо Джэнья (罗振亚) ў сваёй манаграфіі «Аб кітайскіх паэтах-авангардыстах» («中国先锋诗人论») аналізуе з’яву кітайскай авангарднай паэзіі і сутнасць дадзенага літаратурнага напрамку. У якасці азначэння да тэрміна «авангардная паэзія» Луо Джэнья выкарыстоўвае наступную фармулёўку: *«Тэрмін “авангардная паэзія” ўказвае на сукупнасць паэтычных твораў, у якіх праяўлена **перадавая свядомасць і дух эксперыментаў**, яна, прынамсі прадугледжвае наступныя тры асаблівасці: **бунтарства, імкненне да пошукаў і маргіналізаванасць**»* (тлусты шрыфт наш – Баравік М.). Такім чынам, адзначае Луо Джэнья, да авангарднай паэзіі

адносяцца пэўныя прадстаўнікі кітайскага літаратурнага аб'яднання «Маладзік» (新月派), сімвалісцкай (象征诗派) і сучаснай (现代诗派) плыняў кітайскай паэзіі, групы «дзеяці лістоў», узгаданай вышэй, сучаснай тайваньскай паэзіі, «туманнай» паэзіі, паэзіі «трэцяга пакалення», а таксама пісьменнікі, якія выступаюць за індывідуалізацыю паэтычнай творчасці (个人化写作) ці адносяцца да паэтычных груп «цялеснага нізу», «смеццевых паэтаў» (垃圾派诗歌), «прыніжанай паэзіі» (低诗歌), «фемінісцкай» паэзіі апошніх 30 гадоў (女性主义诗歌) і інш. Такім чынам, гісторыя авангарднай паэзіі ў Кітаі налічвае ўжо каля ста гадоў [25, с. 1-5].

У артыкуле «Адкрыццё простаі сілай авангарднай паэзіі – аб кнізе Луо Джэнья “Аб кітайскіх паэтах-авангардыстах”» («发掘先锋诗歌背后的朴素力量 – 读罗振亚“中国先锋诗人论”») кітайскага даследчыка Лі Вэньгана (李文钢) прызнаецца слушнасць азначэння «авангарднай паэзіі», дадзенае прафесарам Луо Джэнья, і дадаецца, што фарміраванне авангарднай плыні ў кітайскай паэзіі мае свае гістарычныя прычыны і абгрунтаванне, фарміруецца «*ва ўмовах глабальнага кантэксту пэўнай эпохі і тых незваротных тэндэнцый, якімі яна адзначаецца*». Так, напрыклад, Лі Вэньган указвае на тое, што індывідуалізаванасць творчасці кітайскай паэткі Шу Тын у 1990-я гг. у пэўнай ступені была прадыхавана суб'ектывісцкімі тэндэнцыямі і вяртаннем да паэтыкі мадэрнізму, чым і адзначаецца дадзенае дзесяцігоддзе. Да азначэння прафесара Луо Джэнья Лі Вэньган дадае, што «*авангардная паэзія вылучаецца надзвычайнай складанасцю і зменлівасцю, непаўторным духам (精神高蹈) і прыматам формы над зместам (形式超绝)... Авангард – гэта пэўная спакуса (诱惑), нярэдка ён выдзяляецца сваім смелым духам першапраходніцтва і адкрыцця новага, але пры гэтым можа таксама загразнуць (沉浸) ва ўласным запале і згубіць сваю яскравасць*». Лі Вэньган адзначае, што, нягледзячы на генеалагічную блізкасць кітайскай авангарднай паэзіі і заходняга мадэрнізму, першая адзначаецца ўнутранай самабытнасцю і арыгінальнасцю, яна не проста разглядае паэтыку заходняга авангарду ў якасці крыніцы свайго натхнення, але таксама адпавядае патрэбам кітайскага чытача і літаратурнаму працэсу Кітая наогул [22].

Мэтазгоднасць выкарыстання тэрміна «авангардная паэзія» ў дачыненні да гісторыі кітайскай літаратуры 1980-2000-х гг. пацверджваецца і ў артыкуле літаратуразнаўцы з універсітэта Санься Ліў Бо (刘波) «Ісцінная эстэтыка гуманістычнага падыходу да ідэнтычнасці і паэзіі – аб духоўнай этыцы авангарднай паэтычнай творчасці ў новым стагоддзі» («人文关怀、身份认同与诗的“真实”美学 – 论新世纪先锋诗歌写作的精神伦理»). Аўтар адзначае, што прадстаўнікі кітайскай авангарднай паэзіі не толькі дэканструююць кітайскую паэтычную мову, але таксама выдзяляюцца «*гуманістычным падыходам да літаратурнай творчасці, уласнай ідэнтычнасцю і годнасцю, а таксама*

відавочнай разумовай дзейнасцю ў пошуках эстэтычнай вартасці». У артыкуле сцвярджаецца, што кітайскія паэты-авангардысты ў новым стагоддзі ніякім чынам не адмаўляюцца ад маральных устаноў і нават з'яўляюцца «ідэалістамі» (理想主义) ў тым сэнсе, што прад'яўляюць высокія патрабаванні да ўласнай творчасці і імкненне да высокай якасці мастацкіх твораў (好诗主义). Таму кітайская авангардная паэзія на новым этапе свайго развіцця заўсёды прадугледжвае выражэнне аўтарскага голасу з ўсёй яго палкасцю і нават «грубасцю» (粗粝), праз які трансліюецца пэўная ісціна аб чалавечым жыцці [24].

У артыкуле даследчыка Ляонінскага ўніверсітэта Джан Ліцюня (张立群) «Працяг традыцый і зменлівасць сучаснасці – аб паняцці паэзіі “трэцяга пакалення”» («现代性的延伸与变异 – “第三代诗歌”观念论») даецца наступнае азначэнне адпаведнага тэрміна, які, як і ў расійскім кітазнаўстве, атаясамліваецца з такімі паняццямі, як «паэзія новага пакалення» і «пост-туманная» паэзія. Паэзія «трэцяга пакалення», паводле слоў Джан Ліцюня, будучы часткай агульнага авангарднага напрамку ў кітайскай паэзіі, уяўляе сабой *«радыкальны рух у кітайскай паэзіі, які сфарміраваўся і атрымаў папулярнасць у другой палове 80-х гадоў XX стагоддзя»*. Джан Ліцюнь сцвярджае, што паэзія «трэцяга пакалення» стала наступным «разрывам» у кітайскай літаратуры пасля «культурнай рэвалюцыі» і станаўлення «туманнай паэзіі» [13].

Такім чынам, мы можам сцвярджаць, што тэрмін «авангардная паэзія» ў дачыненні да сучаснай кітайскай літаратуры з'яўляецца агульнаўжывальным не толькі ў расійскай кітаістыцы, але і ў кітайскім літаратуразнаўстве. Кітайская авангардная паэзія, прайшоўшы некалькі этапаў свайго развіцця, не спыніла сваё існаванне ў XXI ст. Так, напрыклад, яе паэтычныя ўстаноўкі і ўнутраныя дыскусіі былі працягнуты прадстаўнікамі кітайскага паэтычнага пакалення «васьмідзясятнікаў» або «пост-васьмідзясятнікаў».

Раздзел 1.2. Спецыфіка паэтычнай творчасці пакалення «васьмідзясятнікаў»

Кітайскія паэты пакалення «васьмідзясятнікаў» займаюць вядучае месца ў кітайскім літаратурным свеце і, стоячы ў авангардзе паэтычных колаў Кітая, з'яўляюцца ініцыятарамі разнастайных літаратурных рухаў і тэарэтычных ідэй.

У кітайскім літаратуразнаўстве пад «паэтамі-васьмідзясятнікамі» (80 后诗人) разумеецца група паэтаў, якія нарадзіліся ў 1980-я гг. У кітайскім варыянце назва дадзенага аб'яднання літаральна азначае «паэты [перыяду] пасля 80-га [года]». Па прычыне адсутнасці ў рускай і беларускай сіналогіі адэкватнага і агульнапрынятага адпаведніка, а таксама праз наяўнасць у айчынным літаратуразнаўстве паняццяў «пісьменнікі-шасцідзясятнікі», «пакаленне сямідзясятнікаў» і да г.п. мы надалей будзем па аналогіі выкарыстоўваць тэрміны «паэты-васьмідзясятнікі» і «пакаленне васьмідзясятнікаў» для ўказання на адпаведнае літаратурнае аб'яднанне Кітая.

Паняцце «паэты-васьмідзясятнікі» было штучна распрацавана па аналогіі з падобнымі літаратурнымі аб'яднаннямі Кітая, упарадкаванымі згодна з дзесяцігоддзем, у якім нарадзіліся ўсе члены пэўнага аб'яднання: у кітайскім літаратуразнаўстве аналагічна існуюць паняцці «паэты-сямідзясятнікі» (70 后诗人), «паэты пакалення 90-х» (90 后诗人) і нават «паэты пакалення нулявых» (00 后诗人). На гэта ўказваецца ў шэрагу даследаванняў: *«Паэты-васьмідзясятнікі – гэта ўсяго толькі агульная назва супольнасці паэтаў, але не канкрэтнай паэтычнай плыні»* [33, с. 1].

У рабоце «Творчасць паэтаў-васьмідзясятнікаў» («80 后诗歌研究») даследчык Сю Дзэпін (许泽平) адзначае, што гісторыя дадзенага літаратурнага аб'яднання сягае 2000 г., калі ў часопісе «Паэтычны аглядальнік» («诗参考») была дададзена рубрыка «Вершы паэтаў, якія нарадзіліся ў 80-я гг.» («80 年代出生的诗人的诗»). У ранні перыяд сваёй творчасці многія «паэты-васьмідзясятнікі», якія на той час яшчэ атрымлівалі вышэйшую адукацыю, пачынаюць выдаваць так званыя «мінькані» (民刊) – «самвыд», аматарскія выданні, у якіх маладыя паэты публікавалі ўласныя творы. Важным фактарам на шляху станаўлення «паэтаў-васьмідзясятнікаў» выступае прыход і хуткаснае распаўсюджанне сеткі Інтэрнет у Кітаі, што прывяло да стварэння вялікай колькасці віртуальных паэтычных форумуў. Ужо праз два гады, у 2002 г., творчасць «паэтаў-васьмідзясятнікаў» пачынае прыцягваць увагу многіх уплывовых кітайскіх перыядычных выданняў: у часопісах «Зорка» («星星»), «Лес вершаў» («诗林»), «Паэтычны штотомесячнік» («诗月刊») і інш. з'яўляюцца рубрыкі, у якіх размяшчаюцца творы паэтаў адпаведнага аб'яднання. Менавіта

ўплыў кітайскіх перыядычных выданняў і іх традыцыя класіфікацыі літаратараў згодна з дзесяцігоддзем іх нараджэння паспрыяла ўсталяванню тэрміна «паэты-васьмідзясятнікі» ў кітайскім літаратуразнаўстве [33, с. 1].

Згодна са звесткамі адпаведных крыніц, на сённяшні дзень ў Кітаі налічваецца больш за тысячу чалавек, якія адносяць сябе да пакалення «паэтаў-васьмідзясятнікаў», сярод іх, як правіла, у якасці найбольш выбітных і ўплывовых узгадваюцца такія аўтары, як Сяо Шуэй (肖水, нар. у 1980 г.), Джэн Сяоцун (郑晓琼, нар. у 1980 г.), Ян Цінсян (杨庆祥, нар. у 1980 г.), А Фэй (阿斐, нар. у 1980 г.), Ліў Дунлін (刘东灵, нар. у 1981 г.), Луо Джань (洛盏, нар. у 1987 г.) і інш.

Творчасць кітайскіх «паэтаў-васьмідзясятнікаў» у пэўнай ступені была дэтэрмінавана тым гістарычным кантэкстам, у якім яны жылі, сталелі і ўваходзілі ў паэтычны свет. Апрача ўзгаданага вышэй распаўсюджання сеткі Інтэрнет у перыяд іх маладосці і яе ўплыў на іх паэтыку, творчыя і жыццёвыя арыенціры, уздзейнічалі тыя падзеі, якімі адзначыліся апошнія дзесяцігоддзі найноўшай гісторыі Кітая: разгортванне і ажыццяўленне палітыкі рэформ і адкрытасці, паскораны эканамічны рост КНР, працэсы трансфармацыі ў вёсцы і сучасная ўрбанізацыя. Так, ідэалогія кансюмерызму, якая за апошнія некалькі дзесяцігоддзяў пранікла і ўсталявалася ў кітайскім грамадстве, падштурхнула «паэтаў-васьмідзясятнікаў» звярнуцца да паэтыкі і арыентацыі на духоўнасць так званых кітайскіх паэтаў-рамантыкаў, што найбольш плённа працавалі ў 1980-я гг., а менавіта традыцыі Хай Дзы (海子, 1964 – 1989 гг.), Луо Іхэ і інш. Разам з тым «паэты-васьмідзясятнікі» глыбока ўспрынялі і абсарбіравалі вопыт сваіх папярэднікаў, росквіт творчасці якіх прыйшоўся на 1990-я гг.: у паэзіі Хань Дуна (韩东, нар. у 1961 г.), Ю Дзенья і інш. назіраецца адыход ад духоўнага пачатку, так званай «напаўабагавленасці» (半神性) і пераарыентацыя паэтычнай мовы ў бок гутарковасці.

У кітайскім літаратуразнаўстве быў праведзены глыбокі аналіз творчасці «паэтаў-васьмідзясятнікаў», былі вылучаны яе характэрныя асаблівасці і адметныя рысы. Прывядзем некалькі прыкладаў. У рабоце «Творчасць “паэтаў-васьмідзясятнікаў” і аналіз яе культурных і гістарычных умоў» («“80 后”的诗歌创作及其历史境遇的文化阐释») даследчык Чэнь Лян (陈亮) адзначае жаданне дадзенага пакалення паэтаў выразіць уласны голас, а таксама пазбегнуць ідэалагізацыі і стэрэатыпізацыі ўласнай паэзіі. Паводле Чэнь Ляна, у эстэтычным плане кітайскія «паэты-васьмідзясятнікі» працягваюць прытрымлівацца ідэй постмадэрнізму і пры дапамозе ўласнага індывідуалізму, адмаўлення ад «узвышанасці» (反崇高) і лірызму выражаць свае эстэтычныя погляды. У галіне даследавання творчасці «паэтаў-васьмідзясятнікаў»

хрэстаматыйным выступае артыкул аднаго з прадстаўнікоў дадзенага пакалення Лао Дао (老刀) пад назвай «Безвыніковае паўтарэнне і рэстаўрацыя – крытыка сучаснага стану паэзіі эпохі 80-х гг.» («无效的重复与复辟 – “八十年代”诗歌写作现状批判»). У дадзеным артыкуле Лао Дао выдзяляе тры стаўпы, якія якасна вылучаюць творчасць пакалення «васьмідзясятнікаў» у гісторыі кітайскай паэзіі, а менавіта інтэлектуалізм, гутарковасць і апісанне родных мясцін [33, с. 3-6].

Праблематыка, эстэтыка і філасофская арыентацыя творчасці «паэтаў-васьмідзясятнікаў» пачынае асэнсоўвацца і афармляцца толькі ў 2010-я гг., калі самі творцы ўсведамляюць, што яны «ўжо немаладыя». У кітайскім літаратуразнаўстве існуе два палярныя погляды на тэматычны складнік твораў кітайскіх паэтаў пакалення «васьмідзясятнікаў», якія ў цэлым фарміруюцца на падмурку адрознага разумення біяграфіі і гістарычнага фону дадзенай групы аўтараў. Адны даследчыкі сцвярджаюць, што праз адсутнасць значных выпрабаванняў і магчымасцей для атрымання досведу ў канкрэтны гістарычны перыяд іх творчасці ўласціва хутчэй «прыземленасць», а не роздум над метафізічнымі пытаннямі, і толькі нечаканыя беды падштурхоўваюць іх да рэфлексіі над чалавечым існаваннем [49]. Палярнае меркаванне выказвае, напрыклад, кітайскі літаратуразнавец Джан Дэмін (张德明), які ўказвае на схільнасць «паэтаў-васьмідзясятнікаў» да асэнсавання чыста экзістэнцыйных пытанняў: *«Па гэтай прычыне бег часу, трывогі сталасці, эмацыйная разгубленасць і яшчэ шэраг чалавечых праблем пачынаюць хваляваць іх, падымаць хвалі ў іх душах, прыводзіць да трывогі, тугі і неспакою»* [12].

У тэматыцы кітайскіх «паэтаў-васьмідзясятнікаў» таксама назіраецца існаванне трох іншых тэматычных дамінант. Першая – гэта ўзаемаадносіны горада і вёскі. Як ужо адзначалася, у канцы XX – пачатку XXI стст. Кітай перажывае глабальныя працэсы ўрбанізацыі і інфарматызацыі: традыцыйны вясковы лад кітайскага грамадства сыходзіць у мінулае, усё больш паўсюдным робіцца месца сродкаў масавай інфармацыі ў яго культурнай прасторы. Вялікая частка аўтараў, якіх адносяць да пакалення васьмідзясятнікаў (Сяо Шуэй, Дэ Ін (泽婴) і г.д.), нарадзіліся ў вясковай ці местачковай мясцовасці, аднак пад уплывам тых ці іншых жыццёвых патрэб большую частку свайго жыцця правялі ў горадзе. Умяшальніцтва сучасных прамысловых тэхналогій і сродкаў масавай інфармацыі ў аўтахтонную вясковую культуру, якая рабілася ўсё больш рудыментарнай, знайшло шырокае ўвасабленне ў іх творах. Разам з тым тыповая паэтычная тэма горада і вёскі ў іх творчасці сінтэтычна спалучаецца ў іх творчасці з экзістэнцыйнай праблематыкай: *«Гарады, у якіх паэты-васьмідзясятнікі доўгія гады прыкладалі намаганні для ўласнага выжывання, так і не сталі для іх па-сапраўднаму роднымі мясцінамі, наадварот, яны ператварыліся з дзіцячай мары ў пустэчу, сталі месцам стомы, самоты і суму,*

і жаданне пакінуць гэтае месца часта вяртае іх назад у родныя мясціны, у вёску» [33, с. 48].

Другая тэматычная дамінанта, якую мы маглі б выдзеліць у творчасці «паэтаў-васьмідзясятнікаў», адсылае да прынцыпу «рэканструкцыі годнасці будзённага жыцця» (重建日常生活的尊严) ў паэзіі, прапанаванага Ю Дзенем. Згодна з дадзеным прынцыпам, будзённасць стае паўнаўартасным аб'ектам жывапісання паэзіі, набывае эстэтычную каштоўнасць і вартасць быць увасобленай і асэнсаванай у літаратурнай форме. Будзённасць дазваляе паэтам-васьмідзясятнікам, незалежна ад таго складанага кантэксту і экзістэнцыйных выпрабаванняў, якія ім даводзіцца перажываць, заставацца ў свеце рэчаіснасці. Гэта менавіта тое, што рэзка адрознівае «паэтаў-васьмідзясятнікаў» ад кітайскага літаратурнага накірунку «туманнай» паэзіі, яднае з шэрагам аўтараў, што адыходзяць ад метафізічнай арыентацыі паэтычнай тэматыкі (Хань Дун і інш.) і адначасова падкрэслівае частковую пераемнасць «паэтам-васьмідзясятнікамі» тэорыі постмадэрнізму, ядром якой выступае адмаўленне ад вялікіх метанаратываў [23, с. 10].

У якасці трэцяй тэматычнай дамінанты варта адзначыць узаемаадносінны душы і цела ў творах «паэтаў-васьмідзясятнікаў». Увогуле сувязь паміж душой і целам гістарычна ўплецена ў кітайскі культурны дыскурс, асэнсоўвалася многімі кітайскімі пісьменнікамі і мыслярамі, а канкрэтней Хуан Танем (桓谭, прыбл. 23 – 56 гг. н.э.), Ван Фуджы (王夫之, 1619 – 1692 гг.), Дай Джэнем (戴震, 1724 – 1777 гг.) і інш. [11]. У творчасці «паэтаў-васьмідзясятнікаў» не назіраецца акцэнтацыя таго ці іншага члена бінарнай апазіцыі душы і цела, наадварот, у іх творах адзначаецца пэўнае імкненне да «еднасці душы і цела» (灵肉一致). «Паэты-васьмідзясятнікі» не разглядаюць чалавечае цела як забароненую, табуяваную зону, разам з гэтым цялеснае для іх не робіцца інструментам для барацьбы з полам, сістэмай, культурай ці формай арганізацыі ведаў, не набывае «падрыўнога» сэнсу або значэння аб'екта непрыкрытага жадання.

Што да творчых арыенціраў, крыніц для пераймання і спадкаемнасці, то для «паэтаў-васьмідзясятнікаў» ключавымі выступаюць тры літаратурныя плыні і іх прадстаўнікі. Першая – гэта перадусім класічная кітайская паэзія на старажытнай мове вэньянь і «новая» кітайская паэзія (中国新诗), якая тэарэтычна была цесна звязана з «Рухам 4 мая» і працягвалася да сярэдзіны XX ст. [32]. Галоўнымі прадстаўнікамі новай кітайскай паэзіі, з'яўляюцца Гуо Можуо (郭沫若, 1892 – 1978 гг.), Дай Ваншу, Ай Цін (艾青, 1910 – 1996 гг.), Фэн Джы (冯至, 1905 – 1993 гг.), Му Дань (穆旦, 1918 – 1977 гг.) і інш. Другая – гэта рад такіх

заходніх мадэрнісцкіх і постмадэрнісцкіх пісьменнікаў, як Э. Паўнд (1885 – 1972 гг.), Т. С. Эліят (1888 – 1965 гг.), Р. М. Рыльке (1875 – 1926 гг.), Х. Л. Борхес (1899 – 1986 гг.) і інш., чыя паэтыка ў значнай ступені паўплывала на творчасць кітайскіх «паэтаў-васьмідзясятнікаў». Трэцяя традыцыя – гэта кітайская плынь «туманнай паэзіі», што ўзнікае ў канцы 1970-х-пачатку 1980-х гг. у Кітаі па завяршэнні «культурнай рэвалюцыі» і адзначаецца суб’ектывізмам, рэфлексіўнасцю і адмаўленнем ідэалогіі ў паэзіі [46]. Сярод «туманных» паэтаў найбольш удзеянне на паэтыку васьмідзясятнікаў аказала творчасць Гу Чэна, Хань Дуна, Ю Дзенья, І Ша (伊莎, нар. у 1966 г.) і Ю Ну (余怒, нар. у 1966 г.). Тым не меней «паэтам-васьмідзясятнікам» не ўласціва механістычнае перайманне традыцый сваіх папярэднікаў, хутчэй для іх характэрна развіццё распчатых раней у кітайскай літаратуры традыцый і наватарскае стварэнне і фармуляванне арыгінальных мастацкіх прыёмаў і эстэтыкі ва ўмовах разумення важнасці творчай свабоды.

Раздзел 1.3. Асоба Сяо Шуэя і яго месца сярод іншых прадстаўнікоў пакалення “васьмідзясятнікаў”

Сяо Шуэй – выбітны прадстаўнік і лідар кітайскага пакалення «паэтаў-васьмідзясятнікаў», які па-наватарску паставіўся да літаратурнай спадчыны Кітая, вопыту заходняй літаратуры і тэорыі паэзіі наогул. Нарадзіўся 6 ліпеня 1980 г. у мястэчку Наньсі г. Чэньджоў правінцыі Хунань, Кітай. Сапраўднае імя паэта – Хуан Сяо (黄潇). Вартым увагі з’яўляецца псеўданім аўтара, відавочна пільная праца паэта пры яго выбары, багачце яго сэнсаў і рэмінісцэнцый. У выбары прозвішча псеўданіма Сяо Шуэй кіраваўся спосабам Лао Шэ (老舍, 1899 – 1966 гг.): сапраўднае імя Лао Шэ – Шу Цінчунь (舒庆春), пры выбары псеўданіма Лао Шэ дэканструюваў іерогліф уласнага прозвішча *шу* (舒), у выніку чаго атрымаўся іерогліф *шэ* (舍). Калі разабраць іерогліф *сяо* (潇), што складае сапраўднае імя Сяо Шуэя, на складаныя часткі, то атрымаецца два іерогліфы: *сяо* (萧), спрошчаным напісаннем якога з’яўляецца аманімічны іерогліф *сяо* (肖) – прозвішча псеўданіма, і *шуэй* (水) – літаральна «вада», – які таксама быў закладзены ў аснову псеўданіма. Апрача таго, у псеўданім аўтара быў таксама закладзены сэнс сувязі паэта з яго малой радзімай – правінцыяй Хунань, дзвюма найбуйнейшымі рэкамі якой з’яўляюцца Сяошуэй (潇水) і Сяншуэй (湘水): назва першай ракі абсалютна аманімічна псеўданіму аўтара, у ім таксама прысутнічае кампанент «вада», як і ў назве другой ракі. Нарэшце, іерогліф *шуэй* (水) у складзе псеўданіма паэта ўказвае на моцную залеву, якая ішла ў мястэчку Наньсі падчас яго нараджэння.

Сяо Шуэй з’яўляецца выпускніком юрыдычнага інстытута і факультэта кітайскай мовы Фуданьскага ўніверсітэта (г. Шанхай, КНР), кандыдатам філалагічных навук [39, с. 3]. З’яўляецца аўтарам шэрага празаічных і паэтычных кніг: моладзевага рамана «Паўвыспа кахання» («恋恋半岛», 2006), зборнікаў паэзіі «Згубленае і знойдзенае» (《失物认领》, 2012), «Урокі кітайскай мовы» («中文课», 2012), «Палын: зборнік новых чатырохрадкоўяў» («艾草: 新绝句诗集», 2014), «Зборнік бахайскіх гісторый» («渤海故事集: 小说诗诗集», 2016), «Два ясныя дні, Ю Дафу» («两日晴, 郁达夫», 2021). За выбітную паэтычную творчасць Сяо Шуэй быў узнагароджаны прэміямі «Безыменных паэтаў» (未名诗歌奖), «Малых паэтычных талентаў» (诗探索奖·新锐奖), дзвюма Дзяньаньскімі літаратурнымі прэміямі (建安文学双年奖) і інш. Яго творы перакладаліся на англійскую мову Джудзіт Хуан, Ірэн Чэнь і Норай Ноэль, апошняя з якіх пераклала і выпусціла ў ЗША паэтычны зборнік «Зборнік бахайскіх гісторый». На сённяшні дзень жыве ў Шанхаі, выкладае ў літаратурным інстытуце Шанхайскага ўніверсітэта.

Творчасць Сяо Шуэя можна ўмоўна падзяліць на тры этапы. На першым этапе, які можна акрэсліць часовымі рамкамі з пачатку 2000-х гг. да 2012 г., адбываюцца творчыя пошукі аўтара, ён займаецца сачыненнем не толькі лірычных, але і эпічных літаратурных твораў. На дадзеным этапе яго індывідуальны стыль яшчэ нельга назваць да канца незалежным і аформленым: кітайскія літаратуразнаўцы адзначаюць наяўнасць у паэзіі ранняга Сяо Шуэя (да 2005 г.) выразных слядоў пераймання асаблівасцей паэзіі Хай Дзы. На другім этапе творчасці Сяо Шуэя, які цягнецца прыблізна з 2010 – 2012 да 2015 г., адбываецца афармленне яго ўласнай паэтычнай тэорыі і пераарыентацыя на эксперымент з лірычнымі жанрамі. Паэмы «Ліст у былыя часы» («*往世书*») і «Згубленае і знойдзенае» («*失物认领*»), апублікаваныя адпаведна ў 2010 і 2011 гг., лічацца паваротнымі ў яго творчасці. На вялікую значнасць двух дадзеных твораў указвае не столькі іх жанравая прырода, колькі іх аб'ём: літаратуразнаўчы тэрмін «паэма» (长诗) ў арыгінале ўказвае зусім не на ліра-эпічны характар твора, а выключна на яго вялікі аб'ём. Даследчыкі заўважаюць, што напісанне абодвух твораў суправаджалася для паэта вялізнымі і незабыўнымі жыццёвымі выпрабаваннямі. Так, паводле слоў самога аўтара, паэма «Ліст у былыя часы» была напісана ім падчас цяжкай хваробы, а змястоўна яна складаецца з абробленых і ўпарадкаваных паведамленняў, дасланых паэтам яго сябрам [51]. Абодва творы, напісаныя ў малым часавым прамежку, вылучаюцца тэматычнай еднасцю, закранаюць пытанні пошукаў, разваг, барацьбы чалавека на мяжы жыцця і смерці. Менавіта на другім этапе выходзіць знакавы зборнік «Палын: зборнік новых чатырохрадкоўяў», які выклікае шырокі рэзананс у літаратурных колах Кітая [41]. Сяо Шуэй звяртаецца да класічнай кітайскай паэзіі эпохі Тан (618 – 907 гг.) і даволі пашыранага ў той час жанру чатырохрадкоўя «дзюэдзю» (绝句), да ідэй і твораў заходніх паэтаў-мадэрністаў, а таксама да вытокаў «новай паэзіі» Кітая. На другім этапе аўтар сімвалічна развітваецца з празмерным лірызмам і юнацкасцю, распачынае ўласную, незалежную творчасць. Трэці этап яго творчасці можна ўмоўна адлічваць з 2015 – 2016 гг., калі ён публікуе паэтычны зборнік «Зборнік бахайскіх гісторый». Трэці этап яго творчасці працягваецца да сённяшніх дзён, адзначаецца далейшым развіццём яго паэтычнай тэорыі, прапанавааннем шэрагу літаратурных ініцыятыў і новых паэтычных жанраў – «апавядальных вершаў» (小说诗) і «вершаў-гісторый» (故事诗). Для другога і трэцяга этапаў характэрна пільная ўвага да фармальных паказчыкаў лірычнага твора і старанная праца з абмежаванай прасторай паэзіі малых форм.

Сяо Шуэй таксама вядомы сваёй перакладчыцкай дзейнасцю. У сааўтарстве з Чэнь Сі (陈汐) ён выпіўсціў зборнік апавяданняў амерыканскага пісьменніка біт-пакалення Р. Броцігана (1935 – 1984 гг.) «Ловячы фарэль у

Амерыцы» («在美国钓鳊鱼», 2018) і зборнік выбраных вершаў («布劳提根诗选», 2019), таксама ён выступіў перакладчыкам яго паэтычнага зборніка «Процізачаткавыя лекі і аварыя на шахце ў вясновай гары» («避孕药与春山矿难», 2013). Разам з тым Сяо Шуэй з’яўляецца даследчыкам прымітывізму ў амерыканскай паэзіі і творчасці Р. Броцігана ў прыватнасці: менавіта ёй была прысвечана навуковая работа Сяо Шуэя на атрыманне ступені кандыдата філалагічных навук.

Акрамя выдавочнага ўплыву мінімалістычнай паэзіі Р. Броцігана на ўласную творчасць, Сяо Шуэй таксама прызнае сваё захапленне паэзіяй двух іншых аўтараў. Найперш, маецца на ўвазе творчасць кітайскага паэта «трэцяга пакалення» Сі Чуаня: *«Для мяне пад уплывам Сі Чуаня заходняя паэзія (або кітайская паэзія заходняй формы) падаецца “музыкай іншага свету”, якая раптоўна прыйшла і аддзяліла мяне ад старога моўнага свету»* [42]. Другім жа паэтам, творы якога аказалі вялізны ўплыў на Сяо Шуэя, выступае польскі паэт, лаўрэат Нобелеўскай прэміі па літаратуры 1980 г. Чэслаў Мілаш (1911 – 2004 гг.): *«Калі дапусціць, што ў 2003 годзе ў маёй творчасці адбыўся прагрэс, то адной з прычын будзе тое, што я сутыкнуўся з Мілашам. Яго верш “Прысвячэнне” і цыяны жыццёвы лёс далі мне зразумець, што жыццё паэта не павінна абмяжоўвацца тым, каб быць “прывідам слоў” і затым канец, варта звяртаць сваю ўвагу да больш вялікіх, вышэйшых спраў, такіх як жалоба і спачуванне, краіна і дом»* [37].

Сяо Шуэй з’яўляецца тыповым прадстаўніком так званай «акадэмічнай плыні» (学院派) ў кітайскай паэзіі. Жыццёвы шлях аўтара і яго творчасць у тым ліку ў той ці іншай ступені заўсёды былі звязаны з універсітэцкім жыццём. Значная частка яго паэтычных твораў закранае краявіды ўніверсітэцкіх кампусаў, якія нярэдка ўжываюцца аўтарам у якасці хранатопу: «Вуліца Годынлу» («国定路», 2010), «Начны пейзаж у басейне ўніверсітэта Тундзі» («同济游泳馆夜景», 2010), «Халодныя званы» («冷钟», 2014) і інш. У студэнцкія гады Сяо Шуэй быў абраны 27-м старшынёй паэтычнага таварыства Фуданьскага ўніверсітэта, якое нароўні з паэтычным таварыствам Пекінскага ўніверсітэта выступае адным з найбольш уплывовых паэтычных моладзевых аб’яднанняў сучаснага Кітая [26]. Да 2021 г. Сяо Шуэй пастаянна курыраваў працай дадзенага паэтычнага таварыства, займаўся актыўным прасоўваннем маладых паэтычных талентаў і публікацыяй анталогій іх лірычных твораў. Акрамя таго, ён з’яўляецца нязменным членам журы паэтычнай прэміі «Гуанхуа» (光华诗歌奖) Фуданьскага ўніверсітэта, мэтай якой выступае заахвочванне маладых кітайскіх паэтаў [28]. Сяо Шуэю таксама належыць заслуга арганізацыі і фарміравання новай паэтычнай культуры ў Кітаі: «Ён

займаецца не толькі паэтычнай творчасцю, але таксама прысвячае сябе перакладу паэтычных твораў, іх рэдагаванню і выданню, арганізацыі паэтычных імпрэз і іншым відам працы, у выніку сфарміраваўшы даволі асабліваю паэтычную культуру» [48].

У якасці наступнай выразнай асаблівасці паэзіі Сяо Шуэя можна вылучыць асаблівасці хранатопу і цесную сувязь з культурнай спадчынай і цывілізацыяй Кітая наогул. У артыкуле «Самота і краявіды – аб паэзіі Сяо Шуэя» («孤独与风景 – 谈肖水的诗») паэт і літаратуразнаўца Ван Дзыгуа (王子瓜) ўказвае на блізкія адносіны яго творчасці з працэсам вандравання і гістарычнымі і культурнымі крыніцамі, з якімі паэт сутыкаецца падчас уласных падарожжаў [5]. Сяо Шуэй назіпазвае эмпірычны досвед, атрыманы ім падчас вандравак па знакавых мясцінах Кітая, і пэўным чынам трансліруе ўласныя ўражанні ў паэзіі. Неабходна заўважыць, што, нягледзячы на шырокую прадстаўленасць разнастайных мясцовасцей у творчасці Сяо Шуэя, яны ў большасці выпадкаў застаюцца ў вершах у статусе згадвання ці другарадных вобразаў, якія толькі акрэсліваюць месца дзеяння ці ўзбагачаюць змест літаратурных твораў, а самі гістарычныя падзеі ці культурныя аб'екты зрэдку выступаюць цэнтральнымі аб'ектамі апісання і ўвасаблення ў яго паэзіі. Так, Ван Дзыгуа піша: *«Паміж зместам яго вершаў і гістарычнымі слаўтасцямі амаль адсутнічае ўсялякая сувязь, яны толькі выступаюць інструментарыем для адкрыцця паэтычнай прасторы і архітэктонікі твора»*. Пры гэтым прысутнасць культурных здабыткаў кітайскай цывілізацыі ў паэтычнай творчасці Сяо Шуэя дазваляюць выдзеліць у ёй жанравую разнавіднасць «вандроўных вершаў» (旅行诗), якія, па сутнасці, з'яўляюцца падвідам жанру апаэдаўных вершаў, узгаданага вышэй. У інтэрв'ю 2019 г. Сяо Шуэй скажа: *«Больш за 70 год таму Уільямс (маецца на ўвазе амерыканскі паэт У. К. Уільямс (1883-1963) – наша заўвага) зразумеў, што, каб стаць амерыканцам, магчыма, трэба стаць паўнаўвартасным мадэрністам»* [49]. Відавочна, што для Сяо Шуэя падарожжы выконваюць функцыю самарэфлексіі, а ўвасабленне гістарычных слаўтасцей у паэзіі карэлюе з далейшым станаўленнем мадэрнісцкай літаратуры ў Кітаі.

Сяо Шуэя можна адназначна назваць лідарам пакалення «паэтаў-васьмідзясятнікаў» і кіраўніком авангарднага руху найноўшай кітайскай паэзіі. У адным з інтэрв'ю Сяо Шуэй адзначае: *«Паэзія азначае, што на шлях, якія вымяраюць вартасць верша, знаходзіцца мастацкасць і зладзённасць. Паэт авангарду павінен нязменна зыходзіць з мастацкасці, з мовы і пастаянна імкнуча да безупыннага паглыблення гэтай мовы»* [9]. Для паэзіі Сяо Шуэя другога і трэцяга этапаў (пасля 2010-2012 гг.) характэрна эксперыментаванне

над архітэктонікай твора, яго кампазіцыяй, заснаванае на вопыце кітайскай і сусветнай літаратуры. Паэт выкарыстоўвае формы малой паэзіі для раскрыцця з'яў актуальнага свету і перажыванняў сучаснага чалавека, пры гэтым у творчасці Сяо Шуэя не назіраецца рэзкага разрыву са вялікімі здабыткамі духоўнай культурай Кітая: мовай («Цао Цао» («曹操», 2010), «Дзікі вецер прыносіць асалоду» («野风娱人», 2020)), культурай і гістарычнымі помнікамі («Сады Дасканалай Яснасці» («圆明园», 2009) , «Парк Вэньін» («文瀾公园», 2015)), малой радзімай («Вяртаючыся ў цясніну куніц» («重返狸猫坳», 2009), «Вёска Наньсі» («南溪乡», 2015)), класічнай літаратурай («Сон Тао Юаньміна» («陶渊明在眠», 2010), «Два ясныя дні, Ю Дафу» («两日晴, 郁达夫», 2020)) і інш.

Глава 2. Асноватворныя элементы паэтыкі Сяо Шуэя

Раздзел 2.1. Літаратурныя ініцыятывы Сяо Шуэя як ключ да аналізу паэтычнай творчасці аўтара

Як адзначалася ў папярэдняй главе, Сяо Шуэй з’яўляецца ўпэўненым лідарам пакалення кітайскіх «паэтаў-васьмідзясятнікаў», наватарам і старшынёй авангарднага руху ў межах сучаснай кітайскай паэзіі. Не ў апошнюю чаргу гэта выклікана літаратурнымі ініцыятывамі, прапанаванымі ім, а таксама ўвядзеннем новых жанравых форм паэтычных твораў і сінкрэтычным спалучэннем шэрагу літаратурных традыцый у яго творчасці.

Сяо Шуэю і яго тэарэтычнай думцы належаць чатыры ініцыятывы, усе з якіх былі прапанаваны ў 2007-2012 гг. Гэта адпаведна ідэі «**пісьма маленства**» (童年写作), «**завостранай кітайскай мовы**» (削尖汉语), «**вяртання з Кітая ў Кітай**» (从中国回到中国) і «**славізму**» (词语主义). Ніжэй мы паспрабуем паслядоўна раскрыць сутнасць кожнай з дадзеных ініцыятыў.

Змест ідэі «пісьма маленства» раскрываецца ў наступнай цытаце з інтэрв’ю самога аўтара: *«Маленства, будучы пэўным метадам, павінна спарадзіць наш новы зрок. Як успамін і пэўны знак, маленства азначае чыстую, цнатлівую паўнату (完满), у якой бесперапынна назапашваецца цікаўнасць, якая поўніцца магчымасцямі і ідзе ў накірунку да добра (善). Гэта яшчэ не ўсё, важнейшым з’яўляецца тое, што яно выступае “хаосам” (混沌), у якім зліваюцца свядомае і падсвядомае, воля і інстынкты. Таму “пісьмо маленства” ва ўмовах доўгатэрміновага разбурэння кітайскай паэзіі і ўмяшання дэканструкцыі і розных ідэалогій павінна не толькі стварыць новую духоўную ўстаноўку на “дом” (家园), яно таксама насычана марамі і магчымасцямі, дзівосным і вільготным, яно накіравана на адраджэнне каштоўнасці “прыгажосці” (美). Разам з тым яго прэтэнзіі заключаюцца ў адмаўленні ад “дакладнага” (精确), імкненні да выкрыцця сувязі паміж падсвядомым і свядомым, спараджэння “заслоны” (笼罩) паміж словамі, вобразамі і рэчаіснасцю, стварэння “прываблівага хаосу” (迷人的混沌)» [26].*

Відавочна, у змястоўнае ядро ініцыятывы «пісьма маленства» закладзена тры ўстаноўкі: псіхааналітычная, антыпостмадэрнісцкая і аўтахтонная. Першая з іх выяўляецца ў той лексіцы («свядомае» і «падсвядомае», «воля», «інстынкты», «хаос» і інш.) і думках, якія выказвае аўтар у дадзенай цытаце: згодна са зместам прыведзенай вышэй цытаты, практыка так званага «пісьма маленства» непасрэдным чынам звязана з выкрыццём захаваных жаданняў, траўм і думак і іх зліцці ў літаратурным творы ў адно цэлае са свядомым. Такі

падзел чалавечай псіхікі на «свядомае» і «падсвядомае», выдзяленне ў ёй так званага «прываблівага хаосу» і відавочная накіраванасць на аналіз перыяду маленства ў станаўленні асобы ўказвае на ўнутраную сувязь з псіхааналітычнай тэорыяй французскага філосафа Ж. Лакана і аднаго з засноўнікаў псіхааналітычнай школы З. Фрэйда. У тэрмінах Ж. Лакана «хаосу», апісанаму Сяо Шуэем, адпавядае паняцце «рэальнага» – аднаго з трох парадкаў псіхааналітычных феноменаў (разам з «уяўным» і «сімвалічным»), для якога характэрна недыферэнцыяванасць, якое *«цалкам супраціўляецца сімвалізацыі»* [54, с. 178]. Азначэнне маленства як метаду, накіраванага да дзівоснага, ілюзійнага і разам з тым да дзіцячых успамінаў, дае падставы сцвярджаць, што, паводле Сяо Шуэя, літаратурная творчасць, усвядомленая праз прызму «пісьма маленства», уяўляе сабой раскрыццё дзівоснага і ўяўнага свету ўспамінаў, якія перадусім узыходзяць да дзіцячага вопыту і перажыванняў. Тое, што Сяо Шуэй называе «устаноўкай на дом», раскрывае другі бок дадзенай літаратурнай ініцыятывы – аўтахтонны. Як адзначалася ў папярэдняй главе, для паэзіі «васьмідзясятнікаў» характэрна апісанне ці згадванне малой радзімы ва ўласнай творчасці, і ў гэтым Сяо Шуэй цалкам прытрымліваецца агульных тэарэтычных устаноў пакалення паэтаў, да якіх ён храналагічна належыць. Як мы пабачым ніжэй, дадзеная арыентацыя на жывапісанне родных мясцін можа праяўляцца ў выбары назвы твора, хранатопе, характэрных пэўным мясцінам вобразах ці падзеях, што адбываліся ў той ці іншы прамежак жыцця паэта. Разам з тым Сяо Шуэй, прапаноўваючы ініцыятыву «пісьма маленства», рэзка супрацьпастаўляе ўласную творчасць кітайскай постмадэрнісцкай паэзіі, якая, на яго погляд, прыводзіць да руйнавання арыгінальнай мастацкай літаратуры Кітая, стварае пэўны разлом паміж творчасцю сучасных паэтаў і кітайскай літаратурнай спадчынай. Такім чынам, можна папярэдне адзначыць, што, нягледзячы на змену эпох і арыентацыю на ўвасабленне сучаснасці ва ўласнай творчасці, Сяо Шуэй выступае за зварот найперш да кітайскіх літаратурных матэрыялаў, адыходу ад празмернага пераймання заходніх моўных і літаратурных практык, а таксама імкнення пазбегнуць ідэалагізацыі кітайскай паэзіі. Падсумоўваючы, «пісьмо маленства» можна зразумець як адну са стратэгий у найноўшай кітайскай паэзіі, накіраванай на раскрыццё ўспамінаў, жаданняў, свядомага і падсвядомага, так ці іначай эмацыйна звязанага з пэўнымі мясцінамі, якія ў рамках літаратурнага твора зліваюцца ў «цнатлівую паўнату» – дзівосны свет, насычаны яскравымі вобразамі, у аснове якога, безумоўна, закладзены пэўныя каштоўнасці: «каштоўнасці прыгажосці», «імкненне да добра» як гуманістычныя арыенціры і інш.

Сяо Шуэй таксама з'яўляецца аўтарам ідэі «завостранай кітайскай мовы». У інтэрв'ю-размове з паэтам Дзень Шуэем (鉴水) Сяо Шуэй адзначыў: *«На мой погляд, ядром сучаснасці новай паэзіі выступае “завостраная кітайская мова”, якая пераадольвае сучаснасць, гэта значыць, што, каб дасягнуць сучаснасці ў новай паэзіі, не падпарадкаванай Захаду, неабходна нанова абагульніць сутнасць мовы кітайскай паэзіі. Варта, нібы завостраным алоўкам, выдаліць дамешкі з кітайскай мовы, якія цягам часу назапашваліся ў ёй, захаваць такія яе крыніцы, якія робяць мову вострай і дзейнай»* [36]. У дадзенай цытаце празрыста прасочваецца супрацьпастаўленне паміж кітайскай і заходняй – перадусім амерыканскай і заходнееўрапейскай – паэзіяй. Сяо Шуэй адзначае засілле ў новай кітайскай паэзіі элементаў заходніх моў і паэтыкі, якія замацаваліся ў ёй пасля «Руху 4 мая» і рэзкай пераарыентацыі кітайскай паэзіі на размоўны варыянт гутарковай мовы *байхуа* (白话). Разам з тым Сяо Шуэй падкрэслівае наяўнасць у кітайскай літаратуры ўласнай арыгінальнай паэтыкі і культурных здабыткаў, і таму задача сучаснага літаратара, паводле слоў аўтара, заключаецца перадусім у звяртанні да ўжо існуючых паэтычных традыцый і іх развіцці незалежна ад каардынальных змен у грамадскім ладзе і будзённым жыцці сучаснага чалавека. Паняцце *сучаснасці*, на якім Сяо Шуэй неаднаразова акцэнтуюе ўвагу ў сваіх прамовах, выступае ў паэзіі тым гарызонтам літаратурнай свабоды і культурнай аўтаномнасці, да якога мусіць быць накіраваны сучасны літаратар. Пры гэтым варта адзначыць, што ініцыятыва «завостранай кітайскай мовы» не з'яўляецца ані зваротам да дагматызму ў літаратуры, падобнага да руху «фугу» (复古) ў старажытнай кітайскай літаратуры, ані непрыманням заходняй культуры і літаратуры ў прыватнасці. Па-першае, у адрозненне ад ідэй звароту да класічнага стылю, прапанаванага кітайскім пісьменнікам эпохі Тан Хань Юем (韩愈, 768 – 824 гг.), ідэя «завостранай кітайскай мовы» Сяо Шуэя засяроджваецца найперш на моўным складніку паэтычнага тэксту, які, згодна з выслоўямі аўтара, павінен быць ачышчаны ад калькавання, запазычання лексічных адзінак і сінтаксічных структур з заходніх моў, тады як ініцыятары руху вяртання да класічнага стылю «фугу», апрача арыентацыі літаратурнай мовы на старажытныя кананізаваныя творы кітайскай літаратуры, прытрымліваліся менавіта жанравага і змястоўнага пераймання асаблівасцей старажытных тэкстаў. Для прыхільнікаў руху «фугу» не стаяла пытанне «ачысткі» літаратурнай мовы ад «чужародных дамешкаў», таму што ў эпоху Тан канвенцыйным і адзіным мажлівым варыянтам кітайскай мовы для літаратурнай творчасці была класічная кітайская мова *вэньянь* (文言文). Больш за тое, рух «фугу» і ідэя «завостранай кітайскай мовы» Сяо Шуэя нараджаліся ў дзвюх сутнасна адрозных грамадска-палітычных і літаратурных сітуацыях [20]. Літаратурная дзейнасць Хань Юя прыходзіцца на перыяд шырокага распаўсюджвання ў Кітаі даоскіх і будыйскіх вучэнняў, таму ядром

руху «фугу» выступае менавіта маральны кампанент, які заключаецца ў вяртанні да норм і каштоўнасцей *жэнь* (仁) і *і* (义), прадиктаваных канфуцыянскай дактрынай, тады як літаратурная ініцыятыва Сяо Шуэя не заключае ў сабе падобных маральных установак. Па-другое, ініцыятыва «завостранай кітайскай мовы» ніякім чынам не супярэчыць заходняй паэтыцы і не перашкаджае ўзаемадзеянню літаратур Захаду і Кітая. Сам аўтар сцвярджае: *«Пры напісанні навуковай работы на атрыманне ступені кандыдата [філалагічных] навук, прысвечанай Броцігану, мне было неабходна прааналізаваць прымітывізм у паэзіі У. К. Уільямса і Р. Броцігана. Тады я ўцяміў: ідэі “вяртання з Кітая ў Кітай” і “завостранай кітайскай мовы”, прапанаваныя мной у 2007 годзе, можна аднесці да прымітывізму ў кітайскай паэзіі»* [49]. Такім чынам, можна прыйсці да высновы, што апісаныя вышэй ініцыятывы, прапанаваныя Сяо Шуэем, сфарміраваліся пад прамым уплывам паэтыкі амерыканскага прымітывізму. Яна надзвычай характэрна для творчасці Р. Броцігана і заключаецца ва ўвасабленні будзённага, звычайнага і прыземленага жыцця, пазбяганні філасофскай тэматыкі і метафізічнай праблематыкі літаратурных твораў, што было характэрна, у прыватнасці, для творчасці так званых «туманных» паэтаў. Па-трэцяе, перайманне Сяо Шуэем ідэй амерыканскага прымітывізму прадугледжвае пільную працу над моўным напаўненнем паэтычнага тэксту, руплівы падбор лексем, стылістычную працу над тэкстам, выкарыстанне дакладных і адпаведных сродкаў мастацкай выразнасці і інш. Ідэя «завостранай кітайскай мовы» Сяо Шуэя ў пэўнай ступені накіравана на павышэнне сугестыўнасці мастацкага твора, ступені ўзрушэння, якое адчувае чытач пры знаёмстве з адпаведным тэкстам. Пры гэтым ініцыятыва «завостранай кітайскай мовы» ніякім чынам не суадносіцца з ідэямі пурызму як барацьбы супраць усялякіх новаўвядзенняў у мастацкім тэксце (неалагізмаў, аказіяналізмаў, індывідуальных спосабаў выкарыстання лексем і інш.). Пад «дамешкамі» ў сучаснай кітайскай мове Сяо Шуэй разумее не наяўнасць у ёй запазычанняў, а выключна стылістычных і вобразных элементаў заходняй паэтыкі.

Трэцяя ключавая ініцыятыва, прапанаваная Сяо Шуэем, носіць назву «вяртання з Кітая ў Кітай» і мае істотную сувязь з прааналізаванымі вышэй ідэямі, развіваючы іх сутнасць і рэалізуючы ў творчай практыцы. Увогуле траекторыю творчасці Сяо Шуэя можна акрэсліць як рух ад захаплення заходняй культурай на раннім этапе сваёй творчасці да вылучэння канцэпцыі «вяртання з Кітая ў Кітай» і ініцыятывы «пісьма маленства» [49]. Фактычна, цэнтральнымі ўстаноўкамі канцэпцыі «вяртання з Кітая ў Кітай» таксама з'яўляюцца так званыя «сучаснасць» і «лакальнасць». Паэт імкнецца па-мастацку асэнсаваць новыя з'явы ў новую эпоху (新时代), разам з гэтым не

адыходзячы ад тэматыкі, праблематыкі, вобразнай сістэмы і сістэмы цытат і алузіій *д'еньгу* (典故), усталяваных у кітайскай літаратуры за некалькі тысячагоддзяў яе існавання, праз прызму прыватнага адлюстравання ў паэтычных творах агульнае (以小见大): *«Я амаль перакананы, сучаснай паэтычнай творчасці неабходна прайсці шлях “вяртання з Кітая ў Кітай”, неабходна вярнуцца з цяперашняга Кітая, у якім беспарадкава сплялося старажытнае і сучаснае, заходняе і кітайскае, у Кітай, дзе культурныя традыцыі і каштоўнасці працягваюць перадавацца з пакалення ў пакаленне»* [40]. Як мы пабачым ніжэй, творчасць Сяо Шуэя ў пэўнай ступені накіравана на фіксацыю традыцыйнага Кітая ў Кітаі сучасным, рэгістрацыю рудыментаў таго культурнага парадку, які, нягледзячы на знішчэнне, працягвае актыўна існаваць. Менавіта па гэтай прычыне значная частка паэтычнай творчасці Сяо Шуэя – асабліва на сталым этапе – прысвечана яго роднаму гораду Чэньджоў і яго навакольнай мясцовасці, а таксама культурным цэнтрам кітайскай цывілізацыі, тыпу горада Тайюань. Паэзія, паводле Сяо Шуэя, мусіць стаць у нейкім сэнсе інструментам размежавання адрозных складаных кампанентаў кітайскай культуры і жыцця кітайскага грамадства, пры гэтым яна не павінна адмаўляць у праве на існаванне і адлюстраванне ў літаратурных творах ніводнаму з іх. Таму далей Сяо Шуэй дадае: *«Калі не вярнуцца, то хаця б аднавіць і падтрымліваць цеплыню і навагу да традыцый Кітая. Іншымі словамі, сучаснай паэтычнай творчасці ў сваім ядры трэба не толькі клапаціцца пра сучаснасць, але ёй больш патрэбна звярнуць свой погляд і дух у бок цэласнасці гісторыі; тое, пра што ёй трэба клапаціцца, гэта не толькі сучаснасць, пад сцягам якой выступае Запад, але таксама наяўнасць у паэзіі лакальнасці (本土性) і “кітайскасці” (中国性), больш за тое, варта на падмурку самасвядомасці і веры ў сябе самастойна пазбавіцца апоры на заходнюю паэзію ў галіне маралі і паэтыкі. Такім чынам магчыма пабудаваць “сучаснасць” у кітайскай паэзіі, якая падпарадкоўецца нам, не з’яўляецца адлюстраваннем заходняй паэзіі, а здольная ўвасобіць “кітайскасць” і “кітайскую моц” (中国力量)»*. У прыведзеным вышэй урыўку з інтэрв’ю Сяо Шуэя можна разгледзець шэраг ключавых момантаў. Найперш, тое, што вылучае паэзію пакалення «васьмідзясятнікаў» і Сяо Шуэя ў прыватнасці, гэта імкненне пераадолець рэзкі разрыў, які быў закладзены ініцыятарамі «Руху 4 мая» і распачынальнікамі «новай паэзіі» ў Кітаі. Ідэалагічна ў цэнтры «новай паэзіі» Кітая знаходзіцца супрацьпастаўленне сябе былой культурнай і літаратурнай спадчыне, каардынальная рэфармацыя кітайскай паэтычнай мовы і арыентацыя на паскораную адаптацыю заходняга літаратурнага досведу. Так, напрыклад, паэтычныя творы Гуо Можуо ў зборніках «Багіні» («女神», 1921), «Зорнае неба» («星空», 1923) адзначаюцца зместам, тэматыкай, праблематыкай і сродкамі мастацкай выразнасці, якія прама ўказваюць на роднасць з метадам

еўрапейскага рамантызму XIX ст. Больш за тое, у творчасці ініцыятараў «новай» і «туманнай» паэзіі ў Кітаі назіраецца істотны разрыў з жанравай сістэмай класічнай кітайскай паэзіі. Так, рэгулярныя пяці- і сяміслоўныя вершы ў «новай паэзіі», як правіла, замяняюцца жанрам верлібра з уласцівай яму нерэгулярнай колькасцю іерогліфаў у кожным радку. Таму Сяо Шуэй імкнецца пераадолець супрацьпастаўленне паміж старажытным і новым, класічным і сучасным як у жанравым, так і ў змястоўным, архітэктанічным і вобразным плане. Як мы пабачым далей, падтрымка Сяо Шуэем ідэі цэласнага, непарыўнага літаратурнага працэсу генетычна ўзыходзіць да тэорыі кітайскага літаратуразнаўца Чэнь Сыхэ (陈思和). Апрача таго, ініцыятыва «вяртання з Кітая ў Кітай», прапанаваная Сяо Шуэем, накіравана на самасвядомую працу паэта з былымі нацыянальнымі культурнымі здабыткамі, робіць акцэнт на самадастатковасці, арыгінальнасці і незалежнасці кітайскай цывілізацыі. Тое, што вылучае дадзеную ідэю сярод іншых ініцыятыў Сяо Шуэя, апісаных вышэй, гэта згадванне маральнага кампаненту як неад'емнай часткі яго паэтычнай тэорыі. Згодна са словамі Сяо Шуэя, маральныя ўстаноўкі, заключаныя ў паэтычным творы, павінны адпавядаць традыцыям і культуры Кітая, а не слепа прыпадабняцца да агульнапрынятай на ўмоўным Захадзе маралі. Паэт усведамляе немагчымасць паўнавартаснага «вяртання з Кітая ў Кітай» і прызнае ў нейкай ступені ідэалістычны характар дадзенай ініцыятывы, таму два «Кітаі», змешчаныя ў яе назве, не з'яўляюцца тоеснымі. Іх розніца заключаецца ў тых незваротных зменах у кітайскай будзённасці, якія нельга не адлюстроўваць і асэнсоўваць у рамках мастацкай літаратуры, а таксама ў неабходнасці рэалізацыі катэгорый «сучаснасці» і «лакальнасці» ў паэзіі. Самаканструяванне ў якасці «паэта-мадэрніста», на чым неаднаразова робіць акцэнт Сяо Шуэй, падсведамляе арганічнае суіснаванне ў яго творчасці старажытнага і сучаснага, што і накіроўвае паэта «ў бок будучыні» [40].

Апошняя значнай і яскравай літаратурнай ініцыятывай, прапанаванай Сяо Шуэем, з'яўляецца так званы «славізм» (词语主义). Арыгінальная назва дадзенай ініцыятывы выступае ў кітайскай мове аўтарскім неалагізмам і складаецца з дзвюх марфем: каранёвая марфема 词语 азначае «слова», «выраз» ці «моўны зварот», а афікс у складзе дадзенага слова адпавядае суфіксу -ізм у індаеўрапейскіх мовах, таму пры перакладзе назвы ініцыятывы мы абралі варыянт «славізм». Афіцыйна ідэя «славізму» была выказана Сяо Шуэем у яго эсе «Мае паэтычныя перакананні» («我的诗歌主张», 2012), змешчаным адпаведна ў паэтычным зборніку «Урокі кітайскай мовы». Дадзенае эсе можна лічыць вынікам яго дзесяцігадовых тэарэтычных разваг наконт шляхоў развіцця кітайскай паэзіі. Разважаючы над канцэпцыяй «славізму», паэт таксама закрануў пытанні ўзаемаадносін паміж паэзіяй і сучаснай рэчаіснасцю,

сучаснай паэзіяй і традыцыямі, Кітаем і Захадам, а таксама вылучыў апісаны вышэй метада «пісьма маленства». Шэраг даследчыкаў разглядае канцэпцыю «славізму» як цэнтральную ў яго паэтычнай тэорыі, адзначаючы цесныя і доўгія адносіны паміж яго творчасцю і дадзенай ініцыятывай [15].

У эсэ «Мае паэтычныя перакананні» Сяо Шуэі умоўна падзяляе мову на тры ўзроўні: словы, сказы і «калоніі сказаў»: *«У паэзіі “ўсё павінна пачынацца з мовы”, па сутнасці, гэта азначае тое, што неабходна адштурхоўвацца ад “слоў”, якія з’яўляюцца непасрэднымі элементамі мовы. Словы – гэта порах (火药), і ў той жа час гэта само полымя (火). Словы вядуць за сабой сказы, а за імі прыводзяць “калоніі сказаў” (句子群落), якія таксама з’яўляюцца непасрэднымі элементамі мовы»* [43, с. 202]. Падобны аналіз складу паэтычнай мовы і яе падзел на тры пласты пацверджвае і далей развівае накіраванасць Сяо Шуэя як паэта на пільную працу над кожнай лексічнай адзінкай, што складае мастацкі тэкст. Толькі змястоўна адэкватнае, эмпірычна перажытае паэтам «слова» здольна стаць «порахам», гэта значыць набыць сугестыўнасць і ўнутраную моц. Дадзеная думка, як мы ўжо заўважылі, была таксама выказана Сяо Шуэем у рамках ініцыятывы «завостранай кітайскай мовы». Згодна з дадзенай ідэяй Сяо Шуэя, фігура паэта і сама паэтычная творчасць уяўляецца ім майстэрскім арудаваннем з паэтычным словам, яго вычляненнем з моўнага пласту і далейшым надаваннем яму ўнутранай моцы, якая з’яўляецца метафарай мастацкай вобразнасці і выразнасці. Аналітычнае падзяленне Сяо Шуэем паэтычнай мовы на тры ўзроўні ў вялікай ступені адпавядае разуменню мовы як узроўневай сістэмы, агульнапрынятай у мовазнаўстве, якая складаецца з лексем, выказванняў і фраз. Ключавой ідэяй, выказанай у межах прыведзенай вышэй цытаты, з’яўляецца легітымізацыя «слова» як найменшай значнай адзінкі паэтычнай мовы, што азначае яго самадастатковасць і важкасць у мастацкай тканіны паэтычнага тэксту.

Разам з тым неабходна паставіць паэтычную тэорыю Сяо Шуэя ў кантэкст развіцця найноўшай кітайскай паэзіі для высвятлення яе каштоўнасці. Ужо ў 1980-я гг. кітайскія паэты распачалі тэарэтычнае афармленне сваіх поглядаў у форму, якая б зацвердзіла і замацавала іх для далейшага ўвасаблення ў практыцы. У той час кітайскі паэт Хань Дун прапанаваў тэорыю «паўсюднасці паэзіі ў мове» (诗到语言为止), згодна з якой «слова» з’яўляецца крайняй граніцай паэзіі, гэта значыць пачынаецца са слова і ім жа скончваецца. Дадзеная тэорыя Хань Дуна ў свой час дазволіла пазбавіцца маральных і ідэалагічных абмежаванняў, прыбрала перашкоды на шляху развіцця найноўшай кітайскай паэзіі [51]. У 1980-я гг. разам са з’яўленнем, распрацоўкай і рэалізацыяй тэорыі «паўсюднасці паэзіі ў мове» ў найноўшай кітайскай паэзіі назіраецца эстэтызацыя гутарковай мовы, асабліва ў творчасці

такіх паэтаў, як Хань Дун і Ю Дзень. Аднак па ходзе разгортвання калаквіялізацыі паэтычнай мовы ў кітайскай літаратуры ў ёй наступае пэўны крызіс, выкліканы абмежаванымі выразнымі магчымасцямі гутарковай мовы, а таксама яе спалучэннем з празмернай эратызацыяй у рамках вобразнай сістэмы лірычных твораў. Можна сказаць, што ў падобных умовах ініцыятыва «славізму» ўносіць свае карэктывы ў хібную эстэтызацыю гутарковай мовы ў паэзіі. Згодна з тэорыяй «славізму» Сяо Шуэя, значэнне слоў у рамках паэтычнай мовы павінна быць вернута да «рэчаў», да чаго таксама заклікалі прадстаўнікі «туманнай» паэзіі. Калі выражацца ў лінгвістычных тэрмінах, то Сяо Шуэй упарта выступае за аднаўленне сувязі паміж словам і яго дэнататам. Па яго меркаванні, найноўшая кітайская паэзія паступова робіцца ўсё больш пустой і беспрадметнай, а вобразы, заключаныя ў ёй, не адпавядаюць эмпірычнаму вопыту яе аўтараў. Праблематызацыя дадзенага пытання ў рамках тэорыі «славізму» дазваляе рэабілітаваць значнасць слова і вобраза ў літаратуры, якая перажыла ўплыў ідэй заходняга постмадэрнізму.

Пры асэнсаванні тэорыі «славізму» Сяо Шуэя неабходна таксама разгледзець шэраг іншых выслоўяў, зафіксаваных у яго эсэ «Мае паэтычныя перакананні». У ім паэт адзначае: *«У нейкім сэнсе працэс параджэння сказаў немагчыма кантраляваць, бо збольшага ён зыходзіць з намаганняў не свядомасці, а падсвядомасці. Калі гэтыя сказы ўжо афармляюцца як пэўная моўная структура і праходзяць праз стадыі ўдасканалення, выпраўлення і складаюцца ў цэльны верш, толькі тады свядомасць уступае ў свае правы»*. Дадзены ўрываек яшчэ раз пацверджвае нашу заўвагу аб тым, што тэорыя пісьма Сяо Шуэя мае псіхааналітычны характар. У дадзеным эсэ аўтар, падобна да Э. А. По ў яго творы «Філасофія творчасці», раскрывае ўнутраны працэс стварэння паэтычнага твора. На пачатковым этапе акт творчасці, паводле Сяо Шуэя, уяўляе сабой свабодны творчы працэс, не падпарадкаваны ўласным намерам аўтара, наадварот, ключавым фактарам стварэння паэтычнага тэксту служыць яго падсвядомасць, а намеры аўтара па ўдасканаленні формы і зместу верша аказваюць сваё дзеянне ўжо *a posteriori*. Пра гэтыя сведчаць наступныя словы Сяо Шуэя, выказаныя ім у эсэ «Мае паэтычныя перакананні»: *«... Таму паэт не павінен разважаць у рэжыме “што я хачу напісаць”, яму не варта казаць “які верш я хачу напісаць”, а неабходна дазволіць словам буксіраваць (牽引) і распараджацца самімі сабой»* [43, с. 201-204].

Такім чынам, у паэтычнай тэорыі Сяо Шуэя можна выдзеліць тры цэнтральныя паняцці: «лакальнасць», «сучаснасць» і «слова». Выяўленне асаблівасцей нацыянальнай культуры, згодна са словамі Сяо Шуэя, мажліва выключна праз адлюстраванне аўтахтонных, мясцовых традыцый Кітая, праз фіксацыю рэштак традыцыйнага Кітая ў Кітаі сучасным. Паводле дадзенай

тэорыі, стварэнне мастацкіх тэкстаў уяўляецца як адвольны працэс, падпарадкаваны, як правіла, аўтарскаму падсвядомаму і вызвалены ад тых абмежаванняў, што накладвае на творцу яго свядомасць. Кожнае слова, з якога складаецца паэтычны тэкст, мусіць адпавядаць рэчы, на якую яно ўказвае, а таксама быць часткай эмпірычнага вопыту аўтара.

Раздзел 2.2. Пераасэнсаванне жанравых форм у творчасці Сяо Шуэя

Рысы авангардызму і наватарства ў творчасці Сяо Шуэя праяўляюцца не толькі ў распрацаванай ім паэтычнай тэорыі і прапанаваных ім літаратурных ініцыятывах, але таксама ва ўнікальнай сістэме паэтычных жанраў, рэалізаванай у яго паэзіі. Розныя даследчыкі неаднаразова ўказвалі на вялікую значнасць і каштоўнасць новых жанраў, уведзеных Сяо Шуэем. Так, Хэ Яньхун (何言宏) адзначае: *«Яго даследаванне жанраў “новых чатырохрадкоўяў”, “вершаў-гісторый”, “апавядальных вершаў” і інш. <...> праяўляецца ў актыўным і рашучым напісанні паэтычных твораў у адпаведных жанрах. <...> “Новыя чатырохрадкоўі” Сяо Шуэя пераймаюць традыцыю старажытнай кітайскай паэзіі і, вяртаючыся да вытокаў, знаходзяць у іх новае»* [48]. У сваю чаргу Чэнь Біндзе (陈丙杰) сцвярджае: *«Прыблізна пасля 2005 года Сяо Шуэй вынайшаў форму новых чатырохрадкоўяў, пасля чаго стварыў вялікую колькасць кароткіх вершаў, якія вылучаюцца наватарскай формай і індывідуалізаванай лексікай»* [51]. Строга кажучы, Сяо Шуэй не з’яўляецца распачынальнікам дадзенага жанру і распрацоўшчыкам тэрміну «новае чатырохрадкоўе» ў найноўшай кітайскай паэзіі. Агульнапрызнаным фактам застаецца тое, што першым ужыў тэрміны «чатырохрадкоўе-дзюэдзю», «новыя чатырохрадкоўі», а таксама актуалізаваў іх у сваёй творчасці паэт Ван Ао (王敖, нар. у 1976 г.) [8]. Некаторыя даследчыкі ўказваюць на роднаскасць жанру новых чатырохрадкоўяў Ван Ао яго джазавай музыцы, а Сяо Шуэй, які раней быў празаікам, унёс пэўныя рысы апавядальнасці ў дадзены жанр і адкрыў патэнцыял для яго развіцця, змяніўшы ў ім лірычны акцэнт на нараталагічны. Апрача таго, у параўнанні з У Сінхуа (吴兴华, 1921 – 1966 гг.) і Ван Ао, якія таксама займаліся падобнымі фармальнымі пошукамі, паэтычныя творы Сяо Шуэя *«не толькі фармальна рэзаніруюць з класічнай паэтычнай традыцыяй, але ў іх ён таксама падымае дадзеную тэхніку на новы, метадалагічны ўзровень, пазбаўляецца бескантрольнасці даўжыні і формы сучаснай паэзіі»* [52].

Варта адзначыць, што, кажучы пра жанр «новых чатырохрадкоўяў» у найноўшай кітайскай паэзіі, неабходна ўлічваць некалькі нюансаў. Па-першае, у кітайскай мове ў назве дадзенага жанру адсутнічае сэнс «верш, які складаецца з чатырох радкоў» (зрэшты, дадзены сэнс у кітайскай мове прысутнічае ў тэрміне *сыханшы* (四行诗), які робіць акцэнт на архітэктоніцы паэтычнага тэксту). Жанр *дзюэдзю* (绝句) літаральна абазначае «абарваныя радкі» і быў шырока распаўсюджаны ў старажытным Кітаі: да яго звярталіся такія вядомыя паэты эпохі Тан, як Мэн Хаожань (孟浩然, 689 – 740 гг.), Ван Вэй (王维,

698/701 – 759/761 гг.), Лі Бай (李白, 701 – 762 гг.), Ду Фу (杜甫, 712 – 770 гг.), Бай Дзюі (白居易, 772 – 846 гг.), Ліў Дзун’юань (柳宗元, 773 – 819 гг.), Дзя Дао (贾岛, 779 – 843 гг.) і інш. Па-другое, жанр «новых чатырохрадкоўяў» падсведамляе значнае пераасэнсаванне і відазмяненне рэгулярнага дзюэдзю для яго адаптацыі да сучаснай кітайскай мовы і паэзіі, адлюстраванню актуальных рэалій. Праз адсутнасць у беларускай мове адпаведніка жанру дзюэдзю мы надалей будзем выкарыстоўваць тэрмін «чатырохрадкоўе» як канвенцыянальны ў айчынным літаратуразнаўстве.

Генезіс жанру дзюэдзю можна аднесці да VII-VIII ст. н. э., калі ў старажытным Кітаі канчаткова складаюцца нормы вершаскладання і паэтычнай прасодыі *гэлю* (格律) [21]. Дадзеныя нормы рэгламентуюць правілы стварэння аўтарскай лірыкі і, змяшчаючы па-за ўласнай класіфікацыяй, напрыклад, жанр народных песень *юэфу* (乐府), выдзяляюць у сістэме паэтычных жанраў старажытныя вершы *гушы* (古诗), якія не абавязаны падпарадкоўвацца новаўсталяваным правілам, могуць мець адвольны памер і рыфмоўку, і вершы ў сучасным стыле *дзінтышы* (近体诗). Апошнія ў сваю чаргу падзяляюцца на рэгулярныя – або статутныя – вершы *люшы* (律诗), якія адзначаюцца пэўнай танальнай мелодыкай і парнай структурай 3-4-га і 5-6-га радка, і чатырохрадкоўі дзюэдзю. Першапачаткова падобны падзел меў выключна архітэктанічныя і аб’ёмныя падставы, але за фармальным падзелам таксама ўзнікла розніца ў тэматычнай накіраванасці, вобразнай сістэме і інш. Па сутнасці, жанр чатырохрадкоўяў дзюэдзю носіць такую назву, таму што фармальна ён складае палову ад рэгулярнага верша люшы, у склад якога ўваходзіць восем радкоў. Таксама жанр чатырохрадкоўя, падобна да жанру статутных васьмірадкавых вершаў, існуе у дзвюх формах: пяціслоўнай, калі кожны радок складаецца з пяці іерогліфаў, якія ў старажытнай кітайскай кніжнай мове вэньянь, як правіла, выступалі асобнымі лексічнымі адзінкамі, і сяміслоўнай, калі ў склад паэтычнага радка ўваходзіць адпаведна сем іерогліфаў. Згодна з «Вялікай кітайскай энцыклапедыяй», чатырохрадкоўі дзюэдзю ў час свайго росквіту прызначаліся для выканання пад музыку і заставаліся вядучым жанрам у паэзіі эпохі Тан аж да яе заняпаду [44]. Жанру «абарваных радкоў» уласціва цэласнасць, лаканізм, лапідарнасць, пэўная ступень прастаты, вытанчанасць і сістэматызаванасць вобразнасці, актуалізацыя сістэмы алюзій і рэмінісцэнцый д’еньгу. Пры гэтым даследчыкамі адзначаецца пэўная эвалюцыя жанру дзюэдзю нават у межах адной эпохі Тан, калі прастата і празрыстасць тэматыкі, праблематыкі і ідэйнага зместу адпаведных твораў значна змяншаецца. Як правіла, у чатырохрадкоўі дзюэдзю паміж сабой рыфмуюцца ўсе радкі, акрамя перадапошняга, што падкрэслівае выразнасць і акцэнтуюе ўвагу на канцоўцы, ці, выражаючыся тэрмінамі

кампазіцыйнай арганізацыі паэтычнага жанру *шы* (诗), «заклучэнні» (结) верша. Наогул, для чатырохрадкоўяў дзюэдзю, падобна да вершаў люшы, характэрна чатырохчленная кампазіцыя, якая складаецца з «уступу», «разгортвання», «звароту» і «заклучэння», а рыфмоўка твораў у жанры дзюэдзю падсведамляе ўпарадкаванае чаргаванне роўных (平) і ламаных (仄) тонаў у няцотных і цотных, а таксама рыфмаваных радках: другі з чацвёртым у пяціскладовых або першы з другім і чацвёртым у сяміскладовых.

Такім чынам, можна адзначыць, што жанр чатырохрадкоўяў з'яўляўся адным з вядучых у старажытным Кітаі і ў прыватнасці ў эпоху Тан. Пра гэта таксама сведчаць колькасныя паказчыкі: у зборніку «Трыста танскіх вершаў» («唐诗三百首»), які лічыцца кананічнай анталогіяй кітайскай паэзіі эпохі Тан, 227 твораў напісаны ў жанры люшы ці дзюэдзю. Больш за тое, у творчасці вядомага паэта дынастыі тан Бай Дзюі налічваецца каля 800 чатырохрадкоўяў дзюэдзю, што складае значную частку яго літаратурнай спадчыны. Што характэрна для класічнай кітайскай паэзіі, жанр «абарваных радкоў» быў дакладна рэгламентаваны, колькасць яго радкоў, памер, рыфмоўка і чаргаванне тонаў падпарадкоўваліся адзіным правілам. У той жа час даследчыкі, спрабуючы прааналізаваць генезіс жанру і яго адрознасць ад іншых форм малой паэзіі, тыпу японскага паэтычнага жанру *хайку*, прыходзяць да высновы, што, апроч фармальнага лаканізму, уласцівага старажытным культурам, якія з пазіцыі арыенталізму часта называюць «ўсходнімі», чатырохрадкоўі дзюэдзю таксама адзначаюцца мінімалізмам сродкаў мастацкай выразнасці і алегарызмам вобразаў, пры гэтым часам у творах, якія адносяць да жанру дзюэдзю, могуць выражацца агульныя рысы ўсходніх рэлігій [8]. Апроч фармальных паказчыкаў, характэрных для кітайскага жанру чатырохрадкоўя, можна таксама выдзеліць рад асаблівасцей, якія даюць падставы кваліфікаваць дадзеную групу твораў як асобны жанр. Большасць ранніх чатырохрадкоўяў дзюэдзю (напрыклад, верш Мэн Хаожаня «Вясенні досвітак» («春晓»)) адносяцца да пейзажнай лірыкі і з дапамогай прыроднай вобразнасці раскрываюць мікракосм лірычнага героя. Эвалюцыя жанру наступае з пачаткам творчасці Ду Фу, які надае жанру выразную грамадскую накіраванасць. Разам з тым чатырохрадкоўю дзюэдзю ўласціва ўнутраная рэфлексіўнасць, наяўнасць роздумаў і разваг пра марнасць чалавечага існавання і інш.

Паўстае заканамернае пытанне: што аб'ядноўвае жанр «новых чатырохрадкоўяў», распрацаваны Сяо Шуэем, са старажытным кітайскім паэтычным жанрам дзюэдзю. У якасці прыкладу прапануем разгледзець верш Сяо Шуэя «Канон спакою» («平安经», 2007), які выступае адным з найбольш рэпрэзентатыўных твораў у яго творчасці:

一串佛珠，
一只彩色的老虎。

所有词，都是粗暴的，
所有痛苦的，都如静物。 [41, с. 10].

Вясло пацерак,
стракаты тыгр.

Усе словы жорсткія,
усе пакуты нібы нежывыя².

Відавочна, што Сяо Шуэй пры напісанні твораў у жанры «новых чатырохрадкоўяў» пераймае некалькі базавых фармальных асаблівасцей жанру дзюэдзю. Найперш, гэта выразная чатырохрадковая структура твора, пры гэтым Сяо Шуэй робіць падзел радкоў у шэрагу твораў на дзве страфы. Па-другое, дадзены паэтычны тэкст адзначаецца мініяцюрнасцю і лаканізмам, нягледзячы на тое што ў многіх чатырохрадкоўях Сяо Шуэя колькасць іерогліфаў у радку можа быць большай за дваццаць. Лаканізм, лапідарнасць тэкста, а таксама выразная пераемнасць будыйскай вобразнасці і ідэалогіі, што праяўляецца ў выкарыстанні вобразаў «пацерак» і «пакут» (у чым, дарэчы, заўважаецца алюзія на чатыры ісціны будызму), сведчаць пра генетычную сувязь паміж жанрамі «новых чатырохрадкоўяў» і старажытных дзюэдзю. Разам з тым можна выдзеліць шэраг новаўвядзенняў, рэалізаваным у дадзеным вершы Сяо Шуэя ў параўнанні з жанрам «абарваных радкоў». Так, ён адыходзіць ад рэгламентаванай колькасці іерогліфаў – пяць ці сем – у кожным радку верша, робячы іх даўжыню і аб'ём прасторы, якую кожны радок займае ў паэтычным тэксце, нерэгулярнай. Да таго ж аўтар пры напісанні «новых чатырохрадкоўяў», як правіла, карыстаецца сучасным варыянтам кітайскай мовы, граматычны лад і лексічны склад якога заснаваны на гутарковай кітайскай мове байхуа і асаблівасцях заходніх моў. Вестэрнізаваная кітайская мова, ужыванне стылістычных фігур з выразнай прыналежнасцю да заходняй (анафара, сінтаксічны паралелізм) і кітайскай (выкарыстанне нумералагічных сродкаў мастацкай выразнасці ў першай страфе, якія дэтэрмінуюць вобраз лірычнага героя і ўводзяць у верш матыў самотнасці і задуманнасці) паэтычных сістэм – усё гэта сведчыць пра наватарскі падыход Сяо Шуэя да старажытнага кітайскага жанру чатырохрадкоўяў дзюэдзю.

Разам з тым наяўнасць «новых чатырохрадкоўяў» у творчасці Сяо Шуэя не з'яўляецца ізаляванай з'явай, наадварот, яна цесна звязана з іншай

² Тут і далей (калі не ўказана іншае) пер. з кіт. Баравіка Мікіты.

традыцый у кітайскай паэзіі – разгалінаванай наджанравай сістэмай так званых *кароткіх вершаў* (短诗). Варта раскрыць тэрміналагічную прыроду дадзенай літаратурнай з’явы. У кітайскім літаратуразнаўстве для апісання падобнага паэтычнага накірунку збольшага выкарыстоўваецца два тэрміны: *кароткія і малыя вершы* (小诗), у сістэму якіх адпаведна ўваходзіць яшчэ шэраг жанравых утварэнняў, характэрных выключна для кітайскай, пераважна найноўшай, паэзіі, такіх як «абсечаныя радкі» (截句), якія ўяўляюць сабой катрэны з пустым трэцім радком, «кароткія гісторыі» (短章), «вельмі кароткія гісторыі» (极短章), «гранічна кароткія гісторыі» (超短章), «вершы мініяцюрнай формы» (微型诗) і інш. Праз адсутнасць у айчынным літаратуразнаўстве сістэмнай тэрміналогіі на дадзеную тэматыку мы ў далейшым будзем выкарыстоўваць паняцце *«паэзія малых форм»* для ўказання на агульную наджанравую сістэму малых вершаў у кітайскай паэзіі.

Як намі ўжо было адзначана вышэй, жанр «новых чатырохрадкоўяў», распрацаваны Сяо Шуэем, мае цесныя сувязі з іншымі жанрамі і творчымі практыкамі ў кітайскай літаратуры. Пры аналізе жанравай спецыфікі паэзіі Сяо Шуэя варта мець на ўвазе, што ў плане пераемнасці, развіцця і відазмянення літаратурнай спадчыны ён падзяляе думкі кітайскага даследчыка Чэнь Сыхэ, які ў рабоце «Цэласны погляд на вывучэнне гісторыі новай кітайскай літаратуры» («中国新文学史研究的整体观») выразіў неабходнасць у пераадоленні тых водападзелаў, якія ўзніклі ў кітайскай літаратуры ў 1919 – 1920-я і 1949 гг.: *«Маштабны агляд гісторыі кітайскай літаратуры спрыяе больш цэльнаму і дакладнаму даследаванню заканамернасцей яе развіцця і цэльнаму вывучэнню папярэдніх і пазнейшых літаратурных працэсаў, пераадоленню часавых абмежаванняў і дэманстрацыі бязмежнага літаратурнага ўплыву, ацэнцы літаратурных з’яў і іх каштоўнасці з гістарычнага пункту гледжання, пазбягання тупіковых шляхоў ранейшых даследчыкаў»* [8]. Менавіта дадзеная тэорыя Чэнь Сыхэ дае нам падставы раглядаць з’явы кітайскай паэзіі, у прыватнасці з’яўленне жанру «новых чатырохрадкоўяў», не ў адрыве ад папярэдняй літаратурнай традыцыі, а ў прамой сувязі з ёй, якая ўключае старажытны жанр дзюэдзю і «новую паэзію» Кітая, чыё заснаванне было запушчана падзеямі 4 мая 1919 г., так званай «літаратурнай рэвалюцыі», а таксама працэсамі ў найноўшай кітайскай паэзіі. Справа ў тым, што кітайская літаратура, якая мае шматтысячагадовую гісторыю, мусіць разумецца як непарарывны культурны працэс, які не быў пераламаны цывілізацыйнымі патрасеннямі і знешнім умяшальніцтвам. Многія феномены кітайскай культуры і асабліва літаратуры арганічным чынам выцякаюць адзін з аднаго, а яе жанравыя ўтварэнні часта адсылаюць да папярэдняй культурнай спадчыны, да яе непасрэдных вытокаў.

Адным з першых і галоўных тэарэтыкаў малых форм паэзіі ў новай кітайскай літаратуры выступіў літаратуразнаўца Джоў Дзуожэнь (周作人, 1885 – 1967 гг.), брат пісьменніка Лу Сюня. У рабоце «Аб малых вершах» («论小诗», 1922) ён адзначае: *«Новая кітайская паэзія ва ўсіх аспектах спазнала еўрапейскі ўплыў, але адзіным выключэннем з гэтага з’яўляюцца малыя вершы, таму што іх крыніца – гэта Усход, на якім, між іншым, існуе дзве самастойныя плыні паэзіі малых форм – індыйская і японская»* [8]. Крыніцай паэзіі малых форм у новай кітайскай паэзіі ў пэўнай ступені сапраўды паслужылі традыцыі японскіх хайку і паэзіі індыйскага паэта Р. Тагора (1861 – 1941 гг.), у прыватнасці асаблівасці твораў з яго зборніка «Залётныя птушкі». Лічыцца, што галоўнымі прадстаўнікамі кітайскай паэзіі малых форм у пачатку ХХ ст. выступаюць Бін Сінь (冰心, 1900 – 1999 гг.) і Дзун Байхуа (宗白华, 1897 – 1986 гг.). Так, у прадмовах да зборнікаў «Зоркі» («繁星», 1923) і «Веснавыя воды» («春水», 1923) Бін Сінь неаднаразова ўказвала на пераемнасць і рэзананс паміж уласнай творчасцю і паэзіяй Р. Тагора. Пры гэтым, згодна са зместам работы Ван Лідзюань, творчасць паэта Дзун Байхуа адсылае выключна да традыцыі кітайскіх дзюэдзю і не мае нічога агульнага з паэзіяй малых форм іншых нацыянальных літаратур. Паэзія малых форм у новай літаратуры Кітая сыграла важную ролю як сродак увасаблення складаных грамадскіх адносін і супрацьстаяння разнастайных ідэалогій у тагачасным Кітаі. Тым не меней, як указвае Ван Лідзюань, у кітайскай паэзіі росквіт малых форм даволі хутка змяніўся яе заняпадам, што было выклікана новым курсам на калектывізацыю грамадства і паслабленне індывідуалісцкага пачатку ў літаратуры, а таксама хуткай стратай дадзеным паэтычным накірункам яго змястоўнай глыбіні і здольнасці асэнсавання рэчаіснасці. Тым не меней даследчыкі выдзяляюць наступныя асаблівасці, характэрныя для малых форм новай кітайскай паэзіі: лаканізм або яе вонкавы, фармальны кампанент, індывідуалізм, рэфлексійнасць, філасофскі змест, то-бок змястоўны кампанент, а таксама асаблівае эстэтычнае вымярэнне і алегарызм. Кітайская паэзія малых форм адзначаецца імкненнем да перадачы і фіксавання непаўторнага адчування ў пэўны момант часу, якое не падсведамляе празмернай разважлівасці і метафізічнага зместу. Можна сцвярджаць, што фактычна жанр «новых чатырохрадкоўяў» быў распачаты яшчэ ў кітайскай новай паэзіі пачатку ХХ ст., аднак менавіта «паэты-васьмідзясятнікі» далі імпульс для яго паўнаватаснага развіцця, спалучылі ў сваёй творчасці традыцыі і наватарства.

Наогул, для найноўшай кітайскай літаратуры рубяжа стагоддзяў характэрна перавага малых літаратурных форм: у ёй паўсюдна ствараюцца творы ў жанрах міні-п’ес, міні-навел, міні-вершаў і г. д. [45]. Падобную з’яву можна патлумачыць далейшай фрагментацыяй мыслення ў эпоху рэлятывізму і

разбурэння метанаратываў, камерцыялізацыяй літаратуры, паскарэннем тэмпу жыцця і змяншэннем аб'ёму інфармацыі, які можна засвоіць у эпоху сеткі Інтэрнет. Разам з тым, як адзначаюць даследчыкі, у кітайскай літаратуры і культуры наогул наспела неабходнасць у адлюстраванні простага, будзённага і даступнага, што сведчыць пра наяўнасць прымітывісцкіх тэндэнцый у найноўшай кітайскай літаратуры, а таксама пра неабходнасць звяртання да малых паэтычных форм як да найбольш адэкватных апісаным вышэй патрэбам. Менавіта таму ў кітайскай паэзіі вялікі распаўсюд атрымалі так званыя *вершы мініяцюрнай формы* – група паэтычных жанраў, якія адносяцца фармальным лаганізмам і з'яўляюцца адной з разнавіднасцей малых паэтычных форм. У кітайскім літаратуразнаўстве існуе мноства азначэнняў вершаў мініяцюрных форм, што выклікана цяжкасцю дакладнага размежавання кароткіх і мініяцюрных вершаў: некаторыя даследчыкі адносяць да іх вершы, чый памер абмежаваны трыма радкамі і трыццаццю іерогліфамі, іншыя ж (напрыклад, узгаданы вышэй Джоў Дзуюжэнь) сцвярджаюць, што да вершаў мініяцюрнай формы адносяцца творы, што змяшчаюць у сабе да чатырох радкоў уключна, а «малыя» вершы фармальна знаходзяцца ў дыяпазоне ад пяці да дзесяці радкоў. Нягледзячы на тое, што, згодна з пэўнымі класіфікацыямі, «новыя чатырохрадкоўі» могуць быць аднесены да вершаў мініяцюрных форм, мы праз адсутнасць падобных сцвярджэнняў у кітайскіх крыніцах і інтэрв'ю і эсэ аўтара, чыя творчасць даследуецца ў дадзенай рабоце, будзем лічыць «новыя чатырохрадкоўі» адной з малых форм кітайскай паэзіі.

Табліца 1. Класіфікацыі малых паэтычных форм

Джоў Дзуюжэнь	Джан Лан	Луо Цін	Джан Мо	«Слоўнік ведаў аб мастацкай творчасці»
● мініяцюрныя вершы: да чатырох радкоў уключна; ● малыя вершы (小诗): ад пяці да дзесяці радкоў; ● кароткія вершы (短诗): ад адзінаццаці да трынаццаці радкоў; ● доўгія вершы (长诗): звыш трыццаці радкоў.	кароткія вершы: да дванаццаці радкоў.	кароткія вершы: да шаснаццаці радкоў.	кароткія вершы: да дзесяці радкоў.	кароткія вершы: ад аднаго-двух да сямі-васьмі радкоў, найбольш распаўсюджаны памер – трох- і чатырохрадковы.

У чым жа заключаецца спецыфіка жанру «новых чатырохрадкоўяў» у творчасці Сяо Шуэя? Справа ў тым, што «новыя чатырохрадкоўі», будучы адной з малых форм паэзіі, у спалучэнні з сучаснай кітайскай мовай, якая ўспрыняла граматыку заходніх моў, прадугледжвае даволі абмежаваную мастацкую прастору для творчай дзейнасці і высокага майстэрства ад аўтара. Менавіта ў межах падобных паэтычных форм уяўляецца магчымай рэалізацыя такіх ініцыятыў, прапанаваных Сяо Шуэем, як «завостраная кітайская мова» і «славізм», а дакладней пільная праца над змесцівам кожнага паэтычнага тэксту і яго ачыстка ад розных відаў «дамешкаў». Такое абмежаванне ў колькасці радкоў выклікала патрэбу ў павелічэнні кожнага радка для адлюстравання больш поўнага зместу і паўнавартаснага раскрыцця пэўнай тэматыкі і праблематыкі. Такая неабходнасць таксама прывяла да таго, што пры перакладзе на беларускую і іншыя мовы радкі ў творах Сяо Шуэя патрабуюць штучнай разбіўкі на некалькі радкоў, што фармальна можа перашкодзіць чытачу ў адэкватным упрыняцці іх як менавіта катрэнаў:

«抒情诗»

致 H

无端，出现城市，芦苇在浴缸里，墙上垂摆着三两鸟声
水作为一种湿滑的苔藓，沙发生出耳朵，牙齿和更轻柔的嘴唇

无法将云朵归入歧途，也无法在桥中央，找到开花的灌木
倒叙的噪音如沸滚的松香，田埂上的烟雾，被排除，也被驱散 [41, с. 46].

«Лірыка»

да H

беспрычинна ўзнікае горад, чарот у ванне, са сцяны звісае пара птушыных галасоў
вада – гэта слізкі мох, на канапе вырастаюць вушы, зубы і мякчэйшыя вусны

аблогі немагчыма збіць са шляху, у мосце таксама не знайсці хмызнякі, што заквітнелі
голас, складаючы наадварот, быццам кіпучая хвойная смала, разганяе імгу над рысавымі
палямі

Нягледзячы на тое, што творы Сяо Шуэя ў жанры «новых чатырохрадкоўяў» з'явіліся ў друку даволі позна, большасць з іх пабачыла свет толкі ў зборніку «Палын: зборнік новых чатырохрадкоўяў», якія змяшчае 180 паэтычных тэкстаў, некаторыя з якіх аб'ядноўваюцца ў цыклы, праца над дадзеным жанрам была распачата ім яшчэ ў 2009 годзе, калі Сяо Шуэй апублікаваў 30 вершаў на анлайн-платформе «Доўбань» (豆瓣), у лік якіх увайшлі такія тэксты, як «Думкі ціхай ноччу» («静夜思», 2007), «На гары Дзінтыншань» («敬亭山», 2007), «Плынь» («流水», 2008, усе чатыры вершы

цыкла), «Сады Дасканалай Яснасці», «Вяртаючыся да цясніны Куніц» і інш. Пасля публікацыі «новых чатырохрадкоўяў» Сяо Шуэя чытачамі была заўважана ключавая асаблівасць яго твораў у дадзеным жанры, а менавіта назвы яго паэтычных тэкстаў. Справа ў тым, што рэзка абмежаваная мастацкая прастора, якую прадугледжвае дадзены жанр, падштурхоўвае аўтара да актуалізацыі ўсіх паратэкстуальных элементаў паэтычнага тэкста. Менавіта па гэтай прычыне ў чатырохрадкоўях Сяо Шуэя, апроча асаблівасцей назваў твораў, адзначаецца наяўнасць прысвясчэнняў у скарачанай форме ці ў выглядзе псеўданіму (К, Н, Verlo і інш.), што прыносіць у творы выразны індывідуальны пачатак і надае цямнасць вобразам іх адрасатаў; наяўнасць дат і размяшчэнне твораў у зборніку паводле храналогіі іх стварэння (для Сяо Шуэя, як ужо адзначалася вышэй, характэрна фіксацыя і «працакаліраванне» ўсёй рэчаіснасці, таму пад кожным творам ён пазначае не толькі год, але месяц і дзень яго напісання); разбіўка на строфы і групіраванне радкоў; нават пунктуацыя – ці яе адсутнасць – пачынае выконваць «вершатворчую» функцыю. Што да назваў паэтычных тэкстаў Сяо Шуэя, то іх можна разглядаць як сродак мантажу, які выкарыстоўвае аўтар у сваёй творчасці. Справа ў тым, што назвы «новых чатырохрадкоўяў» Сяо Шуэя звязаны ўскосна альбо зусім не маюць нічога агульнага з непасрэдна мастацкім тэкстам, размешчаным ніжэй. Так, напрыклад, назва верша «Зялёны бадхісатва» («绿菩萨», 2007) падкрэслівае сувязь зместу дадзенага верша, што можна аднесці да інтымнай лірыкі, з будыйскім светапоглядам; верш жа пад назвай «Карл Маркс» відавочна не мае нічога агульнага ні з гістарычнай фігурай К. Маркса, ні з ідэалогіяй марксізму, распрацаванай ім і яго паслядоўнікамі. Дадзеную з’яву ў творчасці Сяо Шуэя можна разглядаць як рэалізацыю метадаў мантажа ў паэтычнай творчасці: калі быць больш канкрэтнымі, то дадзены прыём нагадвае так званы «эфект Куляшова», шырока распаўсюджаны ў кінематографе. Згодна з дадзеным эфектам, спалучэнне некалькіх сумежных кадраў рознага зместу і сэнсу згодна з прынцыпам сінтэзу нараджае ў святломасці гледача новы, трэці, адрозны ад папярэдніх двух сэнсы. Таксама працуюць і назвы творы Сяо Шуэя: спалучаючыся з непасрэдна паэтычным тэкстам, яны ў сукупнасці нараджаюць новыя сэнсы, спрыяюць аналізу і інтэрпрэтацыі тых ці іншых твораў. Так, у вершы «Сады Дасканалай Яснасці» назва ўказвае на значны гістарычны помнік Кітая, што можа быць разгледжаны ў якасці топасу лірычнага твора, быць інтэрпрэтаваным як крыніца натхнення для яго напісання або сродак пашырэння змястоўнага напаўнення верша. У сваю чаргу назва верша «Джоў Дзюжэню» («致周作人», 2010) ўказвае на жанравую спецыфіку дадзенага твора як паслання гістарычнай фігуры кітайскага культурнага дзеяча, брату Лу Сюня Джоў Дзюжэню. Разам з тым дадзеная назва прымушае чытача шукаць паралелі паміж месцамі твора і жыццёвым шляхам Джоў Дзюжэня, чыя сувязь

пацверджаецца ў першым радку твора, дзе ўказваецца на перыяд яго эміграцыі ў Японію: «因为你非哭不可，在这样善意的国家里，嘴巴已经凋零... » («Бо ты не можаш не плакаць у гэтай добразычлівай краіне, шчокі ўжо апалі...») [41, с. 53].

Пошукі і эксперыменты Сяо Шуэя ў вобласці новых жанравых форм не абмяжоўваюцца «новымі чатырохрадкоўямі». У 2016 годзе ён выпусціў зборнік «Зборнік бахайскіх гісторый» (поўная назва якога, «渤海故事集：小说诗诗集», гучыць як «Зборнік бахайскіх гісторый: зборнік апавядальных вершаў»), які запачаткаваў два новыя паэтычныя жанры – «апавядальныя вершы» (小说诗) і «вершы-гісторыі» (故事诗). Размежаванне дадзеных двух жанраў, прапанаваных Сяо Шуэем, з'яўляецца даволі праблематычным, дадзенае пытанне дагэтуль не было даследавана ні ў заходнім, ні ў кітайскім літаратуразнаўстве. Тым не меней можна зрабіць выснову, што з дапамогай дадзеных двух жанраў аўтар імкнецца спалучыць асаблівасці двух родаў літаратуры – лірыкі і эпасу – у межах строга абмежаванага чатырохрадкоўя. Пытанне размежавання жанраў «апавядальных вершаў» і «вершаў-гісторый» можа быць знята па той прычыне, што яны маюць за сабой розныя крыніцы. Жанр «апавядальных вершаў» быў прапанаваны і неаднаразова ўзгадваўся самім аўтарам, у той жа час тэрмін «вершы-гісторыі» сустракаецца выключна ў навуковых і крытычных артыкулах, пры гэтым у іх не прыводзіцца ніякіх крытэрыяў, якія б спрыялі дакладнаму падзелу на дадзеныя жанравыя формы. Па гэтай прычыне можна зрабіць выснову, што тэрміны «апавядальныя вершы» і «вершы-гісторыі» ўказваюць на адну і тую ж з'яву ў творчасці Сяо Шуэя. Па сутнасці, можна канстатаваць, што ў дадзеных жанрах Сяо Шуэй імкнецца аб'яднаць у рамках аднаго твора фармальныя паказчыкі «новых чатырохрадкоўяў» з пэўнымі апавядальнымі, нараталагічнымі тэхнікамі, узмацніць сюжэтнасць, апавядальны пачатак у іх:

«涌泉门»

那年冰灾封城，停水停电半月，他在乡下却过得自在。
他和朋友从山上抬回饿得奄奄一息的野猪，割成多份，先请祖先享用，
再翻山越岭，送往城里。行道树都从中折断，人们在路边烧起火堆取暖。
走过她家楼下，他停下来看了看。窗台上的腊梅，刚吐出一个个芽苞。 [38, с. 3].

«Брама да бурлівай крыніцы»

У той год праз аледзяненне зачынілі горад, вады і электрычнасці не было з паўмесяца, а яму
прывольна жылося ў вёсцы.

Ён з сябрамі прыцягнуў з гор вепрука, што біўся ў агоні ад холаду, і спачатку, падзяліўшы,
паднеслі продкам,

А ўжо потым, пераадольваючы горы, адправіліся ў горад. Дрэвы ўздоўж дарог былі пераламаны, і людзі грэліся ля вогнішча на збочыне.

Праходзячы паўз яе дом, ён спыніўся і зірнуў унутр. Хімананты на падаконніку толькі што вывергнулі з сябе пупышкі.

Дадзены твор, што ўваходзіць у нізку Сяо Шуэя «Нізка гісторый з гор Наньлін» («南岭故事集»), можна назваць узорам пераасэнсавання ліра-эпасу ў найноўшай кітайскай літаратуры. Згодна са «Слоўнікам літаратуразнаўчых тэрмінаў» (1974), *«ліра-эпічны жанр спалучае ў сабе асаблівасці адлюстравання рэчаіснасці, уласцівыя і эпасу, і лірыцы»* [31, с. 178]. Першапачаткова да ліра-эпічных жанраў адносіліся выключна такія фальклорныя формы, як, напрыклад, балада, але пазней у літаратуры пачалі з'яўляцца ўжо аўтарскія ліра-эпічныя творы, напрыклад, раман у вершах ці паэма, якая атрымала найбольшае развіццё ў еўрапейскім рамантызме. У «Слоўніку літаратуразнаўчых тэрмінаў» указваецца, што ліра-эпічныя жанры пераймаюць разгорнутую сюжэтную пабудову, адлюстраванне цэлых характараў, характэрных для эпасу, і лірычныя адступленні, выражаную аўтарскую пазіцыю і фігуру лірычнага персанажа, уласцівыя лірыцы. Нельга сказаць, што твор Сяо Шуэя, прыведзены вышэй, цалкам адпавядае пералічаным крытэрыям для аднясення да ліра-эпічных твораў. Фармальныя абмежаванні «апавядальных вершаў» не даюць магчымасці для ўвасаблення ў творы паўнаватарскіх характараў, раскрытых у іх эвалюцыі. Пры гэтым можна адзначыць, што пры захаванні выразнай лірычнай формы катрэна ў творах, напісаных у дадзеным жанры, эпічны пачатак, як правіла, заўсёды пераважае над лірычным. Гэта пацверджваецца як відавочнай сюжэтнасцю, так і стылявымі асаблівасцямі і выкарыстанымі мастацкімі прыёмамі. Безумоўна, прапорцыя «эпічнага» і «лірычнага» можа быць адрознай у творах Сяо Шуэя: так, у параўнанні з прыведзеным вышэй вершам «Брама да бурлівай крыніцы» творы «Шылантань» («侍郎坦», 2016) ці «Старажытны мусульманскі храм» («清真古寺», 2015) адзначаюцца большым лірызмам, што падцвярджаецца меншай колькасцю дзеясловаў дзеяння, прыведзеных у пералічэнні, ампліфікацыяй эпітэтаў і метафар у вершах, а таксама больш выражаным індывідуальным пачаткам лірычнага героя, які не выступае ў якасці амаль не актуалізаванага наратара, што назіраецца ў іншых «апавядальных вершах» Сяо Шуэя. Такім чынам, з дапамогай дадзенага жанру аўтар уводзіць ў паэзію структуру і мову апавядання для павышэння драматызму і навелізацыі тэксту, а таксама аслабляе выкарыстанне стылістычных фігур і тропай ва ўласных лірычных вершах.

У 1940-я гг. кітайскі літаратурны крытык Юань Кэдзя (袁可嘉, 1921 – 2008 гг.) сфармуляваў тэорыю «драматызацыі» новай кітайскай паэзіі, якая

прадугледжвае наданне ўнутранага канфлікту паэтычнаму тэксту, цэласнага сюжэту і адсоўванне лірычнага пачатку ў ім на другі план [52]. Тым не меней у сучаснай кітайскай паэзіі твораў, здольных па-сапраўднаму ажыццявіць тэорыю Юань Кэдзя, назіраецца вельмі мала: за выключэннем творчасці паэта Хай Дзы і яго паэмы «Сонца. Забойства» («太阳-弑», 1988) амаль ніводны літаратурны твор у кітайскай паэзіі не прэтэндуе на ўвасабленне дадзенай тэорыі. Можна з упэўненасцю сказаць, што творы Сяо Шуэя ў жанры «апавядальных вершаў» ці «вершаў-гісторый» з'яўляюцца выдатным прыкладам рэалізацыі тэорыі «драматызацыі» Юань Кэдзя: менавіта Сяо Шуэй здольны ў межах надзвычай малой паэтычнай формы пабудаваць апавядальны наратыў і надаць яму драматычны канфлікт:

«古寨村»

奔丧途中，母亲不断哭泣着打电话问他已经到了哪里。
他呆呆地望向铁轨一侧，决定下车换飞机。地级市的小机场，
很破，机票很贵。停机坪开始飘起小雨。他挑起飞机餐里
的面条，想起松木刨到末端不断卷曲的木屑，眼泪很快落下来。 [38, с. 12].

«Вёска Гуджайцунь»

Спяшаючыся на пахаванне, маці, бесперапынку льючы слёзы, тэлефануе яму, каб спытаць,
дакуль жа ён дабраўся.
Ён здранцвела ўтаропіўся ў бок рээк, рашыўшы пакінуць машыну і дабрацца на самалёце.
Разбіты аэрапорт
Гарадской акругі, дарагія квіткі. У месцы стаянкі самалёта заімжыў дождж. Дастаўшы з
бартавога харчу локшыну,
Ён узгадаў піраванне, што бясконца заплятаецца, вылятаючы з выпіленай ушчэнт сасны, з
вачэй неўзабаве закрапалі слёзы.

Дадзены твор выдатна дэманструе мастацкія мажлівасці жанру «апавядальных вершаў» у творчасці Сяо Шуэя. Па-першае, перад намі паўстае дакладна прапісаная сітуацыя з завуаляваным сюжэтам, прысвечаным шляху на пахаванне. Па-другое, у творы выяўляюцца два выразныя персанажы: сын і маці, – пры гэтым паміж імі існуе драматычнае напружанне: «... *маці, бесперапынку льючы слёзы, тэлефануе яму, каб спытаць, дакуль жа ён дабраўся*». Дадзены твор адзначаецца высокай ступенню апавядальнасці, што дасягаецца вялікай колькасцю дзеясловаў, якія ўзмацняюць унутранае напружанне і канфлікт. Разам з тым у вершы прасочваецца выразная лірычная лінія: твор не з'яўляецца апавяданнем *par excellence*: ён таксама адзначаецца наяўнасцю вобразаў, «вонкавых» у адносінах да самога дзеяння: «*піраванне, што бясконца заплятаецца, вылятаючы з выпіленай ушчэнт сасны...*» Акрамя

таго, рэжым пісьма пры ўвасабленні вобразаў, якія можна ўмоўна аднесці да лірычнага пачатку ў творы, выдзяляецца ўласнай спецыфікай, а менавіта «абарванасцю», эліптызмам: «... *Разбіты аэрапорт // Гарадской акругі, дарагія квіткі*». Наватарства Сяо Шуэя праяўляецца менавіта ў спалучэнні радыкальна адрозных формы чатырохрадкоўя і ліра-эпічнага зместу, а таксама далейшаму ўвядзенню гутарковай мовы ў найноўшую кітайскую паэзію.

Асаблівае арганізацыі «апавядальных вершаў» у творчасці Сяо Шуэя заключаецца ў яго імкненні да цыклізацыі твораў. Пераважная большасць «вершаў-гісторый» аўтара аб'ядноўваецца ў так званыя «нізкі» або «зборнікі» (故事集) па дзесяць твораў у кожным. Цыклізацыя твораў адбываецца на аснове «месцаў памяці», гэта значыць пэўных геаграфічных мясцін, а таксама жыццёвых сітуацый і апавядальнікаў гісторый, якія натхнілі Сяо Шуэя на сачыненне таго ці іншага цыкла. Справа ў тым, што пераважная большасць «апавядальных вершаў» Сяо Шуэя ўзыходзіць да рэальных сітуацый з жыцця сям'і паэта і іншых людзей, чые гісторыі падвяргаюцца ў яго творчасці мастацкай абробцы [39, с. 6]. Падобная арыентацыя на частковую дакументальнасць спрыяе рэалізацыі «лакальнасці» правінцыйнага Кітая ў яго сучасным выглядзе і стане. У сваім інтэрв'ю Сяо Шуэй прыводзіць сем ключавых цыклаў «вершаў-гісторый» у сваёй творчасці, а менавіта «Зборнік бахайскіх гісторый» («渤海故事集»), «Зборнік гісторый з Тайюаня» («太原故事集»), «Нізку гісторый з поўдня ад Яндзы» («江东故事集»), «Нізку гісторый з гор Наньлін» («南岭故事集»), «Нізку шанхайскіх гісторый» («上海故事集»), «Нізку жаўруковых гісторый» («云雀故事集») і «Нізку гісторый пра канец света» («末日故事集»). Аўтар падкрэслівае незалежнасць і адасобленасць кожнага цыкла: «... *Я маю на ўвазе, што гэтыя семдзсят вершаў уваходзяць у рэзананс з маім дыханнем у пэўны перыяд часу, якое ніколі не магчыма разгледзець*» [49].

Таксама варта ўвагі дакладнае размежаванне «апавядальных вершаў» Сяо Шуэя і іншых эпічных форм і жанраў. Апрача ярка выражанага лірычнага пачатку ў творах дадзенага жанру, які быў узгаданы вышэй і які ўвасабляецца ў выкарыстанні адпаведных вобразаў і мастацкіх сродкаў, «вершы-гісторыі» адзначаюцца відавочнай накіраванасцю на «*раскрыццё і дэманстрацыю істотных умоў існавання людзей нашага пакалення, іх душэўнага краявіду* (风景) ». Гэта азначае, што форма катрэна і пэўная ступень лірызму ў творах спрыяе адлюстраванню індывідуальнага, суб'ектыўнага вопыту, атрыманага чалавекам у сучасным грамадстве [5].

Такім чынам, творчасць Сяо Шуэя адзначаецца актыўным пошукам новых жанравых форм у кітайскай літаратуры. Авангардызм аўтара

праяўляецца ў звяртанні да традыцыйных форм кітайскай паэзіі і іх карэнным пераасэнсаванні для таго, каб, выражаючыся тэрміналогіяй Сяо Шуэя, увасобіць «лакальнасць» Кітая ў яго «сучаснасці». У жанрах «новых чатырохрадкоўяў» і «апавядальных вершаў» назіраецца плённая праца аўтара па фарміраванні рэзкага кантрасу паміж старажытнай формай і сучасным зместам: у рамках абмежаванай мастацкай прасторы яму ўдаецца з дапамогай сродкаў сучаснай кітайскай паэзіі перадаць багацце ўнутраных перажыванняў і вопыту чалавека найноўшай эпохі.

Раздзел 2.3. Дыялог Сяо Шуэя з сусветнай літаратурай

Неабходна акрэсліць тыя асаблівасці паэзіі трох узгаданых вышэй аўтараў, якія маглі б адбіцца на творчасці кітайскага паэта-васьмідзясятніка Сяо Шуэя. Найперш, творчасці Р. Броцігана ўласцівы мінімалізм, стрыманае выкарыстанне тропаў, стылістычных фігур і іншых сродкаў мастацкай выразнасці. Тэматычным ядром яго паэзіі выступае будзённасць ва ўсіх яе праяўленнях, а пераважная большасць яго паэзіі носіць інтымны характар, выступае сродкам выражэння рамантычных пачуццяў лірычнага героя. Пры стварэнні паэтычных тэкстаў Р. Броціган эксперыментуе над метрыкай, рытмікай і вобразнай сістэмай у творах, прызнаючыся, што хацеў бы дасягнуць дасканаласці ў межах сказа для напісання вялікіх эпічных літаратурных форм [29]. Для творчасці Р. Броцігана таксама характэрна наватарства ў кампазіцыйным плане паэтычных тэкстаў, у прыватнасці інтэрмедыяльнасць – выкарыстанне малюнкаў як арганічнай часткі тэкста: «Верш пра каханне» («Love Poem») і інш. Вядомыя таксама эксперыменты Р. Броцігана над носьбітамі тэкстаў: у 1957 г. ён апублікаваў аднастрофны верш з 26-і радкоў «Вяртанне рэк» («The Return of the Rivers») у форме брашуры. У прозе Р. Броцігана, а менавіта ў найбольш вядомым яго рамане «Ловячы фарэль у Амерыцы» («Trout Fishing in America»), выявілася інтэртэкстуальнасць яго творчасці і майстэрства ўжывання разнастайных алюзій на класікаў амерыканскай прозы Г. Таро (1817 – 1862 гг.) і Э. Хемінгуэя (1899 – 1961 гг.), а таксама на раннюю гісторыю ЗША. Адзначаецца таксама характэрнае спалучэнне ў прозе Р. Броцігана сюрэалістычных вобразаў і будзённых падзей і прадметаў. Большасць твораў Р. Броцігана так ці іначэй тэматычна звязана са смерцю і бегам часу: чалавек у яго творах заўжды паўстае фігурай смяротнай, а яго існаванне заўжды накіравана да смерці.

Як ужо адзначалася вышэй, асоба Р. Броцігана выступае для Сяо Шуэя адной з ключавых фігур у амерыканскай і сусветнай літаратуры ўвогуле. Менавіта яго творчасці была прысвечана навуковая работа Сяо Шуэя на атрыманне ступені кандыдата філалагічных навук, ён жа таксама паспрыяў знаёмству кітайскага чытача з паэтычнымі і эпічнымі творамі Р. Броцігана. Асоба Броцігана з’яўляецца крыніцай яго натхнення на працягу многіх гадоў, што часткова стала стымулам для Сяо Шуэя да распрацоўкі ўласнай тэорыі паэзіі і адпаведных літаратурных ініцыятыў. Так, у інтэрв’ю паэту Цао Сэну ён адзначае: *«... ён працягвае натхняць мяне, а мова, якую канструююць яго творы, і двухслоўнасць яго тэкстаў дзіўным чынам надоўга затрымалі мяне. У плане процілегласці яго паэтыкі традыцыйнай лірыцы Броціган неверагодным чынам спрыяе даследаванню паэзіі і механізмаў яе стварэння. Прынамсі, мяне ён прымусіў усвядоміць той факт, што лірызм (诗意) – гэта эстэтычна ўнікальныя сэнсы і свежыя пачуцці, да якіх імкнуцца творы ў мэтах стварэння “першаснасці” (第一次) і “дзівоснасці” (奇观), гэта перадумова і падмурак для стварэння любога літаратурнага і мастацкага твора»* [49]. У дадзеным фрагменце праясняецца той адбітак Р. Броцігана, які можна вызначыць у творчасці Сяо Шуэя. Менавіта разуменне амерыканскім паэтам паэзіі як дзівоснай гульні, здавалася б, неспалучальных вобразаў, стварае для паэзіі ўмовы для існавання і развіцця. Паэзія, паводле Р. Броцігана і ўслед за ім Сяо Шуэя, робіць акцэнт на ўнутраным наватарстве і ўнікальнасці, што стварае ў чытача пачуццё «дзівоснасці», г. зн. навізны. Разам з тым можна адзначыць, што двухступеньчатыя механізмы паэтычнай творчасці, апісаныя Сяо Шуэем у рамках уласнай паэтычнай тэорыі, могуць быць генетычна звязаны з яго даследаваннем творчасці Р. Броцігана, а менавіта першы этап напісання твора, які прадугледжвае свабодную творчасць аўтарскага бессвядомага.

Варта адзначыць, што пэўныя рысы постмадэрнісцкай паэзіі, якімі адзначаецца творчасць кітайскага аўтара, была ў пэўнай ступені запазычана ці ўспрынята ім у паэзіі Р. Броцігана. Паэзіі апошняга ўласцівы прымітывізм як апісанне будзённага чалавечага існавання, гістарычнае рэфармаванне як перапісванне гісторыі і эратызацыя літаратуры. Разам з тым наяўнасць выключна падобных асаблівасцей ні ў якім разе не дае пастаў для прылічэння Сяо Шуэя да ліку постмадэрністаў, таму што яго праект ва ўвасабленні кітайскай «лакальнасці» мае выразны мадэрнісцкі пачатак. Прымітывізацыя і гутарковасць мовы твораў Сяо Шуэя ў жанры «апавядальных вершаў» чарговы раз пацверджвае сувязь паміж двума аўтарамі: назіраецца аб’ектывізацыя і сімпліфікацыя пісьма аўтара ў творах дадзенага жанру, іх больш непасрэдны погляд на аб’ект апісання і тэматыку верша наогул.

Разглядзім сувязь паміж двума аўтарамі на канкрэтных прыкладах. Пры чытанні твораў заўважаецца іх відавочная інтэртэкстуальная знітаванасць, агульнасць тэматыкі і нават падабенства рытмікі:

Рычард Броціган «12 000 000»

Я сумую,
захоплены меланхоліяй
што не можа быць адлюстраванай
не адкідвае ценю.
Тут у Токіа 12 000 000 чалавек.
Я ведаю, што не самотны.
Іншым таксама кепска
як і мне [30].

Сяо Шуэй «Зялёны бадхісатва»

Устаўшы на ногі пасля сну,
далучаюся да таго змрочнага натоўпу.
Прыкрываю твар, вусны нагадваюць вільготную чорную кветку
перад тым, як душа загіне, яна ніколі звяне.

Абодва творы адзначаюцца пачуццём самоты і антаганізмам паміж лірычным героем і грамадствам, што з'яўляецца лейтматывам для творчасці абодвух аўтараў. Еднасць кітайскага паэта з Р. Броціганам адзначаецца большай выразнасцю менавіта ў кантэксце жанру «новых чатырохрадкоўяў», які прадугледжвае моцны індывідуальны пачатак і суб'ектывізм лірычнага героя, раскрыццё яго ўнутранага свету сродкамі паэтычнай мовы. Для абодвух аўтараў характэрны мінімалізм: большасць іх вершаў належыць непасрэдна да малых форм паэзіі. Разам з тым варта адзначыць падабенства ў плане рытмікі паміж Сяо Шуэем і Р. Броціганам. Паэтычная мова ў абодвух вершах выразна фрагментуецца абодвума аўтарамі, толькі калі ў творы Р. Броцігана гэта дасягаецца збольшага з дапамогай разбіўкі на радкі, то ў Сяо Шуэя па прычыне рэгламентаванасці катрэна расстаноўка паўз ажыццяўляецца перадусім за кошт пунктуацыі, пры гэтым колькасць слоў у кожным фрагменце абодвух вершаў не перавышае пяць.

Неабходна таксама прывесці шэраг іншых прыкладаў, якія яшчэ раз падкрэсліваюць сувязь паміж двума паэтамі. У творчасці абодвух аўтараў пераважная большасць вершаў адносіцца да інтымнай лірыкі: «30 цэнтаў, два квітка і каханне», «Сустрэкаюцца былыя каханкі», «Вочы жанчыны», «Дзіця каханах», «Дні», «Калі проста», «Змеі», «Кола», «Каханне – гэта», «Мы смажылі вясёлкавую фарэль на сняданак» і г.д. у Р. Броцігана і «Сховішча» («鹿

护», 2007), «Пейзаж» («风景», 2007), «Інтэр'ер» («内景», 2008), «Раман» («暧昧», 2008), «Жалоба» («悼念», 2008), «Мая незадаволенасць дэмакратыяй» («我对民主的不满», 2008) і інш. у Сяо Шуэя. Творчасць Р. Броцігана аказала ўплыў на абодва жанры, уведзеныя Сяо Шуэем у кітайскую паэзію. «Новыя чатырохградкоўі» сугучныя паэзіі амерыканскага аўтара з пункту гледжання лірызму, рытмікі і выразнай індывідуалізаванасці лірычнага героя, тады як «апавядальныя вершы» Сяо Шуэя выглядаюць роднаснымі творчасці Р. Броцігана ў плане аб'ектываванага апісання звычайнага чалавечага жыцця. Менавіта прымітывізм, непасрэднасць адлюстравання рэчаіснасці і знарочыстая спрошчанасць у вершах Броцігана «Экспрэс Хілары», «Што рабіць увечары ў такім гатэлі, калі сумна», «Таксіст» і інш. такім жа чынам актуалізуецца ў паэзіі Сяо Шуэя. Пры гэтым падкрэслены лірызм абодвух аўтараў часта суправаджаецца філасофскай праблематыкай у паэтычных творах. У якасці прыкладу разгледзем вершы Р. Броцігана «Таксіст» («Taxi Driver») і Сяо Шуэя «Енк» («唏 嘘»). Абодва творы адзначаюцца наяўнасцю двух планаў: пейзажнага і філасофскага, якія рэзка змяняюць адзін аднаго ў межах мастацкага тэксту. У вершы Р. Броцігана ўвасабленне вобраза такіскага таксіста суправаджаецца раскрыццём экзістэнцыйнай праблемы існавання ці адсутнасці сэнсу існавання, тады як Сяо Шуэем ў рамках яго верша «Енк» на фоне рэчывных вобразаў уздымаецца феноменалагічнае пытанне памяці: «О Пруст, памяць – гэта выпадковая магчымасць...» Апошняя асаблівасцю, якая аб'ядноўвае творчасць двух пісьменнікаў, з'яўляецца імкненне да рэзкай змены вобразнасці, нечаканых спалучэнняў кардынальна адрозных аб'ектаў апісання ў межах сістэмы вобразаў твора. Для прыкладу возьмем вершы Р. Броцігана «Каханне – гэта» («Love Is») і Сяо Шуэя «Бінокль» («望远镜»). У творы амерыканскага паэта праблема зместу кахання раскрываецца праз яе атаясамліванне незвычайнаму вобразу: *«Каханне – гэта галодны леў, // які // есць // алень»*. Нечаканыя параўнанні сустракаюцца і ў вершы Сяо Шуэя, у якім цмянасць вобразаў дасягае яшчэ вышэйшай ступені: *«коткі падобныя да чорнага наветранага шара, што плыве па даху пад промнямі сонца на захадзе»*. Метафарычнае атаясамліванне вобразаў абстрактнага і жывёльнага характару – тое, што таксама ўказвае на цесную сувязь паміж двума аўтарамі.

Звяртанне «паэтамі-васьмідзясятнікамі» і Сяо Шуэем у прыватнасці да замежнай паэзіі ў якасці крыніцы натхнення і рэсурсу для ўласнай творчасці сведчыць пра інтэрнацыяналізацыю іх творчых арыенціраў і з'яўленне новых магчымасцей для пабудовы дыялогу паміж рознымі нацыянальнымі літаратурамі. Нягледзячы на тое, што паэзія малых форм не займае цэнтральнае становішча ў творчасці амерыканскага пісьменніка Р. Броцігана, менавіта яго паэтычныя мініяцюры і жанр так званых «гранічных гісторый» (极端章)

атрымалі ўвагу Сяо Шуэя і былі глыбока даследаваны ім. Цікавым застаецца факт ускоснага ўплыву жанру японскіх хайку на творчасць Сяо Шуэя пры пасярэдніцтве амерыканскага аўтара.

Другім паэтам, які аказаў значны ўплыў на паэтыку твораў Сяо Шуэя, выступае польскі паэт, эсэіст, лаўрэат Нобелеўскай прэміі па літаратуры 1980 г. Чэслаў Мілаш. Ч. Мілаш вядомы як літаратар, які зрабіў вялікі ўнёсак у далейшае развіццё жанру верлібра ў пасляваеннай еўрапейскай паэзіі. Даследчыкі адзначаюць пільную ўвагу польскага паэта да фармальных паказчыкаў лірычнага твора, яго ўвагу менавіта да формы, якая ў спалучэнні са зместам мае парадаксальна дапасоўвацца да вонкавай рэчаіснасці: *«Паэзія ўяўляе сабой палкую пагоню за рэчаіснасцю»* [4]. Менавіта выбар формы твора, паводле Ч. Мілаша, здольны паўнаватрасна ўвасобіць шматграннасць і шматвектарнасць існага. Паэт адзначае існаванне так званай «антыноміі формы». Форма твора, апроча яе функцыі адлюстравання рэчаіснасці, мае ўласнае, самабытнае быццё, якое выходзіць па-за рамкі аб'екта апісання. Таму творчы шлях Ч. Мілаша быў заўсёды цесна звязаны з пошукам літаратурнай формы і жанру, здольных як мага адэкватней увабраць у сябе сутнасць макра- і мікракосму.

Разам з тым у літаратуразнаўстве існуе погляд, згодна з якім вялізны пласт літаратурнай спадчыны Ч. Мілаша прамым чынам адносіцца да так званага «філасофска-мастацкага» дыскурсу, у якім перамяжоўваюцца, канвергуюцца філасофскі і мастацкі пачаткі творчай дзейнасці чалавека [19]. Творы ў рамках падобнага дыскурсу маюць раскрываць фундаментальныя праблемы метафізічнага і экзістэнцыйнага характару, быць прысвечанымі праблемам чалавечага існавання, светабудовы і месца чалавека ў свеце. Пры гэтым сродкамі для раскрыцця і патэнцыйнага вырашэння падобнай праблематыкі служыць чыста мастацкі інструментарый: сюжэтнасць, метафарычнасць, дэскрыптыўнасць. Мастацкі падмурак у творах падобнага тыпу прадугледжвае раскрыццё праблематыкі праз вобразныя, тропавыя, стылістычныя і пачуццёвыя магчымасці літаратуры. Так, напрыклад, у творы «Ода на васьмідзесяцігоддзе Яна Паўла II» Ч. Мілаш закранае пытанне чалавека і рэлігіі, спрабуе звярнуцца да генезісу рэлігійнага мыслення і прасачыць за ўспрыняццём хрысціянства чалавечай свядомасцю:

Прыходзім да Цябе, людзі слабой веры,
Каб умацаваў нас прыкладам свайго жыцця
І вызваліў ад трывогі
Пра наступныя дзень і год... (пер. А. Чобата).

У паэзіі Ч. Мілаш *«мадэлюе метафізічны свет па ўзоры эмпірычна дадзенага свету»*. Гэта азначае празрыстае разгортванне вечнай літаратурнай праблематыкі пры найбольш поўным і ясным адлюстраванні найбольш фундаментальных дэтэрмінантаў чалавечага існавання і светабудовы наогул.

У творах Ч. Мілаша, якія належаць да так званага філасофска-мастацкага дыскурсу, назіраецца выразны сімвалізм адлюстравання феноменаў рэчаіснасці, які з дапамогай метафар, ампліфікаваных у мастацкіх тэкстах, задзейнічае не толькі логіку, але таксама і ўяўленне чытача. Такі сімвалізм іканічнага тыпу прыводзіць да таго, што ў творах Ч. Мілаша ролю персанажаў часта пачынаюць выконваць абстрактныя, адцягненыя паняцці, які выступаюць паўнаwartаснымі актарамі дзеяння ў тэксце. Такія адцягненыя паняцці ў творчасці Ч. Мілаша набываюць антрапаморфныя рысы, такім чынам робячыся даступнымі для ўяўлення і разваг чытача:

Ты, што пакрыўдзіць пасмеў чалавека,
Боль і пакуты зняважыўшы смехам;
Блазны твае адгукаюцца брэхам,
Праўду і крыўду мяшаючы ў здзеку... (пер. А. Хадановіча) [53].

Такім чынам, паўстае пытанне канцэптуальнай і інтэртэкстуальнай еднасці паміж творамі Ч. Мілаша і Сяо Шуэя. Як мы ўжо адзначылі вышэй, для творчасці апошняга не характэрна звяртанне да фундаментальных пытанняў чалавечай экзістэнцыі і светабудовы, а модус філасафічнасці ў творчасці Сяо Шуэя выступае аслабленым. Тым не меней абодвух паэтаў аб'ядноўвае імкненне да поўнага і адэкватнага адлюстравання аб'ектыўнай складанай рэчаіснасці, а таксама фармальныя пошукі тых жанраў, якія спрыялі б дадзенаму працэсу адлюстравання. Разам з тым абодвух аўтараў аб'ядноўвае традыцыя верлібра і яго паўсюднае выкарыстанне ва ўласнай творчасці. Наватарства Сяо Шуэя ў параўнанні з Ч. Мілашам заключаецца ў тым, што ён прадпрымае спробы ўвесці строгія патрабаванні да паэтычнай формы ў сваіх вершах, абмяжоўваючы іх чатырма радкамі як у жанры «новых чатырохрадкоўяў», так і ў жанры «апавядальных вершаў» ці «вершаў-гісторый». Нягледзячы на ўстаноўку на апісанні будзённасці ў сваёй творчасці, Сяо Шуэй так ці іначай задзейнічае ў сваіх вершах філасофскую праблематыку. Так, у вершы «Палын» («艾草», 2010) Сяо Шуэя ён апрадмечвае абстрактныя паняцці, а таксама звяртаецца да этычнай і экзістэнцыйнай праблематыкі:

Відаць, у адрозненне ад таго грэшнага свету, пра які ты кажаш,
існуе тры віды гора, што прылічаюць да славы: шчодрасць, жалоба й самота.

Я хачу памерці маладым, аблогі над галавой больш вялікія, чым зазвычай,
а сям'я працягне рабіць для светла-зялёнай пшаніцы, у іх няма клопатаў, пот льецца патокам.

Разам з тым хацелася б адзначыць наяўнасць метатэкстуальнай тэмы паэта і паэзіі ў творчасці абодвух аўтараў. Можна заўважыць, што як Ч. Мілаш, так і Сяо Шуэі неаднаразова звяртаюцца ў сваіх творах да праблем паэтыкі і разваг аб уласных творчых пошуках, а чыста літаратурныя паняцці ў іх творах набываюць статус паўнаважных мастацкіх вобразаў. У якасці прыкладу звернемся да верша Ч. Мілаша «*Ars poetica?*», каб яшчэ раз пацвердзіць існаванне сутнаснай сувязі паміж польскім і кітайскім аўтарамі:

Я заўсёды шукаў як мага больш ёмістай формы,
што не была б ні занадта паэзіяй, ні занадта прозай
і дазваляла б паразумецца, не выклікаючы
найцяжэйшых пакутаў – ні ў аўтара, ні ў чытача (пер. А. Хадановіча) [53].

У дадзеным вершы лірычны пачатак адсоўваецца аўтарам на другі план, а больш важную ролю пачынаюць іграць у ім элементы эсэістыкі, развагі, пры якіх вобраз лірычнага героя амаль зліваецца з рэальным аўтарам. Ч. Мілаш агаляе перад чытачом свае развагі што да літаратурнай формы, такім чынам руйнуючы «чацвёртую сцяну» паміж пісьменнікам і чытачом. Нягледзячы на тое, што рысы эсэізму, характэрныя для паэзіі Ч. Мілаша, у творчасці Сяо Шуэя праяўляюцца не так непасрэдна, тым не меней у пэўных творах ён задзейнічае гэты метатэкстуальны пачатак, калі ў межах мастацкага тэкста ажыццяўляе рэфлексію над самой паэзіяй. Асабліва гэта праяўляецца ў наступных творах, напісаных у жанры «новых чатырохрадкоўяў»: «*Shooting Star*» («*Без правак, з дажджом сцякаюць словы а трэцяй гадзіне ночы, // у наступны абзац я закопваю сабакі брэх і мову дыялектаў*»); «*Помнік*» («*...яны кажуць, паэт – гэта ўсяго толькі // пляма, што застаецца пасля заняткаў спортам*»); «*Цао Цао*» («*Вашамосць, верш – гэта толькі небыццё...*»); «*Хвоя*» («*гэтай ноччу я такі хворы, што не ў стане напісаць ні сказа ці завершанага верша...*») і г. д. Вечная тэма паэта і паэзіі, увасобленая ў выразна індывідуалізаваным ключы, – яшчэ адна рыса, што сведчыць пра існаванне прамой сувязі паміж творчасцю Ч. Мілаша і Сяо Шуэя.

На сталым этапе творчасці польскага аўтара можна знайсці вялізны пласт твораў, якія можна аднесці да малых форм паэзіі: «*Я натрапіў на гэта*», «*Калі я казаў*», «*Уладар Албаніі*», «*Заняпад*», «*Доказ*», «*Скрынка*», «*Без прычыны*» і інш. Пры гэтым можна адзначыць выразную пераемнасць паэтыкі, мастацкіх прыёмаў і вобразнасці паэтычных мініячюр Ч. Мілаша ў творчасці Сяо Шуэя. Так, у вершы «*Без прычыны*» польскі аўтар намерана парушае канвенцыйныя правілы пунктуацыі, падкрэсліваючы філасафічнасць і абстрактны пачатак

уласнага твора: *«Дабраславёнае будзь // Жыццё зламанае наша // Хай радасць народзіцца там // Дзе няма для яе прычыны»* (пер. А. Хадановіча) [53]. Такая характэрная асаблівасць таксама шырока прадстаўлена ў творчасці Сяо Шуэя, у творах якога расстаноўка знакаў прыпынку і яе парушэнне пачынае выконваць экспрэсіўную функцыю:

«启明星»

风固定了一些枫树
睡眠驱动着鲤群穿过针孔

想即是到达，山间颤动的卡车
不停数着羊的两种颜色 [41, с. 90].

«Досвітныя зоркі»

вечер замацаваў у зямлі піхты,
сон падганяе карпаў пралезці праз вушка іголки

толькі падумаўшы, адразу прыбываеш, грузавікі, што хістаюцца сярод гор,
бесперапынна пералічваюць два колеры бараноў.

У творчасці абодвух аўтараў таксама можна адзначыць шэраг іншых паралелей. Так, для паэзіі Ч. Мілаша характэрна вялікая ўвага да сістэмы вобразаў яго мастацкіх тэкстаў, што ў пэўнай ступені суадносіцца з тэрмінам «слова» ў паэтычнай тэорыі Сяо Шуэя. Абодва аўтары лічуць вобраз галоўнай катэгорыяй, крыніцай для паэтычнай творчасці, а арыгінальная вобразнасць спрыяе наватарству і спараджэнню арыгінальных мастацкіх тэкстаў. Ужыванне канкрэтных прадметаў і з’яў стварае для паэта магчымасці, з аднаго боку, для паэтызацыі і мастацкага пераасэнсавання будзённых рэчаў рэальнасці, з іншага боку, для набліжэння верша да гэтай самай рэчаіснасці. У якасці прыкладу можна прывесці верш Ч. Мілаша «Бедны хрысціянін глядзіць на гета», рэфрэнам у якім – з нязначнымі адступленнямі – выступаюць наступныя радкі: *«Пчолы абшываюць чырвоныя вантробы, // Мурашы абшываюць чорную костку...»* (пер. А. Хадановіча) [53]. У дадзеным выпадку польскі паэт прыбягае да ўжывання прадметаў флоры для натуралістычнага і нават гратэскага (ніжэй па тэксце) апісання гета часоў Другой сусветнай вайны. Менавіта канкрэтызацыя вобразнасці, яе адпаведнасць рэчаіснасці або рэзкі кантраст з ёй з’яўляецца агульнай характарыстыкай для абодвух аўтараў. Сяо Шуэй, у сваю чаргу, выступае за змяншэнне адлегласці паміж паэзіяй і аб’ектам яе апісання для аслаблення «цямнасці» сістэмы вобразаў яго твораў. Збольшага ён таксама дасягае гэтага з дапамогай вобразаў флоры і фаўны, што мы падрабязней разгледзем ніжэй: *«На нябёсах нізкім голасам збіраю дрэвы й святло, // ператвараю жырафаў і павіянаў у ворагаў цемры»* («Жалоба»); *«У*

*высокіх гарах не варта лавіць кітоў, // аленьвыя рогі злёжку штурхнулі нос
чоўна...» («Бязмежнасць» («无限», 2012)); «Адкінуўшы непасціжны сэнс, ён
робіцца ўсяго толькі кветкай, // але, моцна скручаны на чаранку, ён нараджае
гладкія спіралі» («Убачыўшы хімананты ў храме Шчасця ў Чаншу» («常熟兴福
寺遇腊梅», 2013)) і г. д.*

Паэтыку абодвух аўтараў таксама аб'ядноўвае наяўнасць у іх лірычных творах вялікай колькасці ўласных назваў – як правіла, тапонімаў ці канкрэтных устаноў, што адпавядае той жа мэце абодвух паэтаў, звязанай з адэкватным адлюстраваннем паэзіяй аб'ектыўнай рэчаіснасці. Так, у вершы Ч. Мілаша «*Rue Descartes*» (1980) назіраецца вялікая колькасць геаграфічных назваў, звязаных з хранатопам твора: вуліца Дэкарта, Вільня, Бухарэст, Сайгон, Маракеш і г. д.; у вершы «*Ад цябе ніколі, мой горад*» (1963) польскі паэт таксама прыбягае да ўжывання ўласных назваў: «*Кінатэатры “Люкс” і “Геліас”, шыйды “Гальперн”, “Сегал”, // Прагулянкi на Свентаерскай, якая пазней – Міцкевіча...*» (пер. А. Хадановіча) [53]. Той жа прыём выкарыстання ўласных назоўнікаў для канкрэтызацыі хранатопу або акцэнтацыі ўвагі на еднасці паэзіі і аб'ектыўнай рэчаіснасці мы знаходзім і ў творчасці Сяо Шуэя. У творах кітайскага аўтара можна выдзеліць некалькі своеасаблівых тапанімічных «згусткаў» ці геаграфічных цэнтраў, вакол якіх арганізуецца мастацкая прастора яго тэкстаў. У лік падобных цэнтраў уваходзяць установы вышэйшай адукацыі г. Шанхая – уключна з Фуданьскім універсітэтам і ўніверсітэтам Тундзі – і іх ваколіцы (вуліцы Годынлу, Гоцюаньлу і інш.), г. Тайюань, Чэньджоў і іх ваколіцы, а таксама аб'екты культурнай спадчыны Кітая: «Вежа Бусла» («*鸛雀楼*», 2007), «У храме Дасканалага Прасвятлення» («*菩提寺*», 2007), «Сады Дасканалай Яснасці», «Старажытны Наньсюнь» («*南浔古镇*», 2009), «Храм Лунсін» («*隆兴寺*», 2014) і інш. Падобны прыём указання на канкрэтныя геаграфічныя мясцовасці падкрэслівае імкненне як польскага, так і кітайскага аўтара да адлюстравання ва ўласнай творчасці пэўных «месцаў памяці», да якіх аўтары захавалі пэўныя цёплыя пачуцці. Для Ч. Мілаша такімі месцамі выступаюць Вільня і Кракаў, якія ён быў вымушаны быць пакінуць пасля эміграцыі, а ў творчасці Сяо Шуэя геаграфія падобных мясцін выступае больш шырокай: яна не абмяжоўваецца выключна месцамі доўгага перабывання паэта ў пэўны перыяд жыцця, а таксама пакрывае шматлікія культурныя аб'екты Кітая, якія знаходзяць сваё адлюстраванне ў так званых «вандроўных вершах» Сяо Шуэя.

Такім чынам, інтэртэкстуальная сувязь паміж Ч. Мілашам і Сяо Шуэем заключаецца ў прыхільнасці да жанру верлібра ў паэзіі і бесперапынным правядзенні фармальных эксперыментаў ва ўласнай творчасці для як мага больш поўнага і адэкватнага ўвасаблення рэальнасці ў мастацкай форме.

Творчасць польскага і кітайскага аўтараў таксама адзначаецца пэўнай ступенню тэматычнай еднасці, што праяўляецца ў актуалізацыі філасофска-мастацкага дыскурсу ў іх лірычных творах. Сувязь паміж двума паэтамі таксама прасочваецца на ўзроўні тых мастацкіх прыёмаў, якія яны выкарыстоўваюць, у прыватнасці ўжывання знакаў прыпынку, а таксама сістэмы вобразаў у творах Ч. Мілаша і Сяо Шуэя. Пры гэтым варта адзначыць тое, што паралелі паміж польскім і кітайскім аўтарамі з'яўляюцца даволі абмежаванымі па прычыне адрознай паэтыкі, якой прытрымліваюцца Ч. Мілаш і Сяо Шуэй, а таксама розніцы ў грамадскім ладзе, на фоне якога яны займаюцца творчай дзейнасцю, і тэматычным змесце, які абодва аўтары намагаюцца ўкласці ва ўласныя лірычныя творы.

Трэцім аўтарам, які аказаў значны ўплыў на творчасць Сяо Шуэя і станаўленне яго паэтыкі, выступае сучасны кітайскі паэт Сі Чуань. Дадзенага аўтара ў кітайскім літаратуразнаўстве адносяць да распрацоўшчыкаў так званага «інтэлектуальнай плыні» ў кітайскай паэзіі [47]. Нараджэнне дадзенага напрамку адносіцца да 1980 – 1990-х гг., калі ў кітайскім літаратурным свеце пачынае назірацца ўсё больш тэндэнцый да самарэфлексіі, самакрытыкі і адлюстравання месца інтэлігента ў сучасным кітайскім грамадстве. «Інтэлектуальная плынь» кітайскай паэзіі храналагічна фарміруецца пасля накірункаў «туманнай» паэзіі і паэзіі «трэцяга пакалення» і ў параўнанні з імі надае ўвагу ўпарадкаванасці паэзіі, адказнасці аўтара за вынікі ўласных творчых практык і пошуку новых магчымасцей паэзіі. У рамках «інтэлектуальнай плыні» паэзіі Сі Чуань, як і іншыя прадстаўнікі дадзенага накірунку, тыпу Ван Дзясіня, Оўян Дзянхэ, Чэнь Дундуна (陈东东, нар. у 1961 г.), Джан Дзао (张枣, 1962 – 2010 гг.) і інш., глыбока пранікае ў сутнасць паэтычнай мовы і падвяргае яе пераасэнсаванню і відазмяненню, адыходзіць ад празмернай ідэалагізаванасці, уласцівай «туманнай паэзіі», і надзвычайнай калаквіялізацыі лірычнай мовы, характэрнай для паэзіі «трэцяга пакалення». У такіх умовах Сі Чуань намагаецца найперш упарадкаваць народную кітайскую паэзію, якая ў той час знаходзілася ў хаатычным стане, падкрэсліць неабходнасць наяўнасці пэўнай каштоўнаснай сістэмы і незалежнасці ў фігуры паэта, што дазваляе яму крытыкаваць і спазнаваць крытыку іншых. Так званая «адказнасць» (责任) паэта заключаецца ў задачы паведамляць свету ў форме сваіх чытачоў найбольш вартыя рэчы і праблематызаваць пэўныя з'явы рэчаіснасці.

Рух «інтэлектуальнай плыні» ў кітайскай паэзіі ў пэўнай ступені суадносіцца з літаратурнымі ініцыятывамі, абвешчанымі Сяо Шуэем. Тэорыя «славізму» апошняга таксама з'яўляецца накіраванай на ўпарадкаванне сумбурна пераплеценых з'яў сучаснай кітайскай рэчаіснасці. Сяо Шуэй

выступае спадкаемцам тэндэнцыі да адыходу ад празмернай гутарковасці і ідэалагізаванасці паэзіі, што таксама выразна аб'ядноўвае яго творчасць з фігурай Сі Чуаня. Менавіта ініцыятыва «завостранай кітайскай мовы» Сяо Шуэя, падобна да ідэй Сі Чуаня, імкнецца пазбавіць паэтычную мову своеасаблівых «дамешкаў». У паэтычнай тэорыі Сяо Шуэя можна таксама выявіць пэўны маральны кампанент, што, падобна да ідэй Сі Чуаня, указвае на неабходнасць усведамлення паэтам адказнасці за ўласную творчасць і аб'ект яе апісання.

Апрача таго, для творчасці Сі Чуаня характэрна пэўная ступень містыцызму пры жывапісанні аб'ектыўнай рэальнасці. Асабліва гэта відаць на прыкладзе верша «Гледзячы на нябёсы ў Харгаі» («在哈尔盖仰望天空», 1999). Той лірызм і насычаная містыцызмам вобразнасць («травы», «зграі коней», «вецер»), якімі адзначаецца дадзены твор, сведчыць пра звяртанне да стылю класічнай кітайскай паэзіі з яе непасрэдным і натхнёным поглядам лірычнага героя на навакольную рэчаіснасць. Дадзеная рыса характэрна і для творчасці Сяо Шуэя, у прыватнасці яго «новых чатырохрадкоўяў». У комплексе пейзажнай лірыкі Сяо Шуэя ажыццяўляецца рэабілітацыя пейзажу, краявіду як прадмета лірычнага ўвасаблення, а таксама адбываецца яго авангарднае пераасэнсаванне. Рэпрэзентатыўным у гэтым сэнсе выступае аднайменны твор Сяо Шуэя «Пейзаж», у якім назіраецца наяўнасць як пейзажнага, так і інтымнага зместу:

我梦见某处，风已经发生，无须太长的路途，
月光将使一丛栀子的阴影，变得洁净。

是的，就是这样，我在雾中等你，
我不介意参加完自己的葬礼，再步行回到这里 [41, с. 8].

Я ўбачыў у сне нейкае месца, вецер ужо адбыўся, без патрэбы доўгі шлях,
месячнае святло ачышчае цені ў зарасніках гардэній.

Так, менавіта так, я чакаю цябе ў тумане,
я не супраць скончыць удзел ва ўласным пахаванні, а потым пешшу вярнуцца сюды.

У 1992 г. у творчасці Сі Чуаня наступae паваротны пункт, што адлюстравалася ў асаблівасцях яго паэтычнай мовы, якая пачынае складацца з большага з кароткіх сказаў. У гэтым выявілася памкненне паэта да сістэматызацыі, абагульненасці, універсальнасці і метафарычнасці ўласных паэтычных твораў. Гэтымі ж асаблівасцямі характарызуецца і паэзія Сяо Шуэя, які з дапамогай метафарызацыі і звяртання да прыватнага імкнецца раскрыць сутнасць агульнага. Падзел на радкі ў яго вершах перастае адпавядаць лагічным межам той ці іншай думкі, што падкрэслівае суб'ектыўны пачатак яго паэзіі.

Такая ж рыса прасочваецца і ў творчасці Сяо Шуэя, што пацверджваецца шырокай прадстаўленасцю ў яго вершах прыёму анжамбеману і разгляданнем падзелу на радкі як сродку рэгуляцыі паэтычнай рытмікі. Індывідуалізаванасць паэзіі Сі Чуаня падцверджваецца звязанымі з заходняй культурай мастацкімі вобразамі, якія ён ужывае ў сваёй паэтычнай творчасці. Найбольш рэпрэзентатыўным творам у гэтым сэнсе выступае верш Сі Чуаня «Гонячы зграю бараноў да мора» («把羊群赶下大海», 1987):

Пастух, гані ж ты бараноў да мора,
Пакінь гэты свет каменню
Начным камням, што ў вышыні
Стаюць зіхатлівам сузор'ем, якое табе не пабачыць.

У творы прасочваецца выразная алюзія на біблейскі вобраз пастуха, што вядзе за сабой зграю бараноў ці авечах. Рэлігійны змест дадзенага верша легітымлізуецца захапленнем Сі Чуанем падчас навучання ва ўніверсітэце корпусам біблейскіх тэкстаў [27]. Несумненным застаецца факт натхнення Сяо Шуэем здабыткамі заходняй культуры, што праяўляецца ў захапленні амерыканскім прымітывізмам, узгадваннем ва ўласных творах імёнаў заходнееўрапейскіх раманістаў (напрыклад, М. Пруста), а таксама наяўнасцю вялікай колькасці англіцызмаў, якія выконваюць ролю назваў яго лірычных твораў: «Shooting Star» (2007), «Once» (2007) і г. д. Відавочна, што разам з тым Сі Чуань як паэт надае даволі распаўсюджаным і звыклым прадметам рэчаіснасці – мору, зграі бараноў, каменню – містічныя і таемныя канатацыі, атаясамліваючы апошнія, напрыклад, з сузор'ямі на начным небе. У вершы «Гонячы зграю бараноў да мора» Сі Чуань задзейнічае пэўныя прыёмы гукапісу, надзяляе ўвагай працу над рытмічным малюнкам і прасодыяй адпаведнага тэкста. Так, у чацвёртай страфе ўсе яго радкі рыфмуюцца паміж сабою з дапамогай спалучэння гукаў *-an*: 盐 yán, 渊 yuān, 焰 yàn, 缓 huǎn, – што ўяўляецца надзвычай выбітным ва ўмовах паўсюднай гегемоніі жанру верлібра ў найноўшай кітайскай паэзіі. У якасці наступнай асаблівасці твора, цытата з якога была прыведзена вышэй і які пралівае святло на многія інварыянты ў творчасці Сі Чуаня, можна выдзеліць майстэрскае спалучэнне ў ім лірычных і апавядальных тэхнік: змест твора насычаны дынамікай, у ім магчыма вызначыць мінімалістычна апісанае дзеянне, пры гэтым яго апавядальнасць суседнічае з выразным лірычным пачаткам, рэалізаваным з дапамогай адпаведных тропаў і стылістычных фігур. Такая тэндэнцыя ў творчасці Сі Чуаня падкрэслівае сувязь паміж паэтыкамі абодвух аўтараў: Сяо Шуэй у пэўнай ступені абсарбіруе тэарэтычныя здабыткі папярэдніка і працягвае пошук стратэгий па спалучэнні эпічнага і лірычнага пачаткаў у паэзіі пры распрацоўцы жанру «апавядальных вершаў» ці «вершаў-гісторый».

Творчасці Сі Чуаня ўласціва разгортванне пэўнага дыялогу са старажытнай і сучаснай яму літаратурнай традыцыяй. Так, у 1989 г. ён прысвячае верш паэту эпохі Тан Лі Баю, называючы яго імем непасрэдна лірычны твор – «Лі Бай» («李白»), які, між іншым, адзначаецца, як і многія іншыя творы Сі Чуаня, высокім узроўнем парадаксальнасці: *«Зрабі немагчымае магчымым»*. У вершы 1990 г. «Пасылаючы Хай Дзы» («为海子而作») Сі Чуань ажыццяўляе рэнесанс тэмы паэтычнай дружбы, які быў шырока прадстаўлены ў класічнай кітайскай паэзіі: *«А [ты] ў спешыцы заклаў падмурак для песнапення. // Адзін свяшчэнны спеў можа знішчыць самога спевака»*. Падобная спецыфіка дыялогу з папярэдняй літаратурнай традыцыяй назіраецца і ў творчасці Сяо Шуэя. У сваёй творчасці ён вядзе размову з класічнай кітайскай паэзіяй, узаўяўляе яе хранатоп, экспліцытна спасылаецца не толькі на творчасць прадстаўнікоў старажытнай кітайскай паэзіі («Цао Цао» (2010), «Сон Тао Юаньміна» (2010), «Імітуючы вершы Ду Фу» (2010)), але і да культурных дзеячаў XX ст. («Ліст Джы Тану» (2010)).

Наступнай асаблівасцю, якую неабходна выдзеліць у творчасці Сі Чуаня, выступае эмацыйнасць, гранічная пачуццёвасць яго лірыкі. У гэтым сэнсе найбольш паказальным з'яўляецца знакавы для творчасці паэта твор «Салют» («致敬», 1992), які ў кітайскім літаратуразнаўстве адносяць да жанру паэмы (长诗), але фактычна ён уяўляе сабой верш у прозе. Паказальным у дадзеным сэнсе з'яўляецца паўсюднае выкарыстанне Сі Чуанем вобразаў флоры і фаўны ў раздзеле «Вялікі звер» («巨兽») адпаведнай паэмы, што надае лірычнаму твору сілы, дынамікі і канкрэтнасці, а таксама максімальна задзейнічае ўяўленне чытача. Проста ў першай страфе ён апісвае «вялікага звер» з «грубай шэрсцю» і «вострым выскалам», далей жа мы назіраем вобразы крумкачоў і папугаяў. Усе жывёльныя вобразы з дапамогай персаніфікацыі робяцца антрапаморфнымі, надзеленымі «пакутамі», «сумненнямі», або «нясуць бязглуздзіцу». У творы спалучаюцца фантазмагарычныя, несумяшчальныя вобразы, якія дыялектычна складаюць наватарства дадзенай паэмы: *«Гэты метафарычны звер спускаецца з адхона, збірае кветкі, глядзіць на сваё адлюстраванне ў рачной вадзе, сумняючыся ў душы, хто перад ім; ... потым урываецца ў горад, ідзе па слядах дзяўчын у пошуках мяса, начуе пад страхой, бачыць у сне вёску і каханую...»* Не менш смелым у плане выкарыстання авангардных прыёмаў выступае твор Сі Чуаня «Словы каршуна» («鹰的话语», 1997 – 1998 гг.), які фармальна таксама з'яўляецца вершам у прозе, складзеным з 99 урыўкаў і насычаным парадаксальнасцю, сімвалізмам і іроніяй: *«Я бачу сябе ў люстэрку, але не відаць мне маіх думак; як толькі я набачу свае думкі, мае думкі спыняцца»*. Падобныя ліра-эпічныя творы Сі Чуаня сведчаць пра яго намаганні ў вобласці эксперыменту над фармальнымі паказчыкамі і жанравымі формамі вершаў.

Такія творы, як «Буйны і далёкі план» («近景和远景»), «Слаі слоў» («词语层»), «Гістарычныя аналы» («鉴史») і інш. Сі Чуань, адыходзячы ад строгай апазіцыі паміж эпічным і лірычным, праявілістым і паэтычным пачаткамі ў творчасці, адносіць да жанру «ліраэсэ» (кіт. «诗文», англ. «poessay»), які, як адзначаюць даследчыкі, генетычна звязаны са зборнікам Ш. Бадлера «Парыжскі сплін» [27].

Відавочна, што дадзеныя спробы Сі Чуаня па пошуку новых літаратурных жанраў і форм, якія б маглі спалучыць апаэтычнасць і лірычныя тэхнікі ў межах аднаго твора, былі арганічна працягнуты Сяо Шуэем пры распрацоўцы жанру «апаэтычных вершаў». У адрозненне ад Сі Чуаня, які імкнуўся аб'яднаць рысы апаэтычнасці і верша ў праявілістай форме, Сяо Шуэй абірае для распрацаванага ім жанру форму чатырохрадкоўя, кідаючы сабе творчы выклік па раскрыцці сюжэтнасці ў абмежаваных ўмовах. Параўноўваючы «ліраэсэ» Сі Чуаня і «апаэтычныя вершы» Сяо Шуэя, варта адзначыць, што мова першага ў апаэтычных вершах мае меншую адлегласць ад апаэтычнай формы, чым мова твораў апошняга. Сяо Шуэй, нягледзячы на інкарпараванне нараталагічных тэхнік у вершы апаэтычнага жанру, захоўвае большую ступень лірызму і апаэтычную рытміку з дапамогай сродкаў пунктуацыі, што спрыяе ідэнтыфікацыі твораў як вершаў:

«清真古寺»

微醺着，走出鸿宾楼。辅路上出现了那辆
手推灵车。看不见的死者，被装在覆盖着黑锦缎的
铁盒子里，叮铃咣啷地，挤在迎面而来的吃头脑的车流里。
紧走的行人在雾中变松，都注视着，小心翼翼地帮他寻找缺口 [38, с. 12].

«Старажытны мусульманскі храм»

Нападпітку, выходжу з «Гусінай вежы». На агароджанай дарозе з'явіўся той
Ручны катафалк. Нябачнага нябожчыка загрузілі ў жалезную скрыню, пакрытую чорнай
Парчой, і яна са звонам едзе наперад, заціснутая ў плыні сустрэчных машын, што
паглынаюць галовы.
Мінакі, што ідуць шчыльна адзін да аднаго, разбрыдаюцца ў тумане, пільным позіркам
дапамагаючы яму знайсці пралом.

Рытмічны малюнак твора Сяо Шуэя, прыведзенага ў якасці прыкладу, нягледзячы на высокую ступень апаэтычнасці і наяўнасць пэўнага сюжэту ў тэксце, адпавядае крытэрыям лірычнага твора. Разам з тым у вершы заўважаецца відавочная сувязь з паэтыкай Сі Чуаня не толькі ў плане ўжывання нараталагічных тэхнік, але таксама ў сэнсе містыфікацыі будзённай рэчаіснасці і звяртанні да фантасмагарычнага вобраза нябожчыка, якому прахожыя

дапамагаюць выбрацца з труны. Такім чынам, Сяо Шуэй, у асноўным прытрымліваючыся прынцыпаў, зададзеных яго папярэднікам Сі Чуанем, працягвае фармальны эксперымент і пошук новых жанравых форм, у якіх бы суіснавалі на роўных правах лірычныя і эпічныя практыкі.

Інтэртэкстуальны аналіз сувязі паміж творчасцю Р. Броцігана, Ч. Мілаша, Сі Чуаня і Сяо Шуэя пацверджвае глыбінную знітанасць паэтык трох аўтараў-папярэднікаў з літаратурнымі поглядамі Сяо Шуэя. Найбольш празрыстая асаблівасць, якая аб'ядноўвае ўсіх чатырох аўтараў, заключаецца ў пошуках адэкватнага спосабу афармлення вобразаў аб'ектыўнай рэчаіснасці пры задзейнічанні адпаведных сродкаў паэтычнай выразнасці і жанравых форм, адштурхоўванні ад ранейшай нацыянальнай літаратурнай традыцыі ў сваёй творчасці, а таксама інтэрнацыяналізацыі і канкрэтызацыі ўласнай сістэмы вобразаў. Праведзены намі аналіз выявіў найвышэйшую ступень інтэртэкстуальнай сувязі твораў Сяо Шуэя з паэзіяй амерыканскага пісьменніка Р. Броцігана, які прыкладае намаганні легітымізаваць права будзённасці на ўвасабленне ў паэтычнай форме. Паэтычная дзейнасць Ч. Мілаша паўплывала на Сяо Шуэя ў плане далейшага працягу традыцыі верлібра ў нацыянальнай паэзіі і філасофска-мастацкай арыентацыі аўтарскай паэтыкі. З творчасцю кітайскага паэта Сі Чуаня Сяо Шуэя аб'ядноўвае пераасэнсаванне папярэдніх літаратурных рухаў і ініцыятыў у нацыянальнай паэзіі, выключны суб'ектыўзм, містыфікацыя паэтычных вобразаў і эксперымент над міжжанравымі ліра-эпічнымі формамі.

Глава 3. Шматаспектны аналіз творчасці Сяо Шуэя

Раздзел 3.1. Ідэйна-тэматычны змест і праблематыка паэзіі Сяо Шуэя

У шматкампанентнай творчасці кітайскага «паэта-васьмідзясятніка» Сяо Шуэя, якая эвалюцыянуе на працягу ўсіх яго творчых пошукаў па меры распрацоўкі ім аўтарскай літаратурнай тэорыі, можна выдзеліць пэўныя заканамернасці, якія датычацца тэматычнага складніка яго вершаў. У тэматыцы твораў Сяо Шуэя дамінуючае становішча займае інтымная і пейзажная лірыка, паміж якімі часта цяжка правесці выразную мяжу. Разам з тым інтымны і пейзажны змест яго вершаў нярэдка спалучаецца ў межах аднаго твора з выразна экзистэнцыйнай праблематыкай, звязанай з тужой, распаччу, расчараваннем, самотай і трывогай лірычнага героя. Не з'яўляецца чужароднай для паэзіі Сяо Шуэя і філасофская тэматыка, нягледзячы на адмаўленне пэўнымі кітайскімі даследчыкамі факту заклапочанасці Сяо Шуэем такога роду пытаннямі.

Зборнік «Палын: зборнік новых чатырохрадкоўяў» Сяо Шуэя адкрываецца шэрагам вершаў, у якіх назіраецца рэнесанс пейзажнай лірыкі, характэрнай для традыцыйнай кітайскай славеснасці, і яе транспаніраванне ў сучасныя грамадскія, культурныя, моўныя і літаратурныя рэаліі. Паказальным у гэтым сэнсе выступае верш Сяо Шуэя «Чатырохрадкоўе пра месячнае святло» («月光绝句», 2005):

像极，白纸糊起的小船
风很轻，穿过它的身躯以及上方的蓝
一个小人在里面打太极，偶尔还有犬吠的声音
提着黑篮子，一只野蛮的猫和它抢夺新鲜的水果 [41, с. 1].

падобна да таго, што карабельчык усплывае з паперы
вецер сціхнуў, цела, што працінае яго, ды сінь угары
там чалавек займаецца тайдзіцюанем, зрэдку чуваць сабачы брэх
трымаю чорны кошык, дзікую котку і здабытую ёю свежую садавіну

Рэпрэзентатыўнасць дадзенага ранняга верша Сяо Шуэя заключаецца ў прадстаўленнасці большасці тэхнік і рэалізаванасці многіх кампанентаў тэматыкі і праблематыкі, якія пазней знойдуць далейшае развіццё ў яго паэзіі. Найперш, варта ўказаць акурат на пераемнасць старажытнай традыцыі пейзажнай лірыкі Кітая, на што празрыста ўказвае аўтар у сваім творы. На ўзроўні назвы верша Сяо Шуэй экспліцытна звяртаецца да ўстойлівага матыву месяца, поўні і месячнага святла, аднаго з найбольш кананічных вобразаў у кітайскай лірыцы. Пералічальная інтанацыя, называныя сказы як указанне на існаванне пэўных прадметаў і з'яў таксама сведчаць пра пераемнасць Сяо

Шуэем традыцый кітайскай пейзажнай лірыкі. Па-другое, як указваюць кітайскія літаратуразнаўцы, паэзія Сяо Шуэя мае ў якасці крыніцы натхнення традыцыйны кітайскі пейзажны жывапіс: *«Што больш важна, у сваіх новых чатырохрадкоўях ён стварае класічную пейзажную атмасферу “гор і рэк” (山水) у бурлівых перажываннях сучаснага грамадства і такім чынам ачышчае і сублімуе вульгарную будзённасць з дапамогай пейзажных вобразаў. <...> Кожны апаэдавальны верш Сяо Шуэя нагадвае статычны пейзаж “шаньшуй” (山水画). У іх ёсць горы, ёсць рэкі, сустракаюцца туманы, кветкі, птушкі, насякомыя, рыбы, а таксама адлюстраваны ўнутраны свет чалавека»* [52]. У чатырохрадкоўях пейзажнай тэматыкі (уключаючы з творамі «Сховішча», «На гары Дзінтыншань», «У мястэчку Яньгуань» («盐官镇», 2007), «Змрочныя моманты» («幽暗时刻», 2008) і г. д.) Сяо Шуэй найперш задае ў творы каардынаты тых краявідаў, якія апісваюцца ім у творы і ўтвараюць адпаведную прыродную карціну. Разам з тым тыя вобразы, які выяўляюць пейзажную тэматыку твораў Сяо Шуэя («вечер», «сінь» і інш.), адзначаюцца высокай ступенню фрагментарнасці і ўказваюць на тоеснасць зместу верша і твораў традыцыйнага кітайскага жывапісу. Падобныя вобразы пры ўсёй іх фрагментарнасці і «ўсечанасці» кантрастуюць з той бязмежнай прасторай, якую яны задаюць ці падсведамляюць, ці то гэта сінь нябёсаў, ці то гэта вечер, які працінае ўвесь сусвет. На фоне такой універсалізаванай карціны макракосму Сяо Шуэй знянацку, быццам выпадкова ўзгадвае фігуру чалавека з яго душэўным мікракосмам, якая на фоне сусвету ўяўляецца абсалютна нязначнай: *«Поўнач, еду на цягніку назіраць за прылівам, // святло праносіцца над вадой, нібы кліч рыб, што заблыталіся ў лусцы»* («У мястэчку Яньгуань»). Такую асаблівасць, якая адсылае паэтычную творчасць аўтара да традыцыйнага кітайскага жывапісу, Сяо Шуэй таксама запазычае ў старажытнай кітайскай пейзажнай лірыкі, пераважна дынастыі Тан.

Варта адзначыць, што ў творчасці Сяо Шуэя амаль не назіраецца лірычных твораў, якія дэманструюць чыстую пейзажную тэматыку. Асаблівасць лірыкі Сяо Шуэя заключаецца ў комплексным характары тэматыкі і праблематыкі яго твораў: пры разгортванні пейзажнай карціны ў вершы і ўзнiкненні ў ім вобраза чалавека акцэнт у такой мініяцюльнай паэтычнай форме, як чатырохрадкоўе, змяшчаецца на інтымную ці філасофскую праблематыку, што асабліва датычыцца тых вершаў Сяо Шуэя, у якіх вобраз чалавека ўзгадваецца толькі ў апошніх двух радках. Таксама, напрыклад, арганізуецца кампазіцыя ў вершы «Пекін – Гуанджоў» («京广线», 2010): *«Ты сядзіш, усё маўчыш. Калі прыслохоўваешся да чужога кахання, // нешта імкліва ад цябе ўлятае»*. Першапачаткова выключна пейзажная тэматыка верша ў другой страфе чатырохрадкоўя рэзка змяняе фокус лірычнага апісання на пачуццёвыя

перажыванні лірычнага героя, звязаныя з яго назіраннем за чужых адносінамі і ўласнай самотнасцю. Падобная сітуацыя складаецца і ў вершы «Бінокль» (2010), пейзажная тэма ў якой перамяжаецца з інтымнай, прысвечанай маці лірычнага героя і аўтара па сумяшчальніцтве: «... маці падымае невядомую рэч, прыцэльваецца ў нябёсы і духаў, у вачах // жанчыны па імі У Дзянын сын усё яшчэ малы, нібы вішня, лёс падобны да самотнай струны». Сінкрэтызм тэматыкі ў творах Сяо Шуэя прыводзіць да шматзначнасці адпаведных вобразаў і мастацкай задумы, а таксама ў герменеўтычным плане стварае ўмовы для шматлікасці і неадназначнасці інтэрпрэтацый.

Адным з ключавых тэматычных кампанентаў у творчасці Сяо Шуэя выступае дыялог паміж эпохамі і культурная спадчына Кітая, што спрыяе рэалізацыі яго ініцыятывы «вяртання з Кітая ў Кітай» у паэтычнай творчасці. Як ужо адзначалася вышэй, вялізны корпус твораў у паэзіі Сяо Шуэя складаюць так званыя «вандроўныя вершы», якія тэматычна не заўсёды можна аднесці да пейзажнай ці інтымнай лірыкі, таму што цэнтральнае месца ў іх займае не столькі апісанне краявідаў або ўвасабленне ўнутранага свету лірычнага героя, колькі эмацыйная рэакцыя, натхненне і перажыванні, якія фарміруюцца ў яго на аснове сузірання таго ці іншага культурнага аб'екта. Такія «вандроўныя вершы» Сяо Шуэя адзначаюцца вялікай ступенню антропацэнтрызму, і сам культурны аб'ект ці мясціна ў іх, як правіла, не з'яўляецца дамінантай і самазтай мастацкай абробкі. Паводле такой паэтычнай логікі, напрыклад, пабудаваныя вершы «Сады Дасканалай Яснасці», «Еду ў Шаньсі» («去山西», 2010), «Убачыўшы хімананты ў храме Шчасця ў Чаншу», «Храм Лунсін» і інш.:

«Храм Лунсін»

да S

Куродым перад храмам падобны да ватных камякоў. Усе галіны софары імкнуцца
дацягнуцца
да іншай галіны. Усе людзі падобныя да глухога прыстанку, гледзячы на сляды
вавёрычых кіпцюроў, злёгка абвязваюць свае шыі. Па дарозе назад людзі, што ідуць услед
за машынамі,
знянацку робяць твой здымак. Праз хваляванне ты страсаеш пыл са свайго цела ў вогненнае
святло.

У гэтым сэнсе спецыфікай адзначаюцца «апавядальныя вершы» Сяо Шуэя, якія, па-першае, могуць аналізавацца як лірычныя, так і эпічныя творы з вялікай ступенню лірызму, а, па-другое, толькі фармальна ўказваюць на сувязь зместу твора, у прыватнасці хранатопу, з той ці іншай мясцовасцю: «Храм Узнятай Дабрыні» («崇善寺», 2015), «Шылантань», «Брама да бурлівай

крыніцы», «Ушыдзі» («乌石矶», 2016) і г. д. Менавіта ў іх назва твора, якая адсылае да той ці іншай мясцовасці або культурнага аб'екта, толькі намінальна сведчыць пра вандроўную тэматыку адпаведнага верша і служыць для пашырэння мастацкай прасторы чатырохрадкоўя.

Тэма кітайскай культуры ў творчасці Сяо Шуэя зусім не абмяжоўваецца адлюстраваннем рэфлексіі, звязанай з культурнымі аб'ектамі Паднябеснай, іх лёсам і ўплывам на асобу. Большую частку ў яго паэтычнай творчасці займае менавіта дыялог з культурнымі дзеячамі і з'явамі кітайскай літаратуры, напрыклад, асобнымі творамі, якія выступаюць неад'емнай часткай культурнай спадчыны Кітая. Першы блок вершаў прадстаўлены творамі ў жанры паслання, дзе адрасат, то-бок пісьменнік, з якім вядзецца дыялог, падаецца ў эксплікаваным выглядзе, а таксама творамі, у якіх фігуруе імя таго ці іншага літаратара і які толькі часткова можна разглядаць як пасланне: у такіх творах імя аўтара, як правіла, падаецца ў форме зваротку і не займае дамінуючае месца ў творы. У паэзіі Сяо Шуэя можна выдзеліць наступныя вершы-пасланні: «Дасылаю Лі Хэ» («致李贺», 2010), «Сон Тао Юаньміна» («陶渊明在眠», 2010), «Сустрэўшы па дарозе спадара Ху Шы» («途遇胡适之先生», 2010), «Цао Цао» («曹操», 2010), «Джоў Дзуожэню» («致周作人», 2010), «Імітуючы вершы Ду Фу» («仿杜甫诗», 2010), «Ліст Джы Тану» («致知堂书», 2010), «Міджоў, Сюджоў, Хуанджоў» («密州、徐州、黄州», 2014). Займальным ўяўляецца той факт, што, згодна з датай напісання, большасць твораў дадзенай тэматыкі канцэнтруецца ў адным часавым прамежку, што пацверджвае правамернасць выдзялення адпаведнага блока ў творчасці аўтара. Таксама рэпрэзентатыўным з'яўляецца выбар Сяо Шуэем «суразмоўнікаў», з якімі ён ажыццяўляе дыялог у сваёй творчасці. Адрасатаў пасланняў Сяо Шуэя можна аб'яднаць у тры групы. Найбольш шматлікай групай адрасатаў выступаюць паэты дынастыі Тан (618 – 907 гг.) і Сун (960 – 1279 гг.), якія па праве называюць «залатым векам» кітайскай паэзіі, а менавіта Ду Фу (712 – 770 гг.), Лі Хэ (790 – 816 гг.), Су Шы (1037 – 1101 гг.) і інш. Другую групу складаюць паэты, якіх умоўна можна аднесці да датанскага перыяду развіцця кітайскай паэзіі і творчасць якіх таксама з'яўляецца агульнапрызнанай часткай класічнай кітайскай паэзіі: Цао Цао (155 – 220 гг.), Тао Юаньмін (365 – 427 гг.) і інш. Да трэцяй групы аўтараў-адрасатаў пасланняў Сяо Шуэя адносяцца выбітныя культурныя дзеячы, пісьменнікі і літаратары Кітая XX ст., якія выступаюць класікамі «новай» кітайскай літаратуры: Ху Шы (1891 – 1962 гг.) і Джоў Дзуожэнь – брат класіка кітайскай літаратуры Лу Сюня, якому Сяо Шуэй прысвячае ажно два вершы:

Бо ты не можаш не плакаць у гэтай добразычлівай краіне, шчокі ўжо апалі,
слон стаў верхавым канём мурашоў, камяні падымаюць ліхтары... («Джоў Дзуожэню»)

Брат Джы Тан, атрымаў твой ліст. Не бачыліся ўжо сорок гадоў, быццам ўжо стагоддзі мінулі.
Вітаю месяц,
слёзы, нібы павіслы іней, сцякаюць перад табой. Асенні чарот можа перавезці людзей, хто
перавязе маю душу? («Ліст Джы Тану»)

Узгаданыя вышэй вершы Сяо Шуэя можна разглядаць як узорныя прыклады лірычных твораў у жанры паслання. Відавочна, што аўтар у дадзеных творах імітуе форму ліста, працэс ліставання, які праводзіцца з тым ці іншым класікам кітайскай літаратуры. Сяо Шуэй у сваіх вершах-эпісталах вытрымлівае адпаведны сяброўскі тон са сваімі адрасатамі, нібы вядзе з ім размову, не апасродкаваную прасторава-часавай адлегласцю і літаратурна-мастацкай формай. Набліжэнне да ўласных «суразмоўнікаў» у пасланнях Сяо Шуэя адбываецца і за кошт актуалізацыі адпаведнага вобразнага інструментарыя: ці то з дапамогай амбівалентнага вобраза «лінялага каня» ў вершы «Дасылаю Лі Хэ», творчасць якога адзначаецца ярскымі апісаннямі дадзенай жывёлы; ці то праз задзейнічанне адпаведнай тапанімікі, так ці іначай звязанай з жыццём адпаведнага літаратара: «... *дождж ідзе цэлы месяц, праліваючыся праз рыльца вазы, ці можна там весці човен, абменьваюца лістамі, за дзень добрацца да Дзянліна, а пасля паехаць у Іджоў, Пэнджоў?*» («Імітуючы вершы Ду Фу»); ці то праз алузіі на пэўныя эпізоды з біяграфіі адпаведнага паэта, літаратара ці культурнага дзеяча Кітая: «*Бо ты не можаш не плакаць у гэтай добразычливай краіне...*» («Джоў Дзуожэню»).

У чым жа заключаецца спецыфіка твораў, якія належаць да блока, тэматыку якога можна акрэсліць як «кітайская культура і дыялог з ёй»? Найперш, творы дадзенай групы можна разглядаць як сродак рэалізацыі ініцыятывы Сяо Шуэя «вяртанне з Кітая ў Кітай». Ведучы дыялог з літаратарамі, творчасць якіх можна лічыць квінтэсенцыяй кітайскай літаратурнай творчасці, Сяо Шуэй заяўляе пра самадастатковасць найноўшай кітайскай паэзіі і дэманструе яе мастацкія магчымасці, пры гэтым прамым чынам указваючы на пераемнасць ранейшай літаратурнай традыцыі як шлях развіцця кітайскай літаратуры. Разам з тым дадзеная група вершаў Сяо Шуэя, аднясенне якога да постмадэрнісцкага накірунку ў найноўшай кітайскай паэзіі ўяўляецца праблематычным, адзначаецца актуалізацыяй пэўных постмадэрнісцкіх тэхнік, а менавіта другаснасцю мастацкага тэкста і гульні з чытачом. Узгаданыя вышэй вершы Сяо Шуэя робяць акцэнт на другаснасці ўласнай прыроды, апоры на гістарычныя фігуры прадстаўнікоў кітайскай літаратуры розных эпох і іх творчасць. Да таго ж ключавым пры аналізе дадзеных твораў Сяо Шуэя робіцца іх інтэртэкстуальнасць, калі пры знаёмстве з паэтычным тэкстам ён задзейнічае «гарызонт чакання» чытача. Так, напрыклад, другая страфа верша «Сон Тао Юаньміна» («*шэрая гусь лунае нізка,*

нямы крык // ападае на зямлю, нібы чарот у чыхсьці вершах») патрабуе ад чытача ведання біяграфічных звестак пра Тао Юаньміна, які пэўны перыяд жыцця правёў у статусе пустэльніка, а таксама знаёмства з даоскімі матывамі вобраза «гусі» ў кітайскай паэзіі. Тым не меней нельга казаць пра абсалютную другаснасць твораў дадзенай тэматыкі. У іх Сяо Шуэй апелюе да рэалій сучаснага жыцця і задзейнічае арыгінальны аўтарскі стыль, згодна з якім ажыццяўляецца сінтэз нечаканых, неспалучальных вобразаў: *«Бачу ў сне, як буйныя рыбы вынырваюць з-за сцяны, хвалі пырскаюць на сасновае вуголле й высахлы пейзаж...»* («Імітуючы вершы Ду Фу»).

Апрача таго, неабходна адзначыць, што на змястоўным узроўні тэма культурнага дыялогу ў творчасці Сяо Шуэя рэалізуецца не толькі з дапамогай жанру паслання да гістарычнай фігуры таго ці іншага літаратара або да здабыткаў яго творчай працы. Так, у вершы «У храме Дасканалага Прасвятлення» ключавым вобразам выступае кітайскі паэт і жывапісец эпохі Тан Ван Вэй (699 – 761 гг.), чья прысутнасць у сучаснай культурнай прасторы Кітая падкрэсліваецца словамі лірычнага героя:

калі ў горах ты сустрэнеш старога
па імі Ван Вэй, што прыйшоў з дынастыі Тан,
прашу, затрымай яго, ля пераправы непадалёку
стаіць човен, чакае яго, каб адправіцца ў далёкі храм Ценьдзу

Тэма культурнага дыялогу актуалізуецца праз адраджэнне прысутнасці Ван Вэя ў сучасным культурным дыскурсе, а таксама праз адлюстраванне шэрагу будыйскіх матываў, уласцівых адпаведнай гістарычнай эпосе, што праяўляецца не толькі ў назве верша, але і ў архаічнай назве тапоніма для абазначэння Індыі.

Творы дадзенай тэматыкі могуць у творчасці Сяо Шуэя выступаць таксама ў якасці метатэксту, які суадносіцца з пэўнымі ключавымі для кітайскай літаратуры творамі. Так, у чатырохрадкоўі «Жонка Сунь Укуна» («*孙悟空夫人*», 2011) аўтар, звяртаючыся да вобраза галоўнага персанажа рамана У Чэн'эня (吳承恩, 1500 – 1582 гг.) «Запіскі аб падарожжы на Захад» Сунь Укуна, з дапамогай шэрагу парадыйных тэхнік дамыслівае вобраз яго жонкі, пры гэтым ствараючы паўнаўартасны, непаўторны жаночы вобраз на матэрыяле іншага твора: *«яна дагэтуль жыве без прытулку, пераходзячы з адной вуліцы на іншую, // загусцелы тофу, безумоўна, смачны, на языку буйны вэрхал, яшчэ могуць вырасці персікі неўміручасці ды дынныя грушы...»*

Дамінантнае становішча ў творчасці Сяо Шуэя займаецца традыцыйная для кітайскай літаратуры тэма сям'і, якая амаль цалкам прадстаўлена жанрам «апавадальных вершаў» ці «вершаў-гісторый». Гэта абумоўлена наратыўнай

прыродай дадзенага жанру, усёпрысутнасцю сямейнага наратыву ў кітайскай культуры як аднаго са слупоў канфуцыянскай этыкі, а таксама крыніцай для сюжэтаў, якімі служаць гісторыі сямейнікаў аўтара ці яго землякоў. Наватарства Сяо Шуэя заключаецца ў прадстаўленні аб'ёмнага, ёмістага сямейнага наратыву ў мініяцюрнай чатырохрадкавай форме, што суправаджаецца якасным пераглядам самой тэхнікі апавядання, уключна з яго фрагментызацыяй і цям'янасцю вобразаў. Сяо Шуэй у творах адпаведнай тэматыкі стварае палітру сітуацый, звязаных з сямейным жыццём, і агортвае іх у вытанчаную, наватарскую вобразную «абалонку». Стэрэаскапічнасць «апавядальных вершаў» Сяо Шуэя, прысвечаных тэме сям'і, увасоблена ў творах «Шылантань», «Брама да бурлівай крыніцы», «Застава на гары Яншань» («阳山关», 2016), «Старажытны шлях з Хунані ў Гуандун» («湘粤古道», 2016), «Храм продкаў сям'і Луо» («骆氏宗祠», 2016), «Парк Вэньін» («文瀾公园», 2015), «Вёска Гуджайцунь» («古寨村», 2015), «Гара двух цмокаў» («二龙山», 2015), «Бада» («八大», 2020) і інш. Тая палітра сітуацый, якую стварае аўтар у прыведзеных вышэй лірычных творах, уключае ў сябе найбольш важныя, ключавыя моманты ці перыпетыі сямейнага жыцця: смерць і пахаванне («Ён трымае ў руках урну з прахам, раўнадушны да наскальных надпісаў наперадзе, і яму не хацелася б заставацца ў вадзе...» – «Шылантань»), абрады пакланення продкам («Ён з сябрамі прыцягнуў з гор дзіка, што біўся ў агоніі праз голад, і спачатку, падзяліўшы, падалі продкам...» – «Брама да бурлівай крыніцы»; «У год, калі мне было восем, бацька на Цінмін паехаў на самоце прыбіраць могілкі продкаў у родных краях...» – «Старажытны шлях з Хунані ў Гуандун»); знаёмства, каханне і расставанне («Жонка, пазабаўляўшыся з іншымі тры гады, прынесла з сабою дзіця...» – «Парк Вэньін»); беды і гора («Мы з маці і двума братамі, утаніўшы цяжкія крылы ў сумёце, // Больш не маем сілы ўзляцець...» – «Бада») і інш. Панарама сямейнага жыцця, прадстаўленага ў творах адпаведнай тэматыкі, уздымае праблему суадносін паміж традыцыйным і сучасным, старажытным і прагрэсіўным, што займае цэнтральнае месца ў творчасці Сяо Шуэя, у рамках якой прадпрымаюцца спробы рэалізацыі ініцыятывы «вяртання з Кітая ў Кітай». Паэт указвае на прысутнасць, жыццяздольнасць традыцыйнага сацыяльнага ладу ў сучасным Кітаі, падкрэслівае нязменнасць, дэтэрмінізм тых ці іншых сітуацый, якія даводзіцца перажываць цэлым сем'ям (напрыклад, прыродныя катастрофы ці здраду). Час у творах Сяо Шуэя, прысвечаных сямейнай тэматыцы, уяўляецца надзвычай гнуткім, у іх, як у паўнаватарскіх эпічных творах, адбываецца лёгкае пераключэнне паміж рознымі часавымі каардынатамі. Катэгорыя часу ў творах сямейнай тэматыцы Сяо Шуэя з'яўляецца гнуткай і цыклічнай, дапускае буйныя прамежкі і апушчэнні:

«Гара двух цмокаў»

Насамрэч, з таго моманту, як на Фэньхэ ўзвялі плаціну і з'явіліся птушыныя выспы, не прайшло і дзесяці гадоў.

Яны плывуць уверх па цячэнню, каля храма саноўніка Доў рэчышча рэзка звужаецца, па абодва бакі відаць стромкія скалы.

Перад жаніцьбай яны амаль ускараскаліся на верхавіну насупраць. Цяпер іх дзіця са сваёй сям'ёй

Эмігравала за мяжу. Узімку промні сонца на захадзе верцяцца над вадой, а яны ўчапіліся вачыма ў адзін і той жа горнакалоснік.

На прыкладзе дадзенага твора можна прааналізаваць асаблівасці хранатопу і яго размеркавання ў творчасці Сяо Шуэя, што найбольш поўным чынам рэалізаваліся ў «апавядальных вершах» сямейнай тэматыкі. Найперш, апавяданне ў іх разгортваецца з часавай кропкі, размешчанай у сучаснасці, што падсведамляе адпаведны рэжым апавядання, пры якім ажыццяўляецца апора на мінулае і ўспаміны персанажаў. Пазней апавяданне арганізуецца вакол гэтых фрагментарных успамінаў, пры гэтым аб'ект апісання ў вершы ніколі не абмяжоўваецца паведамленнем пэўнай сямейнай гісторыі як такавой. Знешняе асяроддзе і вобразнасць, што яе ўвасабляе, вяртае апавяданне ў яго кропку адпраўлення, замыкаючы такім чынам часавы цыкл і фарміруючы своеасаблівую калыцавую кампазіцыю: *«Ён узгадаў піраванне, што бясконца заплятаецца, вялятаючы з выпіленай ушчэнт сасны, з вачэй неўзабаве закрапалі слёзы...»* («Вёска Гуджайцунь»); *«Мінакі, што ідуць шчыльна адзін да аднаго, разбрыдаюцца ў тумане, пільным вокам дапамагаючы яму [нябожчыку] знайсці адтуліну...»* («Старажытны мусульманскі храм»).

Наступнай тэматычнай групай твораў, якія складаюць вялізны пласт у творчасці аўтара, з'яўляюцца вершы, прысвечаныя тэме кахання. Для раскрыцця дадзенай тэмы Сяо Шуэй выкарыстоўвае абодва яго наватарскія метажанравыя ўтварэнні – «новыя чатырохрадкоўі» і «апавядальныя вершы», – чыя фармальная спецыфіка стварае адрозны падмурак для рэалізацыі тэмы кахання. Зразумела, што лірычны і пачуццёвы бок дадзенай тэмы будзе найбольш праяўлены менавіта ў «новых чатырохрадкоўях», а завершаны наратыў пра каханне можна вызначыць у «вершах-гісторыях» Сяо Шуэя.

Сярод вершаў Сяо Шуэя, у якіх найбольш відавочна выяўляецца тэма кахання, можна выдзеліць наступныя творы: «Інтэр'ер», цыкл «Жалоба», цыкл «Плынь», цыкл «Мараль» («道德», 2008), «Парк» («公园», 2009), «3 мірам» («安息», 2009), «Некаторым людзям ніколі не зразумець» («有些人永远不会明白»,

2009), «Пекін – Гуанджоў», «Вараны конь» («乌 骅», 2010), «Нататкі пра пейзаж» («风物琐记», 2011), «Храм на Заходняй гары» («东山寺», 2012), «Усё жыццё» («一生», 2012), «Пажар» («失火», 2013), «Цісідзе» («七夕», 2013), «Восемсот дзён» («八百年», 2013), «Справаздача аб камандзіроўцы» («出差报告», 2014), «Чатыры пары года» («四季», 2014), «Храм Узнятай Дабрыні», «Сядзіба Сунь Ятсена» («中山院», 2016), «Вуліца Джэн'і» («正一街», 2016), «Рамесны кааператыў» («手工联社», 2016), «Два ясныя дні, Ю Дафу» і інш.

Асаблівасцю твораў дадзенай тэматыкі выступае іх цесная сувязь з сітуацыяй расставання і сканчэннем стасункаў, што сведчыць пра арганічнае аб'яднанне тэм кахання і расставання ў творчасці аўтара: *«...Яны больш не бачыліся, хапае смеласці цешыцца са спакою і забаронаў. Ён верыць: у Яньтае больш няма кахання»* («Чатыры пары года»). Разам з тым тэма кахання спалучаецца з іншымі дамінантнымі тэмамі ў творчасці Сяо Шуэя: вельмі часта героі яго інтымных вершаў размешчаны і ўзаемадзейнічаюць у прыродных умовах, што суправаджаецца адпаведнымі традыцыйнымі для кітайскай паэзіі вобразамі месяца, а таксама алюзіямі на паэзію Лі Бая: *«мы з табой – гэта адзіночны лік // а месяц – множны»* («З мірам»); *«ты абдымаеш мяне, слухаем дробныя песні ў чоўне // лотасы вышэйшыя за спевы, спевы вышэйшыя за твае маленькія пацалункі»* («Плынь»). Што таксама відаць з прыведзеных вышэй цытат, інтымная лірыка Сяо Шуэя ў найбольшай ступені набліжаецца па сваёй паэтыцы да творчасці амерыканскага аўтара Р. Броцігана, што ўвасабляецца ў павышанай эратызацыі і цялеснасці лірычных вобразаў, а таксама акцэнце на будзённых, нязначных і прамежкавых з'явах у жыцці персанажаў. Узорным у дадзеных адносінах выступае верш Сяо Шуэя «Парк», адзін з найбольш вядомых твораў аўтара і найбольш эратычных тэкстаў у найноўшай кітайскай паэзіі:

Яна кранаецца майго цела, зыходны пункт пачынаецца з цыгарэтнай іскры,
праз пятнаццаць хвілін яна старанна тушыць яе.

Я выпускаю са свайго рота цьмянае месячнае святло,
пасля чаго апускаю голаў, гляджу на стомленую сайру пада мной: ці зможа яна ўдала
вярнуцца ў возера?

Са зместу дадзенага верша можна зрабіць выснову пра суіснаванне адкрыта эратычных і алегарычных вобразаў у інтымнай лірыцы Сяо Шуэя. У вершы «Парк» эратызаваныя вобразы «цела» і «рота» суседнічаюць з арыгінальнымі вобразам «сайры». Пры гэтым неабходна падкрэсліць тое, што апісанне цялеснасці і эратызацыя паэзіі зусім не з'яўляюцца для аўтара самамэтаю яго творчай практыкі. У сваёй інтымнай лірыцы Сяо Шуэй прыкладае намаганні для практычнай рэалізацыі тэорыі эротыкі французскага філосафа Ж. Батая

(1897 – 1962 гг.) на літаратурным матэрыяле. Сяо Шуэй услед за французскім мысляром разглядае канцэпт Эрасу ў якасці цэнтральнай катэгорыі чалавечага існавання [2]. Паводле тэорыі Ж. Батая, канцэпт Эрасу супрацьстаіць павярхоўнай сэксуальнасці, таму што першы з’яўляецца сродкам чалавека па барацьбе з уласнай смяротнасцю. Больш за тое, згодна з тэорыяй Ж. Батая, чалавек як істота характарызуецца ўласнай фрагментарнасцю, аднак менавіта Эрас дазваляе яму перажываць ўласнае жыццё як кантынуальную, расцягнутую ў прасторы і часе падзею. Такую з’яву пераадолення ўласнай перарыванасці Ж. Батай называе *трансгрэсіяй*, акцэнтуючы ўвагу на пераходнай функцыі Эрасу. Можна сцвярджаць, што эратызм у інтымнай лірыцы Сяо Шуэя таксама носіць трансгрэсіўны характар, бо выступае сродкам сублімацыі чалавечага існавання, фрагментаванага, разарванага аб’ектыўнай рэчаіснасцю і сучасным сацыяльным ладам. Акрамя таго, у вершах «Плынь», «Парк», «Вараны конь», «Храм на Заходняй гары» і інш. цалесны бок кахання выступае на першы план, што пацверджваецца наяўнасцю адпаведных вобразаў «абдымкаў», «вуснаў», «цела», «грудзей» і г.д. Такі спосаб увасаблення кахання ў паэтычнай творчасці працягвае тэндэнцыю да «секулярызацыі» ў творчасці кітайскіх «паэтаў-васьмідзясятнікаў»: фарміруючы новую паэтыку, яны супрацьпастаўляюць сябе папярэднім літаратарам (напрыклад, прадстаўнікам «туманнай» паэзіі), для якіх была характэрна метафізічная, узвышаная праблематыка твораў. Цалеснае ў інтымнай лірыцы Сяо Шуэя служыць не для павярхоўнай эратызацыі паэзіі, функцыянал якой замыкаўся б на самім сабе, але хутчэй для сцвярджэння пачуццёвага пачатку чалавечага існавання як шляху да набыцця трансгрэсіўнага вопыту. Сам паэт у адным з інтэрв’ю адзначае: *«На мой погляд, менавіта “эротыка” (情色) з’яўляецца крыніцай усіх вялікіх сіл у паэзіі. У віры эротыкі, калі ўсё знаходзіцца ў цябе пад пахай, усё з’яўляецца адначасова хаатычным і выразным, што, натуральна, лёгка схвапіць»* [49].

Тэма кахання ў творчасці Сяо Шуэя ўвасабляецца ў будзённых, нязначных сітуацыях, што зноў сведчыць пра прысутнасць прымітывісцкіх рысаў у паэзіі аўтара. Так, большасць твораў адпаведнай тэматыкі жывапісуюць сітуацыю суму па аб’екце кахання («*Ёсць вецер, які нагадае пра цябе, // ёсць святло, якое ўжо пранікла ў маё цела...*» – «Інтэр’ер») або спакойнага суіснавання двух герояў («*Ты сядзіш, усё, маўчыш...*» – «Пекін – Гуанджоў»; «*Ты ляжотна прытулілася да акна, у парку погляд падымаецца ад фантанаў да страхі і рэзка // падае. Пазней ты сказала: “Насамрэч, мы не падумаўшы, прынялі нямала верных рашэнняў”*» – «Восемсот дзён»). У нязначнасці паэтычных сітуацый, апісаных у шэрагу творах Сяо Шуэя, заключаецца маніфест у падтрымку катэгорыі будзённага і звычайнага як аб’екта ўвасаблення ў паэтычнай творчасці. Разам з тым у творах дадзенай тэматыкі

назіраецца фрагментарнасць пры апісанні тэмы кахання, што сведчыць пра наяўнасць аўтарскай канцэпцыі кахання як дысперсных адносін, рассеяных у часе і прасторы, якія ў літаратурнай форме ўвасабляюцца з дапамогай абарваных фраз і адзінкавых вобразаў:

«Храм Узнятай Дабрыні»

Ёй хацелася пабачыць яго сапраўднага, і на наступны дзень яна прыляцела ў Пекін.
Нібы прыехаўшы ўсяго толькі з прадмесця, яна і вухам не вядзе, глядзіць на тое, як трыснёт
гайдае лінію

Гарызонту, а снег якраз незнарок выправіў крывыя лініі з сухіх галін рабінні. Ёй не
даспадобы

Тое пачуццё, калі сэрца заводзіцца іншым чалавекам. «Мне не падабаецца, што ты мне
падабаешся».

Варта адзначыць, што для твораў аўтара, прысвечаных тэме кахання, у большай ступені характэрна цыклізацыя і прысутнасць прысвячэнняў. Так, у цыклах вершаў «Жалоба», «Плынь», «Мараль» і інш. творы інтымнай тэматыкі могуць суседнічаць, напрыклад, з вершамі, якія належаць пейзажнай лірыцы, такім чынам, з аднаго боку, ствараючы больш шырокую карціну апісанай падзеі, сітуацыі ці перажыванняў лірычнага героя, з іншага боку, спрыяючы рэалізацыі сінкрэтычнай тэматыкі, характэрнай для творчасці Сяо Шуэя. Што да прысвячэнняў, то сярод дваццаці двух узгаданых вышэй адзінкавых ці цыклізаваных лірычных твораў чатыры былі прысвечаны той ці іншай асобе. Дадзеная асаблівасць сведчыць па ўзмацненне суб'ектыўнага пачатку ў творах, прысвечаных тэме кахання.

Многія кітайскія даследчыкі лірыкі Сяо Шуэя сыходзяцца на думцы, што цэнтральнае месца ў творчасці аўтара займае экзістэнцыйная праблематыка, звязаная з пошукам уласнай ідэнтычнасці, а таксама разгубленасцю, самотай і расчараванасцю чалавека сярэдняга ўзросту. Так, кітайскі паэт і літаратуразнавец Ван Дзыгуа адзначае: *«Будучы выразнай асаблівасцю сучаснага чалавека, самота, натуральна, стае нярэдка складнікам у тэматыцы нашай паэзіі, але тых, хто мог бы, як Сяо Шуэй, так выразна і старанна апісаць самоту, фактычна лічаныя адзінкі»* [5]. Ван Дзыгуа таксама адзначае, што экзістэнцыйная праблематыка разгортваецца ў творах аўтара па меры развіцця яго індывідуальных жанравых форм і праяўляецца ў большай ступені ў «апавядальных вершах», дзе катэгорыя самоты спалучаецца з універсальнымі вобразамі «маленькага чалавека». Джан Дэмін у сваю чаргу адзначае, што *«эмацыйная туга і адсутнасць веры таксама сталі важнымі экзістэнцыйнымі тэмамі ў творчасці “паэтаў-васьмідзясятнікаў”, з якімі ім было наканавана сутыкнуцца ў рэчаіснасці»* пасля чаго дадае, што, нягледзячы

на наяўнасць у творчасці Сяо Шуэя матываў трылогі і неспакою, у яго лірыцы ўсё адно адбываецца сцвярджанне ўсемагутнасці чалавека [12]. Чэнь Бідзе пры аналізе паэзіі Сяо Шуэя прыходзіць да высновы, што *«ў паэтычнай практыцы і пры рэалізацыі тэорыі “славізму” апісанае ім пачуццё няўдачы, а таксама пошукі і цяжар існавання так ці іначай выступаюць на паверхню»* [51].

Праблемы адзіноты, няпэўнасці існавання, экзістэнцыйнага страху і разгубленасці з’яўляюцца лейтматывамі, якія праходзяць скрозь усю творчасць Сяо Шуэя і, як правіла, рэалізуюцца ў большасці вершаў у выглядзе фрагментаваных вобразаў. Тым не меней у паэзіі аўтара можна выдзеліць шэраг твораў, у якіх адпаведная праблематыка выступае дамінантнай, а менавіта «Зялёны бадхісатва», «Shooting Star», «Уліс» («尤利西斯», 2007), «Палын», «Ноччу чытаю “Шаньхайдзін”» («夜读山海经», 2010), «Кніжная паліца» («书架», 2011), «Навука гісторыі» («历史学», 2011), «Падарунак» («礼物», 2011), «Сустрэнемся тут» («在此相遇», 2011), цыкл «Просячы літасці ў мінулага» («向往事乞怜», 2013), «Выступленне» («演出», 2013), «Рухі ў сэрцы» («内心活动», 2013), «Раскрыццё рэчаў, праяўленых небам» («天工开物», 2013), «Месца вялікай спагады» («大悲胜境», 2015), «Шылантань», «Парахавы завод» («炸药工厂», 2016) і інш.

Дадзеная група твораў у той ці іншай ступені адлюстроўвае развагі аўтара над праблематыкай чалавечай смяротнасці. Так, менавіта верш «Палын» даў назву аднайменнаму зборніку Сяо Шуэя 2014 г. Больш за тое, менавіта цытата з дадзенага лірычнага твора выступіла эпіграфам да ўсяго зборніка «Палын»: *«Я хачу памерці маладым, аблокаў над галавой больш, чым зазвычай...»* У дадзенай групе вершаў Сяо Шуэя на мізансцэну выходзіць праблема чалавечай смяротнасці, а само існаванне разумеецца ў хайдэгерыянскім ключы як накіраванае да яго канечнай развязкі – смерці. З дадзенай праблематыкай у творчасці Сяо Шуэя цесна звязаны два матывы: мэтанакіраванасці і тэлеалагічнай канчатковасці чалавечага жыцця і ранняй смерці. У дадзеным блоку вершаў выступае на паверхню смерць лірычных герояў як факт або як жаданне, прысутнічаюць вобразы нябожчыкаў і інш.: *«Гэта, напэўна, і ёсць жыццё, поўнае страху, з бракам сюжэтаў, але яно ўсё ж набліжаецца да сутнасці, // а раскіданае месячнае святло падобнае да выступу аркестра ў цемры»* («Уліс»); *«Горыч азначае, // што памерлыя, як правіла, больш не ў сілах моцна сцінуць кулак»* («Кніжная паліца»); *«Хто хоча памерці разам са мной, прашу падрыхтаваць тэстамент...»* («Сустрэнемся тут»); *«Белыя жабкі капаюць бясконца на апавяшчэнне аб нашай смерці...»* («Просячы літасці ў мінулага». З прыведзеных вышэй цытат з вершаў Сяо Шуэя відаць, што пры раскрыцці праблемы чалавечай смяротнасці ён таксама ўказвае на аднастайнасць, манатоннасць жыцця, якое цягам часу імкнецца да сваёй

лагічнай развязкі. Смерць, паводле Сяо Шуэя, выступае не проста заканчэннем, заключным этапам чалавечага існавання, але заключае ў сабе яго сутнасную характарыстыку. Жывым пры гэтым даводзіцца бесперастанку ўступаць у зносіны з замагільным светам і шукаць ў ім аналогіі, адпаведнікі ўласным перажываннем. У паэзіі Сяо Шуэя можна адзначыць наяўнасць двухпалярнай мадэлі светабудовы, пры якой два светы суіснуюць і пранікаюць адзін у адзін. Лірычныя героі Сяо Шуэя, якія адчуваюць экзістэнцыйны страх, усведамляюць вусцішнасць існавання і, ужо расчараваўшыся ў ім, выказваюць жаданне прыпынення падобнага ходу рэчаў. Пры гэтым у творах аўтара прапаноўваецца вонкавы погляд на смерць. Сяо Шуэй у сваёй паэзіі задаецца пытаннем: «Што наступae пасля скону?» Пра прысутнасць падобнай рэфлексіі аўтара сведчыць ужыванне ім вобразаў апавяшчэння аб смерці і тэстаментнага дакументаў, якія пераходзяць мяжу паміж жыццём і смерцю, выказваючы волю нябожчыка або апавяшчаючы пра канец яго жыцця.

Ва ўмовах адчування лірычнага героя Сяо Шуэя абмежаванасці ўласнага жыцця, а таксама яго экзістэнцыйнай разгубленасці паэтычныя творы набываюць пэўныя матывы рамантызму, калі персанаж супрацьпастаўляе сябе навакольнаму асяроддзю і чалавечаму натоўпу:

«Зялёны бадхісатва»

Устаўшы на ногі пасля сну,
далучаюся да таго змрочнага натоўпу.
Прыкрываю твар, вусны нагадваюць вільготную чорную кветку
перад тым, як душа загіне, яна ніколі звяне.

У дадзеным творы таксама актуалізуецца ідэя чалавечай смяротнасці, выражанае ў вобразе душы, якая накіравана да ўласнай смерці. Тым не меней пры ўсведамленні канчатковасці быцця Сяо Шуэй ўпэўнена ўказвае на яе стваральныя, вітальныя, творчыя сілы: «яна [кветка] ніколі не звяне». Акружаныя чалавечым натоўпам, лірычныя героі паэтычных твораў Сяо Шуэя тым не меней адчуваюць надзвычайную самоту і разам з гэтым імкненне знайсці аднадумцаў, пра што сведчаць цытаты з іншых твораў дадзенага блока: «Адзінокі чалавек ірвецца да сцэны...» («Shooting Star»); «Я хацеў бы згубіцца сярод вас, я хацеў бы ззяць разам // з вамі, з запазненнем спыняю крок, але ўсё ж застаюца рэальным» («Падарунак»).

Наяўнасць вобраза «грэшнага свету» («Відаць, процілегла да таго грэшнага свету, пра які ты кажаш...» – «Палын») з першага погляду можа ўказваць на трансцэндэнтнасць і дуалізм светабудовы ў творчасці Сяо Шуэя, якая ўключае ў сябе «вышэйшы» і «прафанны» свет. У сувязі з гэтым хацелася

б заўважыць, што, насамрэч, светабудова ў творчасці аўтара выступае іманентнай, таму што лірычныя героі яго вершаў заўжды ўключаны ў будзённасць, з'яўляюцца часткай рэчаіснасці, хоць і адчуваюць да яе пэўную ступень расчаравання. Героі твораў Сяо Шуэя не прымаюць аб'ектыўнае асяроддзе, у якім яны знаходзяцца, але разам з тым не могуць яго пакінуць.

Вартым увагі застаецца спосаб увасаблення Сяо Шуэем у сваёй творчасці праблемы экзістэнцыйнай разгубленасці. Паводле Сяо Шуэя, чалавек уяўляецца «закінутым» у вір рэчаіснасці, а само яго жыццё ўяўляе сабой не што іншае, як бязмэтнае блуканне ў рэальнасці. Гэта пацверджваецца, напрыклад, зместам і назвай верша «Уліс», якія адсылаюць да персанажа старажытнагрэчаскай міфалогіі Адысея, які таксама арганічна ўпісаўся ў мадэрнісцкую і постмадэрнісцкую літаратуру: *«Гэта, напэўна, і ёсць жыццё, поўнае страху, з бракам сюжэтаў, але яно ўсё ж набліжаецца да сутнасці, // а раскіданае мясячнае святло падобнае да выступу аркестра ў цемры»*. Падобнае апісанне фундаментальных асноў чалавечага існавання сведчыць пра сутнасную разгубленасць лірычнага героя Сяо Шуэя, які вымушаны пражываць манатоннае, аднастайнае жыццё і бесперапынна адчуваць экзістэнцыйную вусцішнасць. Апрача таго, Сяо Шуэй у сваёй паэтычнай творчасці займаецца даследаваннем генезісу раду адчуванняў: страху, разгубленасці, трывогі і г.д. У вершы «Навука гісторыі» прысутнічае наступны радок: *«Брудныя // рэчы шукаюць уваход у людскі свет, мы заўжды выпадковыя, маўклівыя, недамыслныя грацыёзныя»*. Прыведзеная фраза сцвярджае выпадковасць чалавечага існавання і адмаўляе дэтэрмінізм як аснову быцця. Лірычны герой твора пры гэтым указвае на ўскосныя адносіны паміж чалавекам і знешнім светам, у чым, як ні парадаксальна, увасабляецца зграбнасць і годнасць чалавецтва.

Пры аналізе тэматыкі і праблематыкі варта асобна спыніцца на чацвёртым і пятым чатырохрадкоўях з цыкла «Просячы літасці ў мінулага», а таксама вершы «Рухі ў сэрцы». У першым творы Сяо Шуэй сцвярджае імгненнасць чалавечага вопыту, дэманструе факт таго, што чалавечае існаванне не распаўсюджваецца на мінулае ці будучае: *«У параўнанні // з тымі недасяжнымі рэчамі мы існуем толькі ў імгненні»*. У пятым жа вершы з узгаданага вышэй цыкла жыццё атаясамліваецца *«анустеламу промню святла»*, што можа быць інтэрпрэтавана ў якасці адсутнасці цвёрдага, усталяванага сэнсу ў чалавечым існаванні, што, па сутнасці, выступае адной з галоўных ідэй філасофіі экзістэнцыялізму. У вершы «Рухі ў сэрцы» лірычны герой выказвае роспач з нагоды таго, што *«дарма прамарнатравіў успаміны»*, што можа быць разгледжана ў якасці сцвярджэння факту каштоўнасці памяці, якая канструюе чалавечую ідэнтычнасць і страта якой з'яўляецца тоеснай страце ўласнай асобы.

Шырокая прадстаўленасць інтымнай тэматыкі і экзістэнцыйнай праблематыкі, звязанай са смяротнасцю чалавека, сведчаць пра разгляданне аўтарам Эрасу і Танатасу як двух асноватворных дамінантаў чалавечага існавання. Сяо Шуэй ставіцца да чалавечага быцця як да лунання паміж свядомасцю аб уласнай смяротнасці і разам з тым неабходнасці ў каханні, якое дазваляе індывіду набыць адпаведны трансгрэсіўны вопыт, пераадолець уласную фрагментаванасць і прыняць уласную канчатковасць. Пры гэтым сітуацыя прысутнасці двух сусветаў, зямнога і замагільнага, у творчасці паэта ўказвае на іх суіснаванне і ўзаемапранікненне, што пацверджваецца адпаведнымі лірычнымі творамі і іх вобразнай сістэмай.

Пры аналізе тэматыкі і праблематыкі лірычных твораў Сяо Шуэя нельга абмінуць рэалізацыю ў іх катэгорыі часу. Многія кітайскія літаратуразнаўцы, якія займаюцца даследаваннем творчасці аўтара, адзначаюць нетыповае стаўленне яго лірычных герояў да тых часавых каардынат, у якіх яны знаходзяцца, што ўводзіць ў творчасць паэта тэму часу. Так, Джао Яньлэй адзначае, што ў паэзіі аўтара прысутнічае своеасаблівае пачуццё «вырывання» з сучаснасці або цяперашняга часу, якое праяўляецца ў адмаўленні мінулага і цяперашняга, расчараванні ў іх і ўскладанні вялікіх надзей менавіта на будучыню [14]. У якасці прыкладу прыводзіцца чатырохрадкоўе Сяо Шуэя «Хвоя» («云杉», 2011):

гэтай ноччу я такі хворы, што не ў стане напісаць ані сказа ці завершанага верша
месячнае святло пачынае разбураць мяне, зносіць масты ў маім целе, каналы і патайныя хады

птушкі – гэта рассеяная родная зямля, павіснуць, відаць, значыць паступова спусціцца
дрэвы падпіраюць раскіданыя рыфмы, воддаль нехта насцярожана глядзіць на мяне

Сапраўды, як указвае Джао Яньлэй, на прыкладзе дадзенага верша можна пераканацца ў расчараванасці лірычнага героя Сяо Шуэя ў сучаснасці, навакольным асяроддзі і тым страхам, які ён адчувае перад тварам рэчаіснасці. Герой перабывае ў стане хваробы, што не дае яму завершыць распечатую працу над паэтычным тэкстам. Аўтабіяграфічныя матывы ў чатырохрадкоўі спалучаюцца з бездапаможнай і пасіўнай сучаснасцю, пачуццём распачы і драматычным пафасам, а рэальнасць падаецца з найбольш непрывабнага, «няўдалага» боку. У вершы «Пейзаж» накіраванасць лірычнага героя ў бок будучыні праяўляецца яшчэ больш эксплікавана: «Усё менавіта так, я чакаю цябе ў тумане...» Разам з тым чатырохрадкоўе «Пейзаж» насычана пераклучэннямі паміж рознымі часавымі каардынатамі: мінулым, цяперашнім і будучым, – якія ў той жа час адпавядаюць тым ці іншым пачуццям лірычнага героя. У вершах «Дасылаю Лі Хэ» і «Сон Тао Юаньміна», прааналізаваных вышэй, апрача дыялогу з кітайскай культурнай спадчынай, паэт таксама

раскрывае тэму суму па радзіме, увасабляе настальгію па мінулым, сведкам якога лірычны герой увогуле не быў. Такім чынам, у паэзіі Сяо Шуэя назіраецца расчараванне ў сучаснасці, настальгія па недасяжнай, неспазнанай мінуўшыне і разам з тым накіраванасць да яшчэ не рэалізаванай будучыні, што стварае пэўны рэзананс са схільнасцю паэзіі аўтара да экзістэнцыйнай праблематыкі. Далейшы аналіз актуалізацыі катэгорыі часу ў творчасці Сяо Шуэя будзе праведзены намі ў рамках дадзенага раздзела асобна.

Раздзел 3.2. Сістэма вобразаў у паэзіі Сяо Шуэя

Непаўторнасць і арыгінальнасць паэзіі Сяо Шуэя забяспечваецца перадусім незвычайнасцю яе сістэмы вобразаў, спалучэннем неспалучальных прадметаў і з'яў рэчаіснасці ў межах паэтычнага тэксту. Дадзены прынцып аб'ядоўвае аўтара з амерыканскім паэтам Р. Броціганам, які выступаў за ўзмацненне сугестыўнасці паэтычных вобразаў, іх уплыву на чытача шляхам дапасавання, напрыклад, вобразаў флоры і фаўны ў самабытных абставінах.

Дзве вялікі групы вобразаў, якія можна выдзеліць у паэзіі Сяо Шуэя, уяўляюць сабой назвы экзатычных раслін і жывёлаў. У рабоце Ван Лін'юнь (王凌云) «Раслінныя вобразы ў сучаснай кітайскай новай паэзіі» («中国当代新诗植物意象研究») адзначаецца, што аб'екты флоры ў творчасці аўтара складаюць цэльную карціну жывой прыроды, увасабляюць краявіды малой радзімы ў памяці лірычнага героя, а таксама вобразы родных і блізкіх [6, с. 98]. Ва ўзгаданым вышэй артыкуле Джао Яньлэя ў кантэксце ўжывання Сяо Шуэем вобразаў жывёлаў адзначаецца «самнамбулічнасць» яго паэзіі, г. зн. адарванасць ад аб'ектыўнай рэчаіснасці ў мэтах яе фрагментацыі і зацымвання: *«Ён схільны звяртацца да вобразаў дзікіх, першабытных жывёлаў, якія рэзка кантрастуюць з будзённым жыццём, такіх як кіт, плямісты алень, вустрыца, марскі канёк або птушка»* [14]. Ужыванне падобных вобразаў флоры і фаўны матывуецца імкненнем да ўвасаблення будзённасці ў лірычнай творчасці пад новым кутом, які акцэнтуюе ўвагу на непаўторнасці, каштоўнасці і самадастатковасці катэгорыі звычайнага.

Найбольш рэпрэзентатыўным творам у плане выкарыстання вобразаў раслін служыць чатырохрадкоўе Сяо Шуэя «Разбойнік, што не піша вершаў» («不写诗的匪徒», 2011):

润楠、鹅掌楸、甜槠、青冈，
柏木荷、盐肤木、金莲木、合欢树，

油丹、坡垒、罗伞、冷杉、乌柏、海桐、羊角槭、青钱柳，
紫荃、仿栗、白扞、厚朴、三棱栎、金丝楠、大果安息香、见血封喉 [41, с. 86].

Вільготныя лаўры, лірыядэндроны, мірзіналістныя і зубчастыя дубы,
схімы кіпарысаў, сумахі, залацістыя лотасы, шаўковыя акацыі,

алейныя лаўры, мальвы, шаўковыя парасоны, піхты, сапіумы, смоланасеннікі, клёны,
цыклакарыі,
фіялетава-гарбата, трапічныя каштаны, ёлкі Меера, магноліі, букі, залатыя фебы, стыраксы,
атрутныя анчары.

Дадзены твор уяўляе сабой адзіны пералік разнастайных раслін, пераважна дрэў і кустоў, якія ў сукупнасці адлюстроўваюць аўтэнтчнасць кітайскай фаўны. Большасць раслін, узгаданых у мастацкім тэксце, не паддаюцца перакладу праз адсутнасць адпаведнікаў ва ўсходнеславянскіх мовах, таму пры перадачы зместу твора даводзіцца прыбываць да выкарыстання рознага тыпу гіперонімаў для назвы гіпонімаў: калі ў арыгінальным чатырохрадкоўі прыводзіцца пэўны від кітайскай расліны, то па-беларуску яна можа быць перададзена толькі праз назву класу, да якога яна належыць. У дадзеным творы ўвасабляецца цэлы рад авангардных тэндэнцый, уласцівых творчасці Сяо Шуэя. У чатырохрадкоўі, якое ўяўляе сабой пералік разнастайных экзатычных раслін, актуалізуюцца ініцыятывы «вяртання з Кітая ў Кітай» і «славізму», прапанаваныя Сяо Шуэем. У межах першай ініцыятывы аб'ект апісання ў вершы змяшчаецца ў бок тых вечных аб'ектаў рэальнасці, з якімі кітайскі народ меў справу і якія сузіраў на працягу ўсёй сваёй гісторыі. Узгаданыя ў творы назвы раслін не маюць адпаведнікаў у іншых мовах, што падкрэслівае іх непарыўную сувязь з кітайскай флорай, а таксама са светапоглядам кітайскай нацыі. «Славізм» у прыведзеным вышэй вершы праяўляецца найперш на ўзроўні гранічнай канкрэтнасці вобразаў, якія ўказваюць на дакладныя, прадстаўленыя ў творы амаль у батанічным выглядзе назвы раслін. Падобнае ўжыванне вобразаў флоры спрыяе стварэнню аб'ёмнай карціны свету прыроды ў творы, у чым таксама рэалізуецца намер аўтара па набліжэнні паэтычнай творчасці да аб'екта ўласнага апісання.

Пры аналізе вобразаў фаўны ў творчасці Сяо Шуэя неабходна ўлічваць пэўную ступень традыцыяналізму дадзенай групы вобразаў. Гэта выклікана арганічнай сувяззю паміж адлюстраваннем раслін і старажытнай кітайскай паэзіяй: паэты Кітая, імкнучыся ў сваёй пейзажнай лірыцы паўнаўартасна ўвасобіць прыроднае наваколле лірычнага героя, так ці іначай звярталіся для вобразаў флоры ў мэтах больш поўнай актуалізацыі карціны свету ў творы альбо для стварэння алегорыі ў межах лірычнага твора. Так, у кітайскай культуры вобраз пераломленай лазовай галіны ўказвае на абрад расставання з блізкім чалавекам, і дадзены вобраз таксама знаходзіць сваё месца ў творчасці Сяо Шуэя: «...*прасынаюся, у тумане згінаю лазовыя галінкі // каб адправіць іх з Пуджоў у Лунсі*» («Вежа Бусла»). Нават пры ўмове, калі вобраз расліны не з'яўляецца ўстойлівым у кітайскай культуры, ён усё адно набывае метафарычнае значэнне ў паэзіі Сяо Шуэя. Так, у вершы «Зялёны бадхісатва» вобраз чорнай кветкі сімвалізуе разгубленасць лірычнага героя, якая ўзнікае пры ўсведамленні ўласнай смяротнасці. У цэлым пераважная большасць раслін у творчасці Сяо Шуэя адносяцца да тыповых аб'ектаў кітайскай флоры: «...*бяру ў палон некалькі лотасаў, дзіўны снеў туманнай птушкі...*» («Сады Дасканалай

Яснасці»); «...пасля чаго яна вяртаецца ў дом, схаваны за кветкамі персіка, час ад часу зазіраючы ў завулки...» («Старажытны Наньсюнь»).

Тым не меней найбольшай разнастайнасцю у творчасці Сяо Шуэя адзначаюцца вобразы менавіта жывёльнага свету. Як ужо адзначалася вышэй, экзатычныя вобразы фаўны служаць для стварэння асаблівай карціны навакольнага свету ў паэзіі аўтара. Так, жывёльныя вобразы, якія аб'ядноўваюцца ў межах аднаго паэтычнага тэксту, служаць для надання большай аб'ёмнасці твору, а сама фаўна пры гэтым не абмяжоўваючыся адзіным жывёльным вобразам: «*Вакол шмат ліс, яны – гэта разведчыкі, што трымаюць у зубах цыгарэты, // сумна паляць ля сажалкі, баючыся, што душы памерлых рыб стаяць у іх за спінай*» («Уліс»). Як мы бачым, у прыведзенай вышэй цытаце вобраз ліс суседнічае з вобразам рыб, што ўзбагачае ўнутраны свет літаратурнага твора, робіць яго больш шматгранным. Падобны спосаб ужывання вобразаў назіраецца таксама ў шэрагу іншых твораў Сяо Шуэя, калі пэўны пейзаж, мясцовасць і інш. перадаецца з дапамогай шэрага вобразаў жывёлаў, якія аб'ядноўваюцца ў адну тэматычную групу. Так, у вершы «У мястэчку Яньгуань» пачуццё бурлівага прыліву ствараецца непасрэднага праз ужыванне адпаведных вобразаў фаўны:

Поўнач, еду на цягніку назіраць за прылівам,
святло праносіцца над вадой, нібы кліч рыб, што забыталіся ў лусцы.

Яны плывуць супраць плыні да гаці пад месячным святлом, бяссільныя
заплысці ў водарасці, іх душы няпроста схапіць марскому крабу.

Падобна да раслінных вобразаў, прааналізаваных намі раней, у творчасці Сяо Шуэя жывёльны свет таксама набывае высокую ступень сімвалізму. Гэта асабліва прыкметна, калі вобразы фаўны спалучаюцца ў тэксце разам з адцягнутымі паняццямі. Напрыклад, у мінімалістычным вершы «Канон спакою» вобраз тыгра ўвасабляе адначасова і «ўсе рэчы ўсяго сусвету» (万事万物), і разам з тым кожную асобную рэч, выдзеленую з неабсяжнай рэчаіснасці лірычным героем твора. Жывёльныя вобразы ў творчасці аўтара ствараюць арыгінальныя карціны навакольнага асяроддзя і такую фантазмагарычную карціну свету, калі чалавек і жывёльны (прыродны) свет губляюць узаемную іерархічнасць і актыўна ўзаемадзеінічаюць паміж сабой: «*Жалезная жырафа, // яе ногі злёгка пераступаюць цень перада мной...*» («Змрочныя моманты»); «*На нябёсах нізкім голасам збіраю дрэвы і святло, // пераўтвараю жырафаў і павіянаў у ворагаў цемры...*» («Жалоба»). Тыя нешматлікія цытаты, якія мы прывялі ў сувязі з ужываннем Сяо Шуэем вобразаў фаўны, даюць падставы казаць, што, у адрозненне ад раслінных вобразаў, вобразы жывёлаў у яго творчасці паўстаюць не столькі аўтахтоннымі для Кітая, колькі экзатычнымі:

паміж імі і іншымі складнікамі сістэмы вобразаў утвараецца пэўная антытэтычнасць, антаганізм, а самі вобразы фаўны нават намінальна не з'яўляюцца ўласцівымі прыроднаму свету Кітая. Так, напрыклад, у зборніку Сяо Шуэя «Палын» двойчы ўзгадваецца вобразы жырафы і павіяна, таксама назіраецца выкарыстанне вобразаў фламінга, насарогаў і інш. Дадзеная сістэма жывёльных вобразаў у паэзіі Сяо Шуэя сведчыць пра наватарства аўтара, дэманструе яго мэтанакіраванасць пры рэалізацыі літаратурных ініцыятыў, за якія выступае аўтар, спрыяе «самнамбулічнасці», кантраснасці той карціны свету, якая фарміруецца ў рамках творчасці паэта.

Пераемнасць традыцыі старажытнага кітайскага чатырохрадкоўя дзюэдзю ў творчасці Сяо Шуэя пацверджваецца не толькі фармальнымі паказчыкамі яго паэтычных твораў, але таксама іх вобразным напаўненнем. Вобраз месяца ўяўляе сабой адзін з найбольш распаўсюджаных лейтматываў у традыцыйнай кітайскай паэзіі, сімвалізуе самоту лірычнага героя, сітуацыю расставання і суму, выконвае функцыю «суразмоўніка» лірычнага героя. Сяо Шуэй як прадаўжальнік паэтычных традыцый Кітая ў сучаснай кітайскай лірыцы таксама нярэдка прыбягае да выкарыстання дадзенага вобраза. У яго зборніку паэзіі «Палын» вобраз месяца ўзгадваецца 35 разоў, прычым як у складзе назвы твора («Чатырохрадкоўе пра месячнае святло»), так і на ўзроўні самога мастацкага тэксту («Пейзаж», «Парк», «Множны лік» («复数», 2009), «Вуліца Годынлу», «Гісторыя Зялёнай Змяі» («青蛇传», 2010), «Дзень абуджэння насякомых» («惊蛰日», 2010), «Вясенняя скруха» («春困», 2010), «Другарадная роля» («配角», 2010) і інш.). Паэтычныя зборнікі «Зборнік бахайскіх гісторый» і «Два ясныя дні, Ю Дафу» таксама адзначаюцца шырокай прадстаўленасцю дадзенага класічнага вобраза («Прыдарожны кінатэатр» («公路电影院», 2015), «Дзікі вецер прыносіць асалоду» і інш.). Спецыфіка вобраза месяца ў паэзіі аўтара заключаецца ў яго апасродкаванасці словазлучэннем «месячнае святло» (月光). У пераважнай большасці выпадкаў, калі дадзены вобраз узнікае ў паэтычных творах, ён падаецца менавіта ў дадзеным кантэксце: «Самалёт, загорнуты ў месячнае святло...» («Rain Room»), «Месячнае святло: самасуд сонца...» («Месца прызначэння»), «...месячнае святло строга абмежавана...» («Назапашаныя перамены») і г.д. З аднаго боку, такая асаблівасць задзейнічае менавіта пейзажныя атрыбуты дадзенага вобраза, што спрыяе стварэнню пэўнай карціны, у якой месячнае святло выяўляецца ўсюдыісным, пакрывае, агортвае ўсе іншыя мастацкія вобразы. У дадзеным сэнсе вобраз месяца ў творчасці Сяо Шуэя выкарыстоўваецца ў яго традыцыйным кантэксце, калі лірычны герой, пагружаны ў рэфлексію, сузірае начное свяціла і ўзаемадзейнічае з ім. З іншага боку, падобнае выкарыстанне традыцыйнага вобраза не магло не надаць яму пэўную ступень сімвалізму. Месяц у паэзіі Сяо

Шуэя сімвалізуе святло ісціны, якое праліваецца на аб'екты рэчаіснасці, раскрывае іх сутнасць: «...месячнае святло зразае кроны дрэваў, рэзка, не хаваючы анічога» («Навука гісторыі»), «Я гліняны глечык, што корміць месячным ззяннем...» («Множны лік»). У пэўных творах Сяо Шуэя вобраз месяца выступае антытэчным дзённаму часу, сонцу, што актуалізуе пэўны антаганізм, напружанасць у паэтычным творы: «Ён стаіць у аслаблым ззянні, чакаючы, калі пабялее месяц і дзень злучыцца з ноччу» («Дзікі вецер прыносіць асалоду»). Тым не меней у большасці адпаведных твораў аўтара вобраз месяца падаецца ў наватарскім, авангардным ключы. Так, напрыклад, у вершы «Кухня» («厨房», 2012) «месяц прыклеены да верхавіны вежы», у творы «Усё жыццё» месяц увасабляецца ў вобразе «кнопкі, азоранай пучком святла», а ў вершы «Хвоя» вобразу месяца надаюцца разбуральныя, знішчальныя якасці: «месячнае святло пачынае разбураць мяне, зносіць масты ў маім целе, каналы ды патайныя хады...»

Як ужо адзначалася раней, у творчасці Сяо Шуэя значнае месца займае пейзажная лірыка, якая акумулюе пэўныя прынцыпы традыцыйнага кітайскага жывапісу *шаньшуэй*. Разам з вобразамі флары і фаўны ў паэзіі аўтара дамінуючае становішча займаюць іншыя прыродныя вобразы. Яны ўключаюць у сябе вобразы тых ці іншых прыродных з'яў, аб'ектаў нежывой і жывой прыроды, іх састаўных частак і інш.: «Тлустыя цені дрэваў...», «ёсць такія хвіліны, калі ты нібы зрываючы кветкі цынамону, бязгучна ламаеш мяне на вяршаліне галіны...» («Халодны звон»); «Гэта адзіны раз, калі яны разам адправіліся ў падарожжа. Паглядзець на мора, як нічога і было паглядзець на горы...» («Чатыры пары года»); «Я на-ранейшаму люблю цемру твайго цела. Але снегу ў аб'ектыве // ўсё больш і больш» («Паляўнічы»). З прыведзеных вышэй цытат вынікае, што вобразы прыродных з'яў і аб'ектаў у паэзіі Сяо Шуэя служаць зусім не толькі для паўнавартаснага ўвасаблення той ці іншай прыроднай карціны і краявіду. Пры ўзгадванні вобразаў прыроды ў лірычных творах аўтара заканамерна ўзнікае постаць лірычнага героя ці іншага вобраза чалавека. Паказальным у гэтым сэнсе выступае першы верш з цыкла «Лёска» («钓线», 2014):

Сонца падае на снег.

Трэба адзначыць: тоўстае галлё падобнае да верхавіны фантана.

Гоман цягнікоў зніжае бачнасць жывёлаў. Усе людзі
жывуць пад фаўнай.

Падобнае выкарыстанне прыродных вобразаў у творчасці аўтара сведчыць пра актуалізацыю двух розных канцэпцый светаразумення. Першая канцэпцыя звязаная з філасофіяй старажытнага кітайскага мысляра Дун Джуншу (179 –

104 гг. да н.э.), якая гучыць як «*т'ень жэнь гань ін*» (天人感应) [11, с. 123-126]. Дадзеная філасофская канцэпцыя сцвярджае непарыўную сувязь паміж чалавекам і прыродай (Небам), даведзеную да рыгарызму: усе з'явы прыроды і воля Неба (天命) адбываюцца на паводзінах і самаадчуванні чалавека, такім чынам спалучаючы чалавецтва і прыроду ў адзінае цэлае. Дадзены светапогляд сустрэкаецца ў пераважнай большасці твораў, якія можна аднесці да пейзажнай лірыкі Сяо Шуэя. У дадзеным выпадку прыродныя і «чалавечыя» вобразы рэгулярна перамяжаюцца паміж сабой у межах аднаго мастацкага тэксту. Другая канцэпцыя светаўспрымання ўжываецца ў творчасці аўтара радзей, але яе можна прасачыць на прыкладзе цыкла вершаў «Лёска», дзе сцвярджаецца, што «*ўсе людзі жывуць пад фаўнай*» («所有人都处于动物的下游»). Калі ў большасці твораў аўтар указвае на раўнапраўнае становішча чалавецтва і прыроды, то ў дадзеным чатырохрадкоўі месца чалавека ў макракосме прыніжаецца, і ён ужо цалкам стае падпарадкаваным прыродзе («фаўне»). Такім чынам, прыродныя вобразы ў творчасці Сяо Шуэя выступаюць раўназначнымі лірычным персанажам ці нават займаюць вышэйшае становішча, у выніку чаго фігура чалавека выступае нязначнай на фоне ўсюдыіснай прыроды, што ў цэлым адпавядае прынцыпам кітайскага жывапісу *шаньшуйэй*.

Для Сяо Шуэя як паэта важнай крыніцай натхнення для творчасці выступае практыка вандровак. Культурная спадчына Кітая займае значнае месца ў творчасці аўтара, што ўвасабляецца як праз сюжэт аб падарожжы лірычнага героя па розных славурых мясцінах Паднябеснай, так і на ўзроўні іх простага ўзгадвання для фарміравання фрагментызаванага паэтычнага хранатопу. Шырокая рэпрэзентаванасць кітайскіх культурных аб'ектаў паслужыла падставай для выдзялення кітайскімі даследчыкамі жанру «*вандроўных вершаў*» у паэтычнай творчасці Сяо Шуэя. Вобразы культурных мясцін арганізуюцца вакол некалькіх геаграфічных цэнтраў, прычым іх размеркаванне можна прасачыць у розных зборніках Сяо Шуэя. Так, творы са зборніка «Палын», як правіла, знітаваныя з кітайскай вобласцю Дзяннань (江南) на поўдзень ад р. Яндзы, якая ўключае такія гарады, як Шанхай, Ханджоў, Суджоў, а таксама правінцыю Джэдзян (гара Гушань, мястэчка Наньсюнь, Гара кветак і садавіны і інш.). Са зваротам да родных мясцін і жанру «апавядальных вершаў» у «Зборніку бахайскіх гісторый» сувязь паміж хранатопам і лірычным творамі стае больш выражанай, а ў якасці ключавых геаграфічных цэнтраў для стварэння хранатопу выступаюць правінцыі Хунань як малая радзіма аўтара і Шаньсі як яго колішняе месца вучобы. Таксама неабходна заўважыць, што пераважная большасць культурных мясцін у вершах Сяо Шуэя абмяжоўваецца ўзгадваннем у назве чатырохрадкоўя і нязначна ўплывае на змест непасрэдна мастацкага тэксту: «На гары Дзінтыншань», «Вежа Бусла», «У мястэчку

Яньгуань», «Старажытны Наньсюнь», «Вяртаючыся ў цясніну Куніц», «У Лянджу» («在良渚», 2012) і г. д. Пералічаныя ў дадзеных назвах твораў культурныя мясціны адзначаюцца вялікай гістарычнай і мастацкай каштоўнасцю, па гэтай прычыне ўжыванне іх вобразаў у межах чатырохрадкоўя нават на ўзроўні назвы служыць для рэалізацыі агульнай літаратурнай ініцыятывы «вяртання з Кітая ў Кітай». Як паэт, што выступае за працяг мадэрнісцкага праекту ў найноўшай кітайскай паэзіі, Сяо Шуэі прадпрымае спробу ўвасобіць у лірыцы квінтэсенцыю кітайскай культуры, і вобразы культурных мясцін, жывёл і раслін працуюць у сінергіі для ажыццяўлення дадзенай мэты. Больш за тое, цэлы корпус вершаў у творчасці Сяо Шуэя займаюць чатырохрадкоўі, у якіх узгадваюцца храмавыя комплексы Кітая: «Храм Лунсінь», «Храм Узнятай Дабрыні», «Храм Вялікага Шчасця» («多福寺», 2015) і інш. Падобная прадстаўленасць вобразаў храмаў у паэзіі аўтара сведчыць пра неад’емнасць рэлігійнага жыцця, здабыткаў людзей рознага веравызнання ў кантэксце культуры Кітая.

Аналізуючы сістэму вобразаў у творчасці Сяо Шуэя, нельга не адзначыць наяўнасць у ёй вялікай колькасці вобразаў-сімвалаў, якія ўзбагачаюць мастацкую вартасць чатырохрадкоўяў, спрыяюць іх вытанчанасці і неадназначнасці. Згодна з азначэннем «Слоўніка літаратуразнаўчых тэрмінаў», вобразы-сімвалы *«ўмоўна выражаюць сутнасць пэўнай з’явы і з пэўнага пункту гледжання»* [31, с. 348]. Вобразы-сімвалы прысутнічаюць ва ўсім корпусе паэтычных твораў Сяо Шуэя і адзначаюцца сваёй спецыфікай. Па-першае, сувяззю з псіхалагічным станам, пачуццямі лірычнага героя, пра што сведчыць экзістэнцыйная накіраванасць пэўных твораў: *«...прыкрываю твар, вусны нібы вільготная чорная кветка...»* («Зялёны бадхісатва»). Вобразы-сімвалы ў творчасці Сяо Шуэя таксама нярэдка ўвасабляюць найбольш цёплыя і інтымныя эмоцыі лірычнага персанажа: *«...трэба ператварыць вочы ў азёрную ваду, // там, наверху, разводзіць двух белых лебедзяў»* («На гары Дзінтыншань»). Па-другое, у вобразах-сімвалах можа быць адлюстраваны ідэйны свет лірычных твораў аўтара. Так, у чатырохрадкоўі «У храме Дасканалага Прасвятлення» вобраз «чоўна» увасабляе памкненне аўтара да пераемнасці літаратурных традыцый на сучасным этапе развіцця кітайскай паэзіі, а таксама рэалізацыі ініцыятывы «вяртання з Кітая ў Кітай»: *«...прашу, затрымай яго, ля пераправы непадалёку // стаіць човен, чакае яго, каб адправіцца ў далёкі храм Ценьджу»*. Па-трэцяе, у большай ступені вобразы-сімвалы актуалізуюцца ў творах Сяо Шуэя, звязаных з вечнай тэмай паэта і паэзіі. Напрыклад, у вершы «Бібліятэка» («图书馆», 2007) вобразы «мураша» і «памерлага чалавека» сімвалізуюць шматзначнасць паэтычнай мовы і цяжкасці, з якімі пісьменнік сутыкаецца падчас ажыццяўлення творчых практык:

Паміж двума словамі абавязкова хаваецца адзін паранены мураш,
паміж двума кнігамі абавязкова ёсць адзін памерлы чалавек.

Мы звыклі бунтаваць і забіваць без літасці,
мы звыклі праводзіць пахаванне жывых у начной цішыні.

Аналагічнае выкарыстанне вобразаў-сімвалаў у падобным кантэксце мы можам знайсці і ў іншых творах дадзенай тэматыкі. Так, у чатырохрадкоўі «Помнік» («纪念碑», 2007) фігура паэта атаясамліваецца з «пятном», што сімвалізуе нязначнасць паэта і яго незапатрабаванасць у сучасным грамадстве.

Вобразы-сімвалы ўжываюцца Сяо Шуэем у пераважнай большасці яго твораў, што дае падставы казаць пра наяўнасць іх ампліфікацыі ў вершах аўтара. Шырокая прадстаўленасць дадзенай разнавіднасці мастацкіх вобразаў указвае на тое, што аўтар разглядае іх не столькі як элемент паэтычнага тэксту або сродак павышэння сугестыўнасці, колькі як незалежны метады нароўні з метафарай. Абедзве асаблівасці запазычаюцца Сяо Шуэем у паэзіі амерыканскага пісьменніка Р. Броцігана, што будзе падрабязней прааналізавана намі далей у дадзеным раздзеле.

Раздзел 3.3. Спецыфіка кампазіцыі і паратэксту ў вершах Сяо Шуэя

Малая паэтычная форма чатырохрадкоўя не толькі рэгламентуе шэраг фармальных паказчыкаў лірычнага твора, такіх як аб'ём, колькасць радкоў і інш., але таксама закранае ўнутраную арганізацыю верша. Раней намі было прааналізавана, як жанры «новых чатырохрадкоўяў» і «апавядальных вершаў» уплываюць на тэматыку, праблематыку і вобразную сістэму адпаведных твораў аўтара. Нельга не заўважыць, што жанравая спецыфіка твораў Сяо Шуэя адбілася і на іх паратэкстуальным, і на кампазіцыйным узроўні.

Кітайскі даследчык творчасці аўтара Чэнь Біндзе ў артыкуле «Майму жыццю наканавана адказваць за няўдачы – аб паэтычным зборніку Сяо Шуэя “Зборнік бахайскіх гісторый: зборнік апавядальных вершаў”» («“我的一生注定只负责失败的部分” – 评肖水诗集“渤海故事集: 小说诗诗集”») указвае на пэўную «гранічнасць» і «абмежаванасць» твораў аўтара [52]. Такая «абмежаванасць», паводле Чэнь Біндзе, выражаецца найперш у тэматыцы чатырохрадкоўяў, пераважная большасць якіх прысвечана тэмам «кахання, шлюбнай здрады ці сумным успамінам пра каханне», а, па-другое, адзначаецца пэўнай ступенню «шаблоннасці». Пад «шаблонам», згодна з якім Сяо Шуэй арганізуе кампазіцыю ўласных вершаў, разумеецца ўсталяваная канфігурацыя элементаў кампазіцыі верша: «...напачатку ён задае хранатоп, персанажаў і сюжэт або падзею, пасля чаго ён на фоне прыродных краявідаў разгортвае ўнутраны свет герояў і, як правіла, завяршае твор далейшай прарысоўкай пейзажу». Разам з тым кітайскі паэт Джоў Лэт'ень (周乐天) у артыкуле «Коротка пра жанр чатырохрадкоўяў у творчасці Сяо Шуэя» («简论肖水的“四行诗”写作») адзначае наяўнасць пэўных моўных інварыянтаў у творчасці аўтара, што таксама будзе разгледжана ў рамках дадзенага раздзела [15].

Пры аналізе кампазіцыйных асаблівасцей твораў Сяо Шуэя нельга не заўважыць тое, што, як піша Чэнь Біндзе, вялікі пласт яго чатырохрадкоўяў сапраўды пачынаецца з задавання прасторава-часавых каардынат і ўвядзення ў тэкст персанажаў. Так, у вершы «Зялёны бадхісатва» ў першым радку адбываецца ўвядзенне безасабовага лірычнага героя, а лірычная сітуацыя задаецца выразам «пасля сну»; у вершы «На гары Дзінтыншань» першы радок твора няўна актуалізуе той жа кампазіцыйны шаблон, у адпаведнасці з якім у верш найперш уводзяцца безасабовыя лірычныя героі; у вершы «У гарадку Яньгуань» хранатоп і сітуацыя задаюцца таксама ў самым першым радку: «Поўнач, еду на цягніку назіраць за прылівам...»; у творы «Вежа Бусла» безасабовы лірычны герой таксама ўводзіцца ў першым радку, а часавыя каардынаты апісваюцца спалучэннем «у сне», што таксама можа быць

разгледжана як інварыянт задавання лірычнай сітуацыі ў паэтычнай творчасці Сяо Шуэя, якая, як ужо адзначалася вышэй, выдзяляецца выразнай «самнамбулічнасцю»: «*Я ўбачыў ў сне нейкае месца...*» («Пейзаж»). Чатырохрадкоўі Сяо Шуэя могуць пачынацца не толькі з задавання часавых, але таксама і прасторавых каардынат: «*Прылавак метр на метр...*» («Рыбны кірмаш»). Другі кампазіцыйны шаблон можна вынайсці на прыкладзе чатырохрадкоўя «Сховішча», якое адкрываецца даволі абстрактным, вонкава не звязаным з далейшымі радкамі сказам пейзажнага зместу «*хмары, камень, што тоне*». З аднаго боку, такая пабудова кампазіцыі спрыяе пагрузэнню ў свет літаратурнага твора, з іншага, дэталізуе карціну, якая ствараецца ў чатырохрадкоўі. Такая кампазіцыйная структура можа быць выдзелена на падставе таго, што ў чатырохрадкоўях аўтара інсуе тэндэнцыя да назоўнасці, канстатацыі існавання тых ці іншых аб'ектаў, якая, як правіла, актуалізуецца на пачатку мастацкага тэксту: «*Вясло пацерак, // стракаты тыгр...*» («Канон спакою»); «*Жалезная жырафа...*» («Змрочныя моманты»); «*Горны хрыбет, стромкі снег...*» («Раман»); «*Мост, што вось-вось павінен нарадзіцца...*» («Прыгажуня»).

Тым не меней тая структурнасць і шаблоннасць кампазіцыі, якую можна вынайсці ў чатырохрадкоўях Сяо Шуэя, не з'яўляецца абсалютнай. Кампазіцыя большасці лірычных твораў, асабліва ў жанры «новых чатырохрадкоўяў», не адпавядае ніводнай з апісаных вышэй кампазіцыйных структур і не пасуе для правядзення аналогій з іншымі вершамі, што пацверджвае разнастайнасць кампазіцыйнай арганізацыі твораў Сяо Шуэя: «*Без правак, з дажджом сцякаюць словы а трэцяй ночы...*» («Shooting Star»); «*Адзін глыбокі сэнс, адна вытанчанасць...*» («Once»); «*О божжа, гэтае нікчэмнае святло цягнецца па вадзе...*» («Жалоба») і інш.

Прырода жанру «апавядальных вершаў» падсведамляе больш выражаную кампазіцыйную структуру па прычыне патрэбы ў разгортванні хоць і фрагментызаванага, але сюжэта, увядзенні адпаведных персанажаў і апісанні іх узаемадзеяння. У «апавядальных вершах», як і ў вершах, якія належаць да жанру «новых чатырохрадкоўяў», прасочваецца тэндэнцыя да распачынання апавядання з задавання хранатопу і прыроднай карціны, на фоне якой адбываецца дзеянне ў вершы: «*Човен пакідае галоўны фарватар. На берагах выступаюць цясніны, шчыльны туман бесперапынна сціскае // Усё больш цямяны промень святла...*» («Шылантань»); «*У той год праз аледзяненне зачынілі горад...*» («Брама да бурлівай крыніцы»). Аднак падобная кампазіцыйная структура таксама не выступае нязменным законам для вершаў дадзенага жанру. Яны могуць пачынацца эліптычна, з сярэдзіны, нібы завязка сюжэту была наўмысна абарвана аўтарам: «*У выніку ён так і не змог*

завершыць вучобу...» («Парахавы завод»); «Соевыя бабы вымыты дачыста, адрэзаўшы краі, узгадала, што забыла нашаткаваць імбіру...» («Ушыдзі»). Падобная арганізацыя кампазіцыйнай структуры твора дазваляе пераадолець фармальныя абмежаванні чатырохрадкоўя, спрыяе пагрузэнню чытача ў свет мастацкага твора і яго суперажыванню персанажам.

Кампазіцыя «апавядальных вершаў» Сяо Шуэя ўяўляе сабой чаргаванне дзеянняў, звязаных з лірычнымі героямі, і аб'ектаў вонкавай рэчаіснасці, знешніх вобразаў. Аўтарам рэгулярна выконваецца пераклучэнне паміж двума дадзенымі рэгістрамі пісьма, што дае падставы казаць аб ліра-эпічнай прыродзе дадзенага жанру, у якім наратыў спалучаецца з праніклівым лірызмам. На прыкладзе верша «Вуліца Сюсідзе» («许西街», 2015) яскрава відаць палярызацыя кампазіцыйнай структуры ў чатырохрадках аўтара:

Падчас яго выпускнога тая дзяўчына і праўда саскочыла з даха. Пражыўшы з ім чатыры гады

і

Пяць разоў зрабіўшы аборт, яна падзяліла са многімі з нас тое самае грашовае дрэва, што яна

так рупліва

Расціла на падаконніку. Мне хочацца зняць у перспектыве тое месца, што калісьці стала

кропкай балючага расставання,

А фігурыст, які выхваляецца майстэрствам на азёрнай паверхні, вось-вось павінен зрабіць

сальта ўперад.

Першыя два сказы дадзенага чатырохрадкоўя з'яўляюцца апавядальным ядром твора, менавіта ў іх у тэкст уводзяцца дзеючыя асобы і хранатоп, а таксама апісваюцца адносіны паміж героямі. Пры гэтым ракурс апавядання ў трэцім сказе твора змяшчаецца ў суб'ектыўны бок, калі на мізансцэну выступае наратар, які абазначаецца займеннікам «я» і выражае ўласныя жаданні. У трэцім сказе дадзенага твора лірычны пачатак бярэ верх над эпічным не толькі ў сэнсе суб'ектывацыі апісання, але таксама ў адлюстраванні вонкавага вобраза фігурыста, які не мае непасрэднай сувязі з сюжэтам апавядання. Можна зрабіць выснову, што ў «апавядальных вершах» Сяо Шуэя кампазіцыя выяўляе свой палярызаваны характар, прадыхтаваны гібрыднай прыродай дадзенага жанравага ўтварэння. У гэтым сэнсе прыведзены вышэй верш «Вуліца Сюсідзе» мае надзвычайную рэпрэзентатыўнасць таму, што ў ім не назіраецца перамяжоўкі двух – лірычнага і эпічнага – кампазіцыйных кампанентаў, але паміж імі можна вылучыць даволі выразны водападзел. Такая кампазіцыйная структура адпавядае намеру, выказанаму ў рамках літаратурных ініцыятыў аўтара, звязанаму з поўным ўвасабленнем жыцця і аблічча сучаснага кітайскага грамадства, якому ўласціва прысутнасць вялікай колькасці ўнутраных апазіцый. Варта адзначыць, што ліра-эпічная кампазіцыйная структура не з'яўляецца

абсалютна строгай, а кампазіцыйныя кампаненты не ўзаемадзеінічаюць паміж сабой. Наадварот, Сяо Шуэй па-майстэрску спалучае лірычны і эпічны пачаткі ў адным творы, не парушаючы пры гэтым прынцып цэласнасці літаратурнага твора. Так, у такім кампазіцыйна палярызаваным творы, як верш «Вуліца Сюсідзе», другая, больш суб'ектывізуваная частка, унутра знітавана з першай з дапамогай вобраза *«кропкі балючага расставання»*, які праясняе адносіны паміж двума персанажамі.

Неад'емнай часткай чатырохрадкоўяў Сяо Шуэя з'яўляюцца іх паратэкстуальныя элементы. Сярод найбольш выразных відаў паратэксту, якія прамым чынам уплываюць на ўспрыняцце твора, можна выдзеліць назву верша, прысвячэнне і дату напісання.

Як ужо неаднаразова ўказвалася раней, назва верша як паратэкстуальны элемент у творчасці Сяо Шуэя можа выконваць дадатковую (пабочную) і паясняльную функцыі. З аднаго боку, назва як элемент твора, які не мае непасрэдных адносін да яго змястоўнага напаўнення, служыць для пашырэння зместу, аб'ёмнасці лірычнага твора. Напрыклад, назва чатырохрадкоўя «Два ясныя дні, Ю Дафу» толькі ўскосным чынам знітавана са зместам мастацкага тэксту, у дадзеным выпадку паратэкст служыць хутчэй для маніфестацыі кітайскага пісьменніка Ю Дафу і ўсёй традыцыі новай кітайскай літаратуры як арыенціру для паэтычнай творчасці Сяо Шуэя, што можна было б аднесці да ярка выражанай алюзіі. У «апавядальным вершы» «Раўнавага ўсяго існага» («万物均衡», 2015) выбар падобнай назвы, якая не дапасуецца прамым чынам да сюжэту твора, можа быць абгрунтаваны традыцыйна-рэлігійнымі матывамі ў творчасці Сяо Шуэя і рэалізацыяй ініцыятывы «вяртання з Кітая ў Кітай», згодна з якой чалавецтва мусіць гарманічна суіснаваць з прыродай. Зрэшты, дадзеную назву нельга назваць цалкам адарванай ад унутранай сістэмы вобразаў твора, таму што ў першым жа яго радку ў якасці месца дзеяння ўзгадваецца храм Канфуцыя. Выбар назвы верша «Назіраючы з пагардай за светам» («慢世», 2010), відавочна, быў зроблены па такіх жа прычынах, а менавіта з мэтай актуалізацыі іншай дамінанты ў творчасці Сяо Шуэя – экзістэнцыйнай праблематыкі.

Варта адзначыць, што значная частка назваў твораў Сяо Шуэя мае тапанімічную прыроду, г. зн. намінальна ўказвае на пэўную геаграфічную мясцовасць ці культурную славетасць і такім чынам выконвае функцыю ўсталявання хранатопу. У якасці прыкладаў можна ўказаць вершы «На гары Дзінтыншань», «Вежа Бусла», «У храме Дасканалага Прасвятлення», «У мястэчку Яньгуань», «Сады Дасканалай Яснасці», «Старажытны Наньсюнь», «У Тайбэе» («在台北», 2009), «Суджоў» («苏州», 2009), «Вуліца Годынлу»,

«Пекін – Гуанджоў», «Еду ў Шаньсі», «Начны пейзаж у басейне ўніверсітэта Тундзі», «Шанхайскі заапарк» («上海动物园», 2011), «Мора пазнанняў Чэнмая» («澄迈观海», 2012), «Выспа Д’яюдао» («钓鱼岛», 2012), «У Лянджу», «Вёска Гуджайцунь», «Парк Вэньін», «Храм Вялікага Шчасця» і інш. Аналіз дадзеных паратэкстуальных элементаў дазваляе казаць пра прымат аб’ектаў культурнай спадчыны Кітая над іншымі мясцінамі на карце творчасці аўтара.

Пры гэтым назва верша ў творчасці Сяо Шуэя можа таксама выконваць паясняльную функцыю. У сувязі з высокай ступенню фрагментарнасці вобразаў, ампліфікацыі метафар і нетыповых спалучэнняў вобразаў менавіта назва твора нярэдка выступае ключом для герменеўтычнага аналізу паэзіі аўтара. Для пацверджання дадзенай думкі прывядзем некалькі прыкладаў. У вершы «Начны візіт» («夜访», 2010) назва спрыяе аналізу зместу паэтычнага твора, указвае на крыніцу вобразаў, якія выкарыстоўваюцца ў чатырохрадкоўі. Менавіта назва верша «Начны візіт» з’яўляецца ключом для высвятлення ўзаемаадносін паміж лірычным суб’ектам, персанажам, якому ён наносіць візіт, а таксама яго суаднесенасці з начным пейзажам і вобразамі «*мігатлівых фар*», «*месяца*» і пачуццём «*збянтэжанаасці*». Назва верша ў жанры «новых чатырохрадкоўяў» «Мясцовае валебольнае поле» («本部排球场», 2012) дае магчымасць адэкватнага ўспрыняцця і прачытання першага сказа тэксту: «*Бі па ім*», – паясняючы чытачу, што гаворка вядзецца менавіта пра гульнявы мяч. Нягледзячы на тое, што верш «Горад радасці» («大悦城», 2013) ўваходзіць у зборнік «новых чатырохрадкоўяў» Сяо Шуэя «Палын», асаблівасці яго арганізацыі, а менавіта спалучэнне апавядальнасці, выражанай сюжэтнасці, прымату дзеяння над апісаннем і глыбокага лірызму, даюць падставы для яго аднясення да жанру «апавядальных вершаў». Назва дадзенага твора хоць і задае ў пэўнай ступені яго хранатоп, тым не меней яна цесна звязана са зместам чатырохрадкоўя і не можа разглядацца як цалкам адасобленая ад самога мастацкага тэксту. Абіраючы ў якасці назвы паэтычнага твора назву сеткі гандлёвых цэнтраў у Кітаі, аўтар хацеў указаць на сутнасць таго асяроддзя сучаснага Кітая, у якім жыве лірычны герой дадзенага верша:

Ён заснуў. Зялёны цілінь на руцэ вызірае вонкі.

Такая старамодная татуіроўка. За апошнія дзесяць гадоў ён працаваў спартсменам, кухарам,
садоўнікам

і нават стылістам. Ён думае, што ён багаты і ўмела ўпадае ў забыццё. Людзі, што прыехалі
спецыяльна да яго з Тайбэя,

моюць посуд на кухні. Стол засланы вытанчаным светла-жоўтым, мяккае журчанне вады
павольна падымае галінападобную жырандолю.

У склад паратэкстуальных кампанентаў у творах Сяо Шуэя таксама ўваходзяць прысвечэнні і даты напісання. Ва ўмовах сціслай мастацкай формы чатырохрадкоўя дадзеныя кампаненты набываюць уласны функцыянал і служаць пэўнай мэце. Так, даты напісання твораў з’яўляюцца своеасаблівым спосабам рэгістрацыі, занатавання падзей ва ўласнай творчасці, а таксама спрыяюць, напрыклад, эвалюцыі жанравых форм у творчасці аўтара. Паводле дат напісання тых ці іншых чатырохрадкоўяў можна пераканацца, што 2013 г. у творчасці Сяо Шуэя стаў пераломным, таму што менавіта ў той перыяд апавядальны пачатак займае больш значнае месца ў структурнай арганізацыі твораў у параўнанні з лірычным. Наяўнасць падрабязных дат напісання твораў, якія ўключаюць не толькі год, але месяц і дзень напісання, выступаюць адным са сродкаў рэалізацыі мадэрнісцкага праекта Сяо Шуэя па фіксацыі стану сучаснага Кітая і яго культуры ў прыватнасці, а таксама станаўлення самога сябе ў якасці пісьменніка. Прысвечэнні як паратэкстуальны элемент шырока прадстаўлены ў творчасці аўтара. Напрыклад, 30 паэтычных твораў са зборніка «Палын» суправаджаюцца адпаведнымі прысвечэннямі, прадстаўленымі ў той ці іншай форме. Гэтыя «асобы-адрасаты», як правіла, абазначаюцца ініцыяламі і адкрыта не называюцца: М, Y. L. Пэўныя вершы ўтвараюць блокі згодна з асобай, якой яны прысвечаны: «Раскрыццё рэчаў, праяўленых небам», «Гатэль на беразе гарачай крыніцы» («海边温泉酒店», 2013), «Храм Лунсін», «Халодны звон» («冷钟», 2014) і інш. У паэзіі Сяо Шуэя функцыянал такога паратэкстуальнага элемента, як прысвечэнне, значна пашыраецца, гэта можна пабачыць на прыкладзе чатырохрадкоўя «Фарэль» («鳟鱼», 2010). Згодна з тэкстам верша, ён прысвечаны «групе “абаронцаў фарэлі”», што, улічваючы літаратурныя арыенціры аўтара, выступае алузіяй на раман Р. Броцігана «У кавуновым цукры», у якім неаднаразова ўжываецца вобраз дадзенай разнавіднасці рыб. Такім чынам, прысвечэнне як паратэкстуальны элемент паэзіі Сяо Шуэя, апрача сваёй базавай, прыкладной функцыі ўказання на адрасата, таксама набывае рысы інтэртэксту і службыць для падкрэсленай суб’ектывацыі, інтымнасці яго паэзіі.

Раздзел 3.4. Самабытнасць паэтычнай мовы Сяо Шуэя

Паэзія Сяо Шуэя адзначаецца шэрагам моўных асаблівасцей, што неаднаразова рабілася аб'ектам даследавання кітайскіх паэтаў і літаратуразнаўцаў. У артыкуле «Коротка пра жанр чатырохрадкоўяў у творчасці Сяо Шуэя» малады кітайскі паэт Джоў Лэт'ень выдзяляе шэраг фармальных паказчыкаў, якія вылучаюць мову аўтара, а менавіта пераключэнне тыпаў сказаў, паўсюднае ўжыванне асабовых займеннікаў і выбар незвычайных назваў для твораў: *«У “вершах-гісторыях” Сяо Шуэй таксама шырока выкарыстоўвае асабовыя займеннікі, у выніку чаго “персанажы”, будучы традыцыйна канкрэтнымі вобразамі ў прозе, набываюць абсалютна новую, лірычную вобразнасць. Такія паэтычныя вобразы не толькі даюць чытачу адчуванне стрыманай чуласці, але таксама робяць звесткі, схаваныя за асабовымі займеннікамі, больш цямянымі, такім чынам даючы яшчэ больш прасторы для інтэрпрэтацыі»* [15]. У артыкуле «Зайшоўшы з мінуўшчыны за спіну будучыні: аб зборніку Сяо Шуэя “Палын: зборнік новых чатырохрадкоўяў”» (*«从过去到达未来的背面 – 读肖水“艾草：新绝句诗集”»*) аўтар Джао Яньлэй (赵燕磊) ясна ўказвае на вестэрнізаваны характар кітайскай мовы ў паэзіі Сяо Шуэя: *«Пры напісанні новых чатырохрадкоўяў Сяо Шуэй імкнецца да спадкаемнасці дзвюх традыцый: першая – гэта традыцыя кітайскіх чатырохрадкоўяў эпохі Тан, другая – гэта мова, матэрыял і сутнасць заходняй паэзіі»* [14]. Далей Джао Яньлэй падкрэслівае той факт, што кітайскія крытыкі, якія становяцца ставяцца да жанру «новых чатырохрадкоўяў», сцвярджаюць, што *«мова Сяо Шуэя адзначаецца вялікай гнуткасцю, яна захоўвае ў малой форме традыцыйнасць і ў той жа час адпавядае патрэбам кітайскай паэзіі, разам з тым у ёй падтрымліваецца дасціпнасць сучаснай апавядальнасці»*. У артыкуле «Аналіз паэзіі Ян Бівэя і Сяо Шуэя» (*«解析杨碧薇与肖水的诗»*) кітайскія даследчыкі І Бінь (易彬), Джоў Дзе (周洁) і Джан Фань (张凡) адзначаюць тэндэнцыю да аб'ектыўнага выкладання таго ці іншага апавядальнага сюжэта, што набліжае паэтычную мову Сяо Шуэя да традыцыйнага эсэістычнага жанру кітайскай літаратуры *саньвэнь* (散文): *«З аднаго боку, яго спосаб апавядання выступае разважным і аб'ектыўным, з іншага боку, кантэкст яго твораў, як правіла, падаецца цямяным і няясным»* [18]. Сам Сяо Шуэй у інтэрв'ю 2019 г. падкрэсліў, што паэтычная мова з'яўляецца адным з ключавых момантаў яго творчасці, а яе распрацоўцы надаецца надзвычайная ўвага: *«Тое, што ўвасабляе мова паэта, з'яўляецца індывідуальным, шматгранным, супярэчлівым ландшафтам, хоць і сціслым, але, магчыма, пры гэтым невычэрпным, такім, які разгортваецца ў бок бязмежнасці»* [49].

Паэзію Сяо Шуэя вылучае выкарыстанне элементаў класічнай кітайскай мовы *вэньянь* у сучасным кантэксте і іх спалучэнне з афіцыйным варыянтам сучаснай кітайскай мовы *путунхуа* (普通话). Найбольш паказальнымі ў гэтай плане выступае група вершаў-пасланняў, у якіх разгортваецца культурны дыялог з культурнымі дзеячамі Кітая. У вершы «У храме Дасканалага Прасвятлення», у якім узгадваецца асоба кітайскага паэта эпохі Тан Ван Вэя, аўтар выкарыстоўвае архаізм Т'еньджу (天竺), які быў агульнапрынятым у адпаведную эпоху для называння Індыі. Верш «Сустрэўшы па дарозе спадара Ху Шы» адзначаецца наяўнасцю архаізма 容 («дазволіць»), якому ў сучаснай кітайскай мове адпавядае іерогліф 让: «Спадар, пусці мяне да тваіх астанкаў...». У творы, прысвечаным палітычнаму і культурнаму дзеячу эпохі Трох Царстваў (220 – 280 гг.) Цао Цао (155 – 220 гг.), сінкрэтызм паэтычнай мовы Сяо Шуэя яшчэ больш выступае на паверхню:

威武吾王，诗句不过是天边一抹比云彩更浓重的虚无，高高的雨水
穿过重重铁甲，空如旷野的一颗心，何需大雪的护卫？

风中突起三两阁楼，当可登临，当可远望百里外的美人和山河，
而谁俯身拭去案几上的尘土，为你的尸骨添加一杯烈酒、几支血红的梅花 [41, с. 49].

Вашамосць, вершы – гэта ўсяго толькі небыццё, больш шчыльнае за аблогі ў нябёсах,
дажджавая вада ўгары
пранікае ў тоўстыя латы, пустое сэрца, навошта абараняцца ад снегападу?

У ветры ўзнікае пара церамоў, пакуль яшчэ можна падняцца, пакуль яшчэ можна ўбачыць
удалечыні прыгажуняў ды горы з рэкамі,
але ж хто схіліцца, каб змесці пыл са стала, паднесці да вашага праху чарку віна ды некалькі
кветак слівы, пунсовых, бы кроў.

У першых трох радках дадзенага чатырохрадкоўя назіраецца шэраг відавочных вэньянізмаў. У зваротку да ўладара Цао Цао ўжыты іерогліф 吾 («я»), якому ў сучаснай кітайскай мове адпавядае іерогліф 我. Пытальнае слова кніжнага стылю ў другім радку 何 (што? які? чаму? якім чынам? няўжо? і г.д.) таксама ўласціва галоўным чынам класічнай кітайскай мове. Спалучэнне іерогліфаў 当可 у трэцім радку, якое лексічна не выступае дуплетам і перадаецца на беларускую мову як «пакуль яшчэ можна», таксама сведчыць пра прадстаўленасць вэньянізмаў у паэтычным тэксте. Пры гэтым, нягледзячы на падкрэсленую кніжную вытанчанасць астатніх лексічных адзінак, ужытых у вершы («空如旷野» – «бязмежны», «虚无» – «пустэча, небыццё» і інш.), яны, фактычна, з'яўляюцца агульнапрынятымі і ў сучасным варыянце кітайскай мовы путунхуа. На гэта ўказвае і парадак слоў, і ўжыванне адпаведных прыназоўнікаў (为 – «для»), і наяўнасць атрыбутыўнай часціцы 的, не

характэрнай для класічнай кітайскай мовы, якая выражае адносіны паміж азначэннем і азначальным словам у сказе. Некаторыя рысы класічнай кітайскай мовы праяўляюцца і ў блоку вершаў Сяо Шуэя, аб'яднаных будыйскімі матывамі: сэнс адсутнасці тых ці іншых патрэб перадаецца ў чацвёртым вершы з цыкла «Плынь» канструкцыямі, пабудаванымі па законам вэньяня:

那一日，
秋气高爽，湖光阅尽，再无他求... [41, с. 24].

У той дзень была
прыемная восень, бляск возера перачытаны, і больш нічога не трэба...

Падобнае ўжыванне вэньянізмаў і іх спалучэнне з элементамі сучаснага агульнапрынятага варыянта кітайскай мовы служыць для стылізацыі паэтычных тэкстаў пад тую мову, на якой мог бы весціся дыялог з тымі ці іншымі культурнымі дзеячамі старажытнага і Новага Кітая. Сінкрэтызм паэтычнай мовы Сяо Шуэя накіраваны на рэалізацыю літаратурных ініцыятыў «славізму» і «вяртання з Кітая ў Кітай», прапанаваных аўтарам.

Наступную асаблівасць паэтычнай мовы Сяо Шуэя можна абазначыць як падкрэсленая намінацыйнасць і парцэляцыя. У лірычных творах аўтара, асабліва ў тых, якія належаць да жанру «новых чатырохрадкоўяў», назіраецца шырокае ўжыванне назывных сказаў, пры гэтым аўтарам праводзіцца руплівая праца па спалучэнні сказаў рознай структуры – аднасастаўных і двухсастаўных, поўных і няпоўных – у межах аднаго твора. Члены сказа, якія прадстаўляюць найбольшую эстэтычную вартасць і ўвасабляюць найбольш яркія вобразы, адасабляюцца аўтарам коскамі, такім чынам разрываючы суцэльную структуру сказа ў вершы. Напрыклад, чатырохрадкоўе «Опсе» адкрываецца двума назывнымі сказамі, у якіх канстатуецца наяўнасць двух даволі абстрактных вобразаў: *«Адзін глыбокі сэнс, адна вытанчанасць...»* У наступным радку твора, які адпавядае завершанаму сказу, назіраецца адасабленне дзейніка, якое з'яўляецца натуральным прыёмам для сучаснай кітайскай паэзіі, але пры гэтым яно з цяжкасцю паддаецца адэкватнай перадачы сродкамі беларускай мовы: *«生活的困惑，不会因为一个茶壶而解决...»* – *«сумненні жыцця не вырашыць за адным імбрыкам гарбаты...»* Апрача функцыі акцэнтуючай ўвагі чытача на пэўных вобразах, такое паўсюднае ўжыванне назывных сказаў у паэтычнай мове Сяо Шуэя нярэдка можа служыць у якасці сродку для ўвядзення тых ці іншых мастацкіх вобразаў у тканіну тэксту, калі спачатку ў творы канстатуецца існаванне таго ці іншага прадмета, а ўжо пазней даецца яго паясненне. У чатырохрадкоўі «Змрочныя моманты» менавіта так арганізуюцца першыя два радкі: *«Жалезная жырафа, // яе ногі злёжку пераступаюць цень перада мной»*. Такую ж асаблівасць можна заўважыць і ў вершы «Інтэр'ер», калі спачатку з

дапамогай назыўных сказаў пералічваецца шэраг мастацкіх вобразаў, а ўжо потым раскрываецца іх сутнасць для зместу і агульнай арганізацыі сістэмы вобразаў: *«Грошы на падаконніку, рэчы, якія імкнуцца запаволіцца, // яны спакойна ляжаць, а я ў гэты час рыхтуюся знікнуць з табой»*. Прыём парцэляцыі, шырока рэпрэзентаваны ў лірычных творах аўтара, накіраваны на аслабленне сувязей паміж членамі сказаў і, такім чынам, мастацкімі вобразамі, якія яны ўвасабляюць. Напрыклад, у вершы «Чатырохрадкоўе пра месячнае святло» парцэляцыя сказаў прыводзіць да складанасці адназначнай інтэрпрэтацыі першага радка: *«像极，白纸糊起的小船»* – *«падобна да таго, што карабельчык успывае з паперы»* [41, с. 41]. Такую ж з’яву «разрывання» адносін паміж членамі сказа можна адзначыць у чатырохрадкоўях «На гары Дзінтыншань» і «Shooting Star», пры перакладзе якіх можна толькі сродкамі апісання патлумачыць адносіны паміж акалічнасцямі і іншымі членамі сказа: *«上面，放养两只白天鹅»* – *«там, нават, разводзіць двух белых лебедзяў»*; *«另一个段落，我埋伏对话和讲方言的犬声»* – *«у наступны абзац я закопваю дыялогі й сабак, што брэшаць на дыялектах»* [41, с. 4, 7]. Падобныя рысы паэтычнай мовы аўтара, а, калі канкрэтней, частае ўжыванне эмпфазы, служаць для акцэнтацыі ўвагі на мастацкіх вобразах і арганізацыі рытмічнай карціны лірычнага твора. Апрача таго, менавіта перарыўнасць, фрагментарнасць паэтычнай мовы Сяо Шуэя спрыяе фарміраванню асаблівай рытмікі ў такім набліжаным да прозы лірычным жанры, як верлібр. Прысутнасць асаблівай рытмікі ў «апавядальных вершах» пацверджваецца яшчэ тым фактам, што адасабленне пэўных элементаў сказаў ажыццяўляецца ў чатырохрадкоўях з дапамогай расстаноўкі паўз, якія на пісьме перадаюцца адпаведнымі знакамі прыпынку.

Варта адзначыць, што паэтычнай мове Сяо Шуэя ў пэўнай ступені ўласціва дэканструкцыя кітайскай мовы, што праяўляецца ў разбурэнні ўсталяваных за пэўнымі словамі граматычнымі катэгорыямі, а таксама нетыповым парадкам слоў, што таксама суправаджаецца адпаведнымі тропамі. У чатырохрадкоўях Сяо Шуэя рад слоў ужываецца ў якасці часцін мовы, да якіх яны не належаць: напрыклад, у вершы «Горад радасці» адбываецца субстантывацыя прыметніка «светлажоўты» (*«餐桌铺开清丽的浅黄，轻柔的水声缓缓抬高着枝形的吊灯»* – *«Стол засланы вытанчавым светла-жоўтым, мяккае журчанне вады павольна падымае галінападобную жырандолю»*) [41, с. 141]. З’яву субстантывацыі прыметніка можна таксама заўважыць у творы «Чатырохрадкоўе пра месячнае святло», у якім прыметнік «сіні» ўжыты ў ролі назоўніка, што не можа быць у поўнай меры перададзена пры перакладзе: *«风很轻，穿过它的身躯以及上方的蓝»* – *«вецер змоўк, цела, што працінае яго, і сінь нябёсаў»* [41, с. 1]. У той жа час стварэнне і ўжыванне эпітэтаў у паэтычнай

творчасці Сяо Шуэя суправаджаецца разбурэннем агульнапрынятага парадку слоў. Так, у вершы «Сховішча» менавіта праз змяненне звыклага месца і такім чынам функцыі ў сказе прыметніка «павольны» назіраецца з'яўленне адпаведнага тропы: «在慵懶里，你显露出一缓慢的笑容» – «*Ляготная, ты выпраменьваеш павольную ўсмішку*» [41, с. 3].

Творчасць Сяо Шуэя характарызуецца наяўнасцю афарыстычнага модусу існавання паэтычнай мовы. У творах, якія належаць да жанру «новых чатырохрадкоўяў», назіраецца прысутнасць шэрагу фраз, чыя мадальнасць рэзка адрозніваецца ад астатняга напаўнення мастацкіх тэкстаў. Афарыстычныя фрагменты ў паэзіі Сяо Шуэя вылучаюцца падкрэсленай сцвярдзальнай танальнасцю і выразным філасофскім зместам, менавіта абстрактнасць мовы і адасобленасць ад канкрэтных вобразаў у межах мастацкага тэксту разрываюць сувязь афарыстычных фраз Сяо Шуэя з астатнімі моўнымі адзінкамі твораў. У якасці найбольш яскравых прыкладаў афарызмаў у паэзіі Сяо Шуэя прыведзем цытаты з шэрагу твораў аўтара, якія прынеслі яму найбольшую славетасць у літаратурным свеце Кітая: «...я не супраць скончыць удзел ва ўласным пахаванні, а потым пеішу вярнуцца сюды» («Пейзаж»); «Усе словы жорсткія, усе пакуты нібы нежывыя» («Канон спакою»); «...сумненні жыцця не вырашыць за адным імбрыкам гарбаты...» («Опсе»); «...існуе тры віды гора, што прылічаюць да славы: шчодрасць, жалоба й самота» («Палын»).

Наступнай характарыстыкай паэтычнай мовы Сяо Шуэя з'яўляецца яе лапідарнасць і насычанасць. Пад гэтым маецца на ўвазе максімальнае выкарыстанне формы чатырохрадкоўя для раскрыцця мастацкіх вобразаў, разгортвання сюжэта, калі размова ідзе пра жанр «апавядальных вершаў», і прарысоўкі прыроднага і псіхалагічнага свету ў творы. У паэзіі Сяо Шуэя назіраецца пэўны лексічны «лішак», які нейтралізуецца толькі лічэбнікамі і лічыльнымі словамі, а таксама атрыбутыўнымі часціцамі. Лапідарнасць мовы аўтара, якая адпавядае ідэі «завостранай кітайскай мовы», прыводзіць да амаль абсалютнай немагчымасці поўнага адлюстравання ўсяго сэнсавага зместу лірычных твораў Сяо Шуэя без страты іх эстэтычнай вартасці. Дзеля прыкладу разгледзем некалькі яго твораў. У чатырохрадкоўі «Вуліца Годынлу» рад вобразаў пры перакладзе часткова губляе сваё сэнсавое напаўненне: «深陷的 // 三角形身体，几乎要被锋利的座椅，从中裂开» – «*глыбокае // трохвугольнае цела вось-вось расколюцца знутры вострым сядзеннем*» (уяўляецца складаным перадаць сэнс таго, што цела глыбока «ўгразла» ў сядзенні); «她像 // 已经蒸熟的肉粽，在寒风中，黏稠，冒着热气» – «*яна падобна // да гатовага дзундзы, які сярод клейкага, сцюдзёнага ветру выпускае пару*» (пры перадачы на беларускую мову губляюцца сэнсы, звязаныя з вобразам стравы дзундзы, а менавіта не ўказваецца яе мясная начинка і спосаб прыгатавання на пары) [41, с.

43]. У вершы «Гісторыя Зялёнай Змяі» пры яго перакладзе таксама знікае шматзначнасць тых ці іншых лексічных адзінак, а вобразы губляюць свой аб'ём: «到底是虚构的肉体, 不过山形间一缕残破的轻烟, // 遥远、晦暗的家族...» – «Усё ёсць фальшывай плошчу, праз разбураны туман, падобны да гор, ніяк не прайсці, // далёкі, змрочны род...» (знікае полісемічная прырода лексемы 到底; азначэнне да вобраза туману не можа быць патлумачана адназначна і можа быць таксама перакладзена, як «які не праходзіць праз абрысы гор»; назоўніку «туман» у арыгінале адпавядае словазлучэнне «лёгкі туман, лёгкі куро́дым»; назоўнік 家族 можа абазначаць не толькі «род», але яшчэ і адпавядаць беларускім словам «клан» ці «сям'я»; азначэнне да назоўніка «род» у арыгінале ўключае ў сябе не толькі сему «змрочнасці», але адначасова ўказвае на няшчасці і няўдачы) [41, с. 48].

Пры аналізе чатырохрадкоўяў Сяо Шуэя ў жанры «апавядальных вершаў» авангардна-дэканструктывісцкія тэндэнцыі паэтычнай мовы аўтара нівеліруюцца адносна рэгулярнымі складанымі сказамі:

«八大»

那天雪下得有点大, 天地混沌一体, 只有一些枯草稍稍
交代出它们的界限。我和母亲以及两个兄弟, 翅膀沉沉的,
躺在雪窝里, 完全飞不起来。一个小孩, 背后藏着根竹竿
弓着身子向我们靠近。微风习习, 拂过我额上的一丛灰羽 [35, с. 35].

«Бада»

У той дзень снег быў крыху моцны, неба з зямлёй зліваліся ў адзіны хаос, толькі сена злёгка
Падзялала іх. Мы з маці і двума братамі, утапіўшы цяжкія крылы ў сумёце,
Больш не можам узляцець. За спінай у дзіцяці схавана бамбукавая жэрдка, і ён, увесь
Сагнуўшыся, набліжаецца да нас. Лёгкі вятрыска абдзьмувае шэрае пер'е на маім ілбе.

Мова ў дадзеным тэксце, служачы для раскрыцця апавядальнага сюжэта, не адзначаецца той танальнасцю, якая ўласціва больш лірычным творам Сяо Шуэя: у тэксце не назіраецца выкарыстання эмпфаз (за выключэннем трэцяга радка: «一个小孩» – «адно дзіця»), назывных сказаў, якія задаюць хранатоп твора, і пераходу адных часцін мовы ў іншыя. Лексічны план дадзенага твора адзначаецца плаўнасцю і цэльнасцю, не характарызуецца той фрагментарнасцю, якой адзначаюцца «новыя чатырохрадкоўі» аўтара. Такім чынам, пры змене жанравай прыроды твора заўважаецца адпаведнае пераключэнне паэтычнай мовы ў рэжым апавядальнасці, а большасць сказаў набывае складана-злучаную ці складана-бяззлучнікавую двухсастаўную структуру.

Мова ў творах Сяо Шуэя, незалежна ад таго жанру, да якога яны належаць, адзначаецца нерэгулярнай рэпрэзентацыяй катэгорыі часу. Як

правіла, пры ўмове важнасці часавых каардынат для мастацкага тэксту тое ці іншае дзеянне можа быць кваліфікавана як тое, што адносіцца да прошлага, цяперашняга ці будучага часу, на што ўказвае шэраг лексічных паказчыкаў: часціц 了, 过, 将, назоўнікаў 明年 («налета»), 昨天 («учора») і да т. п. Пры гэтым мова твораў, напісаных ў жанры «апавядальных вершаў», якая, па сутнасці, служыць для актуалізацыі апавядальнага пачатку і, адпаведна, выражэння часавых адносін паміж дзеяннямі, іх арганізацыі і задавання прасторава-часавых каардынат, далёка не заўсёды адзначаецца наяўнасцю адпаведных часавых паказчыкаў, што прыводзіць да цяжкасцей пры тлумачэнні і перакладзе чатырохрадкоўяў Сяо Шуэя. Праблема адлюстравання катэгорыі часу ў паэзіі Сяо Шуэя ўскладняецца асаблівасцю кітайскай мовы, у якой катэгорыя часу прадстаўлена рудыментарна і найчасцей афармляецца кантэкстуальна праз выражэнне адносін зменлівасці паміж дзеяннямі.

Для адлюстравання катэгорыі часу ў творчасці аўтара разгледзем нізку «апавядальных вершаў» «Нізка гісторый з гор Наньлін». У чатырохрадкоўі «Шылантань» абсалютна адсутнічаюць паказчыкі часавых адносін пры адпаведных дзеясловах, што дае падставы трактаваць усе дзеянні як тыя, што адбываюцца ў цяперашнім часе: 离开 – «пакідае», 现出 – «выяўляюць (-цца), выступаюць», 压 – «цісне», 脱下 – «здымае» і г.д. Дадзеная асаблівасць хранатопу, актуалізаваная з дапамогай моўных сродкаў, парушае заканамернасць апавядання і паслядоўнасць дзеянняў, калі падсведамляецца, што адно дзеянне наступае за іншым. У вершы «Сядзіба Сунь Ятсена» таксама не назіраюцца ніякія паказчыкі часавых адносін (看见 – «бачыць, пабачыць», 倚 – «прытуляецца», 想不起 – «не можа ўзгадаць», 遇到 – «сустрэў», 被堵 – «заціснуты, захрасае» і г. д.), толькі наяўнасць паказчыкаў закончанага трывання пры дзеясловах дае магчымасць аднесці іх да прошлага часу. Пры гэтым арыгінальны тэкст з пункту гледжання выражэння часавых адносін выступае даволі парадаксальным, асабліва калі ўлічыць, што лірычны герой глядзіць на свой фотаздымак, зроблены, відавочна, да таго, як яго можна было пабачыць на тэлефоне: «手机的照片里, 他看见自己确实赤裸上身, 倚在门口» – «На фотаздымку ў тэлефоне ён выразна бачыць, як сам, голы па пояс, прытуліўся (літаральна – «прытуляецца») да дзвярнога праёма» [38, с. 2]. Рэканструкцыя часавых адносін паміж дзеяннямі ў вершы «Парахавы завод» выяўляецца больш здзяйсняльнай па прычыне наяўнасці шэрагу паказчыкаў, якія спрыяюць арганізацыі хранатопу і аднясенню апавядання да прошлага часу: 最后 – «у рэшце рэшт», 还是没有 – «яшчэ не» і інш. У лірычным творы пад назвай «Вуліца Джэн'і» назіраецца поўная адсутнасць паказчыкаў часу, што ўскладняе рэканструкцыю часавых адносін і ўнутранай логікі апавядання: 约 – «запрасіла» (літаральна – «запрошвае», «дамаўляецца»), 在 – «знаходзіцца», 散

成 – «рассейваецца ў», 不吃 – «не есць» і г.д. Пры перадачы зместу дадзенага твора сродкамі беларускай мовы таксама назіраецца парадаксальнасць структуры апавядання, таму што шэраг дзеясловаў закончанага трывання немагчыма аднесці да цяперашняга часу, як яны аформлены ў арыгінале. Такім чынам, нягледзячы на знікненне большасці дэканструктывісцкіх тэндэнцый у паэтычнай мове жанру «апавядальных вершаў», праблематычным застаецца тлумачэнне паслядоўнасці дзеянняў у дадзенай групе твораў Сяо Шуэя, якія падсведамляюць выразны апавядальны пачатак, але таксама ўвасабляюць нерэгулярнае афармленне паслядоўных узаемаадносін паміж тымі ці іншымі дзеяннямі.

Пры разглядзе паэтычнай мовы Сяо Шуэя ў кантэксце жанру «апавядальных вершаў» неабходна падкрэсліць аб'ектыўнасць адлюстравання аўтарам таго ці іншага сюжэта, спалучанага з лірычнымі вобразамі і сродкамі мастацкай выразнасці. Не ў апошнюю чаргу аб'ектыўнасць мовы Сяо Шуэя дасягаецца шляхам выкарыстання сцвярджалых сказаў і сціпласці тропай і стылістычных фігур у творах дадзенага ліра-эпічнага жанру. У рабоце «Творчасць паэтаў-васьмідзясятнікаў» кітайскі літаратуразнавец Сю Дэпін указвае на блізкасць спосабу арганізацыі паэтычнай мовы Сяо Шуэя да канцэпцыі французскага філосафа Р. Барта (1915 – 1980 гг.) пад назвай «нулявая ступень пісьма», увасабленне якой у творчасці Сяо Шуэя Сю Дэпін называе *«халоднай нарацыяй»* [33]. Паводле Барта, сучасны пісьменнік мае магчымасць пазбыцца асабістых эмоцый і з дапамогай нейтральнага спосабу неўмяшальніцтва стварыць чыстае, вольнае, «белае» пісьмо: *«Гэта празрыстая мова, упершыню выкарыстаная Камю ў “Чужаніцы”, стварае стыль, заснаваны на ідэі адсутнасці, якое ўвасабляецца праз амаль поўную адсутнасць самога стылю. Пісьмо ў дадзеным выпадку зводзіцца да пэўнага роду негатыўнага модусу, дзе ўсе сацыяльныя і міфалагічныя рысы мовы знішчаюцца, саступаючы месца нейтральнай і інертнай форме...»* [1, с. 105]. Нягледзячы на тое, што праект Р. Барта па рэалізацыі канцэпцыі «нулявой ступені пісьма» не мог ажыццявіцца ў поўнай меры, аднак рэжым пісьма Сяо Шуэя пры выкарыстанні жанру «апавядальных вершаў» набліжаецца да дадзенага ідэалу. Раскрываючы ўнутраны свет сваіх персанажаў, Сяо Шуэй у зборніках «Зборнік бахайскіх гісторый» і «Два ясныя дні, Ю Дафу» цалкам пазбаўляецца тэндэнцыйнасці і ідэалагічнай ці стылістычнай афарбаванасці ўласнай мовы, праяўляе імкненне да аб'ектыўнасці ўласнага апавядання, пазбягае экспліцытнага адлюстравання характэрнай для яго творчасці экзістэнцыйнай тэматыкі. Плаўнасць апавядання робіць яго больш аб'ектыўным, а эпічны пачатак у лірычнай творчасці якраз і дазваляюць паэтычнай мове аўтара наблізіцца да ідэі «нулявой ступені пісьма» Р. Барта.

Нават пры адлюстраванні надзвычай трагічных падзей у жыцці персанажаў Сяо Шуэй не дазваляе ў мастацкім тэксце праяўляць нястрыманую эмацыйнасць. Так, «апавядальны верш» «Старажытны шлях з Хунані ў Гуандун» можа служыць узорам аб'ектывацыі пісьма ў творчасці аўтара. Нягледзячы на ўнутраны трагізм сюжэта, аўтар абірае найбольш нейтральныя, агульнапрынятыя і стылістычна вывераныя дзеясловы для дэманстрацыі пачуццяў персанажаў. Нават пры звароце да вобразу смерці ў вершы Сяо Шуэем абіраюцца найбольш літаратурныя эўфемізмы кітайскай мовы (早夭 – «рана сканаць»):

У той год, калі мне было восем, бацька на Цінмін паехаў у самоце прыбіраць могілкі продкаў
у родных мясцінах, схапіўшыся за дзверы машыны,
Ён плакаў бесперапынна. Натоўп, падняўшы каўчэгі, паўзе па гарах, хлапушкі выбухаюць у
хмызняках азалій. Могілкі завалены дзірваном,
У яго ўтыркаюць бамбукавыя галіны, завешаныя рытуальнымі грашыма. Ён помніць, што
пяты дзядуля ўсё яшчэ можа навобмацак прыбраць
Могілкі дзяцей, што зарана сканалі. Парасткі бамбуку прабіваюцца з-пад зямлі, бывае, што
дождж у горах ідзе папаўдні не спыняючыся.

Раздзел 3.5. Спецыфіка ўжывання тропай і стылістычных фігур у паэзіі Сяо Шуэя

У сувязі з асаблівасцямі сучаснага кітайскага літаратуразнаўства пытанне прыёмаў мастацкай выразнасці ў творах Сяо Шуэя кітайскімі даследчыкамі да сённяшняга дня сістэматычна не разглядалася, а ў адпаведных работах можна знайсці толькі адасобленыя заўвагі па дадзенай тэме. У артыкуле Чэнь Бідзе «Майму жыццю наканавана адказваць за няўдачы – аб паэтычным зборніку Сяо Шуэя “Зборнік бахайскіх гісторый: зборнік апавядальных вершаў”» на прыкладзе твораў «У палаце» і «Шылантань» аўтар адзначае выкарыстанне аўтарам фігуры псіхалагічнага паралелізму, калі ў паэзіі *«назіраецца паралелізм паміж апісаннямі пейзажу і складанымі, бурлівымі чалавечымі пачуццямі, якія разбаўляюцца пейзажнымі замалёўкамі»* [52]. У той жа рабоце Чэнь Біндзе ўказвае на генетычную сувязь дадзенай фігуры ў паэзіі Сяо Шуэя і прыёмамі ў кітайскім пейзажным жывапісе *шаньшуй*.

Стылістычнай фігурай, якая рэгулярна ўжываецца ў паэзіі Сяо Шуэя, выступае паралелізм. Найчасцей у мэтах узмацнення экспрэсіўнасці і сугестыўнасці ўласнай паэтычнай мовы аўтар звяртаецца менавіта да сінтаксічнага паралелізму як найбольш шырока рэпрэзентаванай фігуры ў класічнай кітайскай паэзіі. Фігура сінтаксічнага паралелізму ў творчасці Сяо Шуэя выконвае шэраг функцый, звязаных з мастацкай задумай і жанравай прыродай твораў. У вершы «Канон спакою» парнае паўтарэнне структурна ідэнтычных сказаў надае твору павышаны лаканізм і набліжанасць да твораў старажытнай кітайскай літаратуры, у дадзеным выпадку сінтаксічны паралелізм служыць для стылізацыі мастацкага тэксту: *«Вясло пацерак, // стракаты тыгр. // Усе словы жорсткія, // усе пакуты нібы нежывыя»*. У вершы «Бібліятэка» фігура сінтаксічнага паралелізму служыць для ўзмацнення выразнасці арыгінальных вобразаў, а таксама раскрыцця праблематыкі твора праз акцэнтацыю ўвагі на чалавецтве, рэпрэзентаваным займеннікамі «мы», і крытыку гвалтоўнай прыроды чалавека: *«Паміж двума словамі абавязкова хаваецца адзін паранены мураш, // паміж двума кнігамі абавязкова ёсць адзін памерлы чалавек»*. Сінтаксічны паралелізм у паэзіі Сяо Шуэя таксама выступае ў якасці сродку падкрэслення апазіцыйных, кантрасных адносін паміж асобнымі вобразамі, што асабліва відаць на прыкладзе чатырохрадкоўя «З мірам»: *«...мы з табой – гэта множны лік, // а месяц – гэта множны»*. Пры гэтым сінтаксічны паралелізм нярэдка падсведамляе паралельнае выкарыстанне стылістычнай фігуры анафары: *«他看到那些照片, 便跑去找他。// 他跑动的幅度, 比他和之前的...» – «Ён убачыў тыя фотаздымкі і пабег шукаць яго. // Хуткасць яго бегу значна вышэй, чым раней...»* («Горны лог») [41, с. 106].

Аналіз творчасці Сяо Шуэя выяўляе высокую ступень выкарыстання прыёму анжамбеману. Аўтар разрывае цэласную структуру сказа ў вершы, такім чынам спрыяючы яго фрагментацыі. У творчасці аўтара прыём анжамбеману можа дасягаць рыгарызму, калі ўвесь твор складаецца ўсяго з аднаго сказа, падзеленага на чатыры радкі:

О Пруст,
памяць — гэта выпадковая магчымасць,

тачка паштальёна спускаецца са схіла
ва ўсіх людзей за спінай сок і туман.

Анжамбеман разам з іншымі прыёмамі мастацкай выразнасці служыць для павышэння выразнасці мастацкага тэксту і зусім не абмяжоўваюцца трансфармацыяй яго фармальных паказчыкаў.

Нельга не заўважыць, што метафара ў творчасці Сяо Шуэя, падобна да таго, як алегорыя выконвае метадалагічную функцыю ў раманах Р. Броцігана, таксама губляе статус асобнага, адзінкавага тропа: хутчэй, можна казаць пра ампліфікацыю метафар, якія робяцца базавым сродкам мастацкай выразнасці ў паэзіі аўтара. Нараўне з метафарай у паэзіі Сяо Шуэя ключавое месца займае прыём параўнання, што асабліва відаць пры аналізе параўнальных слоў у чатырохрадкоўях Сяо Шуэя. Сярод найбольш ужывальных параўнальных слоў можна выдзеліць 像 («падобна да»: «岛屿模糊的轮廓, 像水上漂来一块雕花的木床» – «*цямяныя абрысы выспаў нагадваюць ўзорысты ложак, што плыве на вадзе*» («У Тайбэй»)); 仿佛 («быццам»: «闯入稻花深处 // 的鸭群, 仿佛溃败途中烧杀劫掠的士兵» – «*качкі, што ўрываюцца ў глыб // рысавых кветак, быццам разгромленыя салдаты, якіх забілі й спалілі ў дарозе*» («Другарадная роля»)), 如, 犹如 або 如同 («нібы»: «荒芜的句式, 野草掩映, // 犹如驳杂的天空, 被闯入者甩开长长的鱼线» – «*закінутыя сказы, схаваныя пад дзікай травой, нібы стракатае неба, нібы доўгая лёска, якую адпусціў злачынец*» («Горы і рэкі»)) і інш. [41, с. 29, 30, 67]. З прыведзеных вышэй прыкладаў вынікае, што параўнанне ў паэзіі Сяо Шуэя набывае відавочныя метафарычныя рысы, таму што пры выкарыстанні параўнання аўтар не проста прыпадабняе два вобразы, але знаходзіць агульныя рысы паміж двума кардынальна адрознымі прадметамі, якія потым атаясамліваюцца паміж сабой. Такім чынам, можна казаць пра набліжэнне і нават зліянне тропаў параўнання і метафары як найбольш фундаментальных прыёмаў мастацкай выразнасці ў творчасці аўтара. Апрача метафарычнага параўнання, паэзія Сяо Шуэя адзначаецца частым выкарыстаннем метафарычнага эпітэта. Будучы прадстаўніком авангарднай плыні ў найноўшай кітайскай паэзіі пакалення «васьмідзясятнікаў», ён даволі рэдка звяртаецца да ўжывання пастаянных эпітэтаў, а найбольш характэрным

для паэзіі Сяо Шуэя выступае «аўтарскі» эпітэт, які прадугледжвае нечаканае спалучэнне азначэння і азначальнага слова: «冬天注定是梯形的» – «*Зіме наканавана быць трапецыяпадобнай*» («Пажар»); «灯光像是随水荡过来的 // 杂物...» – «*Святло нібы хлам, што дрыжыць // ад вады...*» («Успаміны») [41, с. 109, 112]. Як мы бачым, эпітэт у паэзіі Сяо Шуэя выконвае сваю асноўную функцыю надання таму ці іншаму прадмету якасна новых, не характэрных для яго якасцей. Пры гэтым азначэнне ў дадзеным выпадку абавязкова характарызуе прадмет з пункту гледжання пэўнай рысы, дакладна не ўласцівай ёй. Так, з прыведзеных вышэй прыкладаў відаць, што зіме як пары года не ўласціва характарыстыка геаметрычнай формы, а вобраз «хламу», як правіла, не вельмі дапасуецца да азначэння «які дрыжыць».

Як адзначалася раней, увасабленне аўтарскай ініцыятывы «вяртання з Кітая ў Кітай» падсведамляе рэзкі зварот да ілюстравання індустрыяльнага грамадства і пошуку ў сучасным Кітаі рэштак традыцыйнага ладу жыцця, мыслення і філасофскіх канцэпцый, што прыводзіць да актуалізацыі ў паэзіі Сяо Шуэя прынцыпу еднасці чалавека і прыроды (天人合一). Пры ўмове гарманізацыі існавання чалавека і прыроды ў паэтычнай творчасці шэраг прыродных з’яў і адпаведных ім вобразаў атаясамліваюцца аўтарам з жывымі істотамі, што выражаецца ў выкарыстанні персаніфікацыі як мастацкага тропа. У паэзіі Сяо Шуэя аб’екты жывой і нежывой прыроды, якія не маюць свядомасці, набываюць суб’ектнасць, набліжаючыся паводле сваіх якасцей да чалавечых вобразаў: «天上的云，毫无戒备...» – «*У аблокаў на небе няма апаскі...*» («Дзікі вецер прыносіць асалоду»); «人们意外地挖出了泮池，// 又新修了急窄的拱桥...» – «*Людзі чамусь выкапалі паўкруглую сажалку // І ўзвялі арачны мост...*» («Раўнавага ўсяго існага»); «云在铁盘里孵化...» – «*Аблокі вылупляюцца ў талеры...*» («Просьчы літасці ў мінулага»); «我的火车以便热泪盈眶，一边发 黄» – «*Мой цягнік плача ад радасці і адначасова раўнуе*» («Час: позняя вясна») і г.д. [35, 38, 41].

На фоне шырокай прадстаўленасці метафары, параўнання і іншых тропаў у творчасці Сяо Шуэя прыёмы гіпербалы і літоты, надзвычай уласцівыя класічнай кітайскай паэзіі, не выступаюць ключавымі сродкамі мастацкай выразнасці. У вершах аўтара можна знайсці выключна адзінкавыя прыклады ўжывання гіпербалы і літоты, што можа сведчыць пра пазбяганне аўтарам жывапісання ненатуральных вобразаў і ўсведамлення ім факту высокай насычанасці дадзеных тропаў у кітайскай літаратуры: «针尖上涌动着旋涡...» – «*На кончыку іголки сцякаецца водны вір...*» («Спалох») [41, с. 107].

Неабходна адзначыць, што ў творах Сяо Шуэя, якія належаць да жанру «апавядальных вершаў», па прычыне іх часткова эпічнага зместу, тэндэнцыі да

аб'ектывізацыі апавядання не назіраецца частае ўжыванне сродкаў мастацкай выразнасці. Аналіз тропаў і стылістычных фігур у чатырохрадкоўях адпаведнага жанру пацверджваюць тэзіс аб шматграннасці паэтычнай творчасці аўтара і рэзкай адрознасці двух ключавых жанраў – «новых чатырохрадкоўяў» і «апаведальных вершаў». У дадзеным выпадку канкрэтызацыя аб'ектаў апісання, частковая рэалізацыя канцэпцыі «нулявой ступені пісьма» прыводзіць да сціпласці тропаў і стылістычных фігур, пры гэтым можна канстатаваць той факт, што метафара і персаніфікацыя як тропы захоўваюць сваю прысутнасць у творах дадзенага жанру: «而满眼霓虹借助水流 // 反复、反复渲染她» – «*і вясёлка, што напоўніла вочы, зноў і зноў // Распісвае яе воднай плынню*» («Асенні Джон»); «莲莲褪露黑衣...» – «*Паблякшы, лотасы агалілі ўласныя расы...*» («Два ясныя дні, Ю Дафу»)) [35, с. 40, 45].

Пры разглядзе асаблівасцей паэтычнай мовы Сяо Шуэя мы ўжо закраналі з'яву частага ўжывання аўтарам аднасастаўных назыўных сказаў. Прыём эліпсісу ў паэзіі Сяо Шуэя надае творах выразнасць, узбагачае сінтаксічную структуру тэксту і, як правіла, увасабляе лірычны пачатак яго творчасці. З дапамогай прыёму эліпсісу аўтарам павышаецца лаканічнасць, лапідарнасць уласных твораў, пры гэтым асаблівасць ужывання Сяо Шуэем дадзенага тропу заключаецца ў падкрэсленай адарванасці ад дынамічнага дзеяння: «在脸上纹虎的牙齿, 牙齿中 // 点燃冻伤的蜡烛» – «*Зубы тыгра ў татуіроўцы на твары, сцюдзёныя свечы, што запальваюцца ў зубах*» («Верш-прадкажанне»); «我在火车上走动, 木质盒子里的水银» – «*Я хаджу па цягніку, ртуць у драўлянай скрыні*» («Еду ў Шаньсі»)) [41, с. 66, 70]. Як відаць з апошняга прыкладу, эліпсіс у творах Сяо Шуэя так ці іначай падсведамляе імпліцытнае параўнанне двух вобразаў. Так, рухі лірычнага героя ў вершы «Верш-прадкажанне» атаясамліваюцца з плынню вадкага металу.

У кантэксце выкарыстання сродкаў мастацкай выразнасці неабходна адзначыць унутраную антытэтычнасць твораў Сяо Шуэя. Апрача ўзмацнення эмацыйнай афарбоўкі мастацкага тэксту і падкрэслівання той ці іншай думкі або вобраза, антытэза ў творчасці аўтара выконвае рад дадатковых функцый. Найбольш распаўсюджанымі бінарнымі апазіцыямі ў паэзіі Сяо Шуэя выступаюць «дзень-ноч», «жыццё-смерць», «чалавечы свет – свет святых (або замагільны свет)», што сведчыць пра сувязь антытэзы з інварыянтамі тэматыкі і праблематыкі твораў аўтара. Адным з найбольш рэпрэзентатыўных у плане выкарыстання антытэзы выступае чатырохрадкоўе «Ноччу чытаю “Шаньхайдзін”»:

Зялёнае гудзенне ў траве ўжо спынілася,
вялікагаловыя зверы хаваюцца на галлі, ліхтарых,
глыбіні ручая,

паміж усходам і захадам бездань, пытаю сябе, ці змагу самастойна адказаць, стома нараджае
дзеваць хвастоў.

Але што за трывогу я чую, яна ўсплывае з-пад вод горных ручаёў, што я перапісваю,
бяру з сабой зёлкі й атруту, срэбра на ілбе падобна да жанчын, дэпартаваных месяцам у
людскі свет.

Як вынікае з назвы твора, дадзенае чатырохрадкоўе інтэртэкстуальна адсылае да «Кнігі гор і марэй» – старажытнакітайскага трактата, прысвечанага апісанню геаграфіі Кітая і ўвасабленню міфалагічных уяўленняў пра разнастайных хтанічных істот, якія яго насяляюць. Дыхатамія чалавека і прыроды, існаванне двух светаў рэалізуецца і ў вершы «Ноччу чытаю “Шаньхайдзін”». Так, напрыклад, вобраз жанчын, якія пакідаюць трансцэндэнтны свет і з’яўляюцца ў свеце людзей, адсылае да традыцыйнага сюжэта кітайскай міфалогіі пра сашэсце са свету святых. Антытэтычным з’яўляецца і вобраз бездані, які размешчаны паміж усходам і захадам.

Аналіз сродкаў мастацкай выразнасці ў творах Сяо Шуэя выяўляе схільнасць да ўжывання пэўных разнавіднасцей тропаў і стылістычных фігур, а менавіта метафары, эпітэта, параўнання, персаніфікацыі, паралелізму, анафары і інш. Агульнаўжывальнымі тропамі у паэзіі аўтара выступаюць метафары, якія ампліфікуюцца ў мастацкіх тэкстах. Апрача таго, пэўныя тропы ў творчасці Сяо Шуэя – напрыклад, параўнанне, – згодна са сваімі функцыямі набліжаюцца да метафары, набываюць выразныя метафарычныя характарыстыкі. Тропы і стылістычныя фігуры ў творчасці аўтара выконваюць не толькі свае асноўныя функцыі па наданні дадатковай выразнасці, афарбоўкі і дынамізму літаратурнаму твору, але таксама атрымліваюць дадатковыя функцыі, напрыклад, функцыю раскрыцця тэматыкі і праблематыкі.

Заклучэнне

Кітайская авангардная паэзія з'яўляецца важнай састаўной часткай агульнага літаратурнага працэсу ў Кітаі, адзначаецца ўласнай паэтыкай і ўнутрылітаратурнай спецыфікай. Разам з тым кітайская паэзія авангарду ўяўляе сабой надзвычай складаны феномен, які прадугледжвае наяўнасць вялікай колькасці напрамкаў і аб'яднанняў, паміж якімі вядзецца бурлівая дыскусія, звязаная з суадносінамі формы і зместу, традыцыі і наватарства ў паэтычнай творчасці, па гэтай прычыне пра дадзеную плынь у кітайскай літаратуры нельга разглядаць у якасці цэласнага, маналітнага феномену. Авангардная паэзія ў Кітаі не можа быць кваліфікавана як постмадэрнісцкая: хутчэй, у яе рамках рэалізуюцца толькі адзінкавыя стратэгіі, звязаныя з паэтыкай постмадэрнізму: прымат формы над зместам, выражанасць інтэртэксту, дыялог з літаратурнымі здабыткамі мінулага і інш. Сучасная кітайская авангардная паэзія канца XX – пачатку XXI стст. з'яўляецца працягам мадэрнісцкага праекта ў літаратуры Кітая. Паэзія авангарду ў Кітаі таксама не выступае герметычнай з'явай, аддзеленай ад літаратурнага працэсу Кітая і замежных краін: наадварот, яна ў найвышэйшай ступені спазнае ўплыў як аўтахтонных, так і іншаземных паэтычных традыцый.

Вядучым аб'яднаннем аўтараў у рамках кітайскай авангарднай паэзіі з'яўляецца пакаленне «васьмідзясятнікаў». У творчасці «паэтаў-васьмідзясятнікаў» ўвасабляецца складаны гісторыка-культурны кантэкст і вялізныя перамены, якія адбыліся ў кітайскім грамадстве за апошнія дзесяцігоддзі. Схільнасць да малых паэтычных форм «паэтаў-васьмідзясятнікаў» выклікана рэзкай зменай спосабаў стварэння, публікавання і распаўсюджвання мастацкіх тэкстаў. «Васьмідзясятнікі» ставяць кропку ў антаганізме «ўзвышанага», «напаўабагаўляльнага» і «прыземленага» ў кітайскай паэзіі, які быў запачаткаваны «туманнымі» паэтамі і прадстаўнікамі больш «радыкальных» груп паэтаў-авангардыстаў, пры гэтым акцэнт «васьмідзясятнікамі» робіцца на пэўным балансе абодвух пачаткаў, адмаўленні ад стэрэатыпізацыі ўласнай творчасці і суб'ектыўнай свабодзе. У рамках паэзіі «васьмідзясятнікаў» на паверхню выступаюць найбольш актуальная – экзістэнцыйная – праблематыка сучаснай кітайскай паэзіі, звязаная з асабістым вопытам перажывання крызісу сярэдняга ўзросту. Трыма тэматычнымі дамінантамі ў творчасці «васьмідзясятнікаў» выступаюць ўзаемаадносіны горада і вёскі, рэканструкцыя будзённага жыцця і канфлікт душы і цела. Сутнасна паэзія пакалення «васьмідзясятнікаў» звязаная з класічнай кітайскай паэзіяй, «новай літаратурай» Кітая і заходнееўрапейскімі і амерыканскімі нацыянальнымі літаратурамі.

Кітайскі паэт Сяо Шуэі з'яўляецца адной з ключавых фігур у пакаленні «паэтаў-васьмідзясятнікаў», яго таксама адносяць да «акадэмічнай плыні» кітайскай паэзіі. Яго паэзія адзначаецца руплівай працай над паэтычнай мовай і мастацкімі вобразамі, вялікай увагай да папярэдняй літаратурнай традыцыі, «вэстэрнізацыяй» кітайскай мовы, увасабленнем прынцыпу інтэрнацыяналізацыі паэтычнай творчасці і г. д. Дадзенаму аўтару належыць распрацоўка ўласнай паэтычнай тэорыі, пабудаванай на падмурку чатырох літаратурных ініцыятыў і знітаванай з імі тэрміналогіяй. Наогул, для Сяо Шуэя характэрны перманентны эксперымент над фармальнымі і змястоўнымі складнікамі лірычных твораў, што дае падставы для падзелу творчасці аўтара на некалькі этапаў, аб'яднаных агульнай устаноўкай на пошук найлепшых шляхоў для рэалізацыі «лакальнасці» Кітая ў яго «сучаснасці», што падсведамляе пільнасць пры выбары «слоў», аб'яднаных у межах паэтычнага твора ў «калоніі». У творчасці аўтара актуалізуецца імкненне да жывапісання найбольш арыгінальнага боку кітайскай рэчаіснасці, рэгістрацыі рэштак традыцыйнага Кітая ў Кітаі найноўшым. Такая ўстаноўка цесна звязана з практыкай вандравання, што суправаджаецца ўключэннем вялікай колькасці гістарычных мясцін у тканіну мастацкага тэксту.

У працэсе работы ў творчасці Сяо Шуэя намі былі выяўлены наступныя рысы, уласцівыя яго аўтарскай літаратурнай тэорыі і сістэме жанраў:

- у змесце ініцыятывы «пісьма маленства» ўвасоблены псіхааналітычная, антыпостмадэрнісцкая і аўтахтонная ўстаноўкі;
- ідэя «завостранай кітайскай мовы», прапанаваная аўтарам, супрацьпастаўляе кітайскую паэзію і мову мастацкіх твораў «заходняй», прадугледжвае «ачыстку» першай ад так званых «дамешкаў», г. зн. вялікую працу над лексічным зместам вершаў, падбор найбольш натуральных форм выражэння думкі і ўвасаблення вобразаў;
- ініцыятыва «вяртання з Кітая ў Кітай» з'яўляецца цэнтральнай ў літаратурнай тэорыі Сяо Шуэя, выступае за ўпарадкаванне хаатычных з'яў кітайскай рэчаіснасці ў межах мастацкага тэксту шляхам спалучэння тэматыкі, праблематыкі, вобразнай сістэмы класічнай кітайскай паэзіі з найноўшымі авангардысцкімі тэндэнцыямі;
- канцэпцыя «славізму» ўсталёўвае мову ў якасці найбольш важнага кампаненту паэтычнай творчасці, накіравана на павышэнне выразнасці і сугестыўнасці лірычнага твора;
- жанр «новых чатырохрадкоўяў» генетычна звязаны з традыцыйным жанрам дзюэдзю, пры гэтым ён пераадольвае фармальную рэгламентаванасць апошняга, але праз захаванне характэрных вобразаў,

алюзій і рэмінісцэнцый на класічную кітайскую паэзію не можа быць аднесены да агульнапрынятага жанру катрэна;

- жанр «апавядальных вершаў», або «вершаў-гісторый», з'яўляецца запачаткаваным Сяо Шуэем і выступае спробай спалучэння лірычнага і эпічнага пачаткаў у межах аднаго тэксту, а ўвядзенне фрагментызаванага наратыву ў чатырохрадкоўе спрыяе больш поўнай рэалізацыі прыведзеных вышэй літаратурных ініцыятыў.

Пры разглядзе інтэртэкстуальных сувязей творчасці Сяо Шуэя з сусветнымі пісьменнікамі была выяўлена з'ява запазычвання шэрагу рыс паэтыкі Р. Броцігана (мінімалізм, акцэнт на будзённасці, увага да цялеснасці і інш.), Ч. Мілаша (філасофска-мастацкі дыкурс, пошук адэкватных жанравых форм і інш.) і Сі Чуаня («інтэлектуалізм», містыцызм, асаблівасці паэтычнай мовы і г. д.).

Пры ажыццяўленні шматаспектнага аналізу творчасці Сяо Шуэя намі былі выдзелены наступныя асаблівасці:

- высокая доля пейзажнай і інтымнай лірыкі ў агульным корпусе твораў;
- выражанасць тэм культурнага дыялогу і сям'і, экзістэнцыйнай праблематыкі і метатэкстуальнасці;
- шырокая прадстаўленасць у паэзіі экзатычных вобразаў флоры і фаўны, традыцыйнага вобраза месяца, вобразаў-сімвалаў, імкненне да гарманізацыі адносін чалавека і прыроды ў межах мастацкіх твораў;
- наяўнасць інварыянтаў кампазіцыйнай структуры пры задаванні хранатопу ў пачатку твора, чаргаванне сказаў рознай структуры ў адным лірычным творы;
- важнасць паратэкстуальных элементаў у чатырохрадкоўі;
- прысутнасць вэб'янізмаў, парцэляцыі і эліпсісу ў тканіне твораў, падкрэсленая намінацыйнасць, афарыстычнасць, лапідарнасць, дэканструкцыя кітайскай паэтычнай мовы;
- нерэгулярная актуалізацыя часавых каардынат;
- аб'ектывнасць аўтарскага стылю, спроба рэалізацыі канцэпцыі «нулявой ступені пісьма»;
- традыцыйнасць тропы і стылістычных фігур, наданне параўнанню метафарычных рыс.

Такім чынам, можна канстатаваць факт рэалізацыі большасці прынцыпаў кітайскай авангарднай паэзіі ў творчасці Сяо Шуэя. Для яе характэрны эксперымент над фармальнымі і змястоўнымі паказчыкамі лірычных твораў, пошук новых спосабаў увасаблення аб'ектывнай рэчаіснасці, змяненне ўласцівасцей сучаснай кітайскай мовы і інш.

Спис використаних джерел

1. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт / Нулевая степень письма; пер. с фр. – М.: Академический Проект, 2008. – С. 51-115.
2. Батай Ж. Эротика / Ж. Батай // «Проклятая часть»: Сакральная социология; пер. с фр. Е. Д. Гальцовой, сост. С. Н. Зенкин. – М.: Ладомир, 2006. – С. 491-706: ил.
3. Бодоева А. А. Китайская поэзия авангардизма в оценках литературных критиков / А. А. Бодоева // Вестник Бурятского государственного университета. – 2017. – № 6. – С.188-193.
4. Бразговская Е. Е. Мир в алфавитном порядке: об «Азбуке» Чеслава Милоша / Е. Е. Бразговская // Вестник Пермского университета. – 2012. – № 4. – С. 81-89.
5. 王子瓜. 孤独与风景 – 谈肖水的诗 / 王子瓜著 // 江南诗. – 2018. – 第 4. – 第 11-17 页.
Ван Дзыгуа. Самота і краявіды – аб паэзіі Сяо Шуэя / Ван Дзыгуа // Вершы Дзяннані. – 2018. – № 4. – С. 11-17.
6. 王凌云. 中国当代新诗植物意象研究: 文学博士论文 / 王凌云. – 昆明, 2017. – 279 页.
Ван Лін'юнь. Раслінныя вобразы ў сучаснай кітайскай новай паэзіі: дыс. ... канд. філ. навук / Ван Лін'юнь. – Куньмін, 2017. – 279 с.
7. 王辰龙, 何笠. 西川文学年谱 / 王辰龙, 何笠著 // 东吴学术, 2020. – 第 6 期. – 第 139-160 页.
Ван Чэньлун, Хэ Лі. Літаратурная хроніка Сі Чуаня / Ван Чэньлун, Хэ Лі // Навуковы веснік усходняй Дзянсу, 2020. – № 6. – С. 139-160.
8. 王利娟. «80 后»短诗创作与«五四»小诗风潮 / 王利娟著 // 复旦学报 (社会科学版). – 上海, 2019. – 第 6 期. – 第 43-53 页.
Ван Лідзюань. Кароткія вершы «паэтаў-васьмідзясятнікаў» і традыцыі паэзіі 4 Мая / Ван Лідзюань // Веснік Фуданьскага ўніверсітэта (сацыяльныя навукі). – Шанхай, 2019. – № 6. – С. 43-53.
9. Вернуться к Китаю. Интервью с Сяо Шуем // Стихо(т)ворье | 诗江湖 [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: . Дата доступа: 19.12.2021.
10. Poems from Yu Nu, Lee Chin-Wen, Xiao Shui, Translated from Chinese / translated from Chinese by N. Noéll; Columbia Journal – Founded in 1977 at Columbia University's School of the Arts [Electronic resource]. Mode of access: <http://columbiajournal.org/poems-from-yu-nu-lee-chin-wen-xiao-shui-translated-from-chinese>. Date of access: 19.12.2021.
11. 中国哲学 / 北京大学哲学系中国哲学教研室著. – 2 版. – 北京: 北京大学出版社, 2003. – 504 页.
Гісторыя кітайскай філасофіі / Кафедра кітайскай філасофіі філасофскага

- факультета Пекинського університета. – 2-е видання. – Пекін: Видавництва Пекинського університета, 2003. – 504 с.
12. 张德明. 心灵的焦虑与生命的抗争 – 论肖水近作八首 / 张德明著 // 诗林杂志. – 2012. – 第 3 期. – 第 29-31 页.
Джан Демін. Тривоги души і супраціў жыцця – аналіз апошніх васьмі твораў Сяо Шуэя / Джан Демін // Часопіс «Лес вершаў». – 2012. – № 3. – С. 29-31.
 13. 张立群. 现代性的延伸与变异 – «第三代诗歌»观念论 / 张立群著 // 南都学坛 (人文社会科学学报). – 2008. – 第 1 期. – 第 86-90 页.
Джан Ліцунь. Працяг традыцый і зменлівасць сучаснасці – аб паняцці паэзіі «трэцяга пакалення» / Джан Ліцунь // Акадэмічны форум Наньду (Веснік сацыяльна-гуманітарных навук). – 2008. – № 1. – С. 86-90.
 14. 赵燕磊. 从过去到达未来的背面 – 读肖水《艾草：新绝句诗集》 / 赵燕磊著 // 诗林杂志. – 2014. – 第 9 期. – 第 91-94 页.
Джао Яньлэй. Зайшоўшы з мінуўшчыны за спіну будучыні: аб зборніку Сяо Шуэя «Палын: зборнік новых чатырохрадкоўяў» / Джао Яньлэй // Часопіс «Лес вершаў». – 2014. – № 9. – С. 91-94.
 15. 周乐天. 简论肖水的《四行诗》写作 / 周乐天著 // 青年文学. – 2020. – 第 4 期. – 第 156 页.
Джоў Лэт'ень. Кратка пра жанр чатырохрадкоўяў у творчасці Сяо Шуэя / Джоў Лэт'ень // Моладзевая літаратура. – 2020. – № 4. – С. 156.
 16. Дрейзис Ю. А. Современная китайская авангардная поэзия (1980-е гг. – начало XXI в.) / Ю. А. Дрейзис // Общество и государство в Китае. – 2014. – С. 809-817.
 17. 布劳提根诗选 / 理查德·布劳提根著 // 肖水, 陈汐译. – 桂林: 广西师范大学出版社, 2019. – 160 页.
Зборнік выбраных твораў Броцігана / Р. Броціган // пер. з англ. Сяо Шуэй, Чэнь Сі. – Гуэйлінь: Выдавництва Гуансійскага педагагічнага ўніверсітэта, 2019. – 160 с.
 18. 易彬, 周洁, 张凡. 解析杨碧薇与肖水的诗 – 基于匿名的规则 // 易彬, 周洁, 张凡著 // 长沙理工大学学报 (社会科学版). – 2020. – 第 5 期. – 第 80-91 页.
І Бінь, Джоў Дзе, Джан Фань. Аналіз паэзіі Ян Бівэя і Сяо Шуэя (на падмурку прынцыпу ананімнасці) / І Бінь, Джоў Дзе, Джан Фань // Навуковы веснік Політэхнічнага ўніверсітэта г. Чанша (раздзел грамадскіх навук). – 2020. – № 5. – С. 80-91.
 19. Иванова С. С. К проблеме определения философско-художественного дискурса (на примере творчества Чеслава Милоша) / С. С. Иванова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 1. – С. 110-111.

20. Калкаев Е. Г. Хань Юй / Е. Г. Калкаев // Синология.Ру: история и культура Китая [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.synologia.ru/a/Хань Юй>. Дата доступа: 19.12.2021.
21. Кравцова М. Е. Стихосложение / М. Е. Кравцова // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / М.Л. Титаренко (глав. ред.); Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 3: Литература. Язык и письменность / М.Л.Титаренко (ред.) [и др.]. – 2008. – С. 149-151.
22. 李文刚. 发掘先锋诗歌背后的朴素力量 – 读罗振亚《中国先锋诗人论》 / 李文刚著 // 现代中国文化与文学. – 2020 年. – 第 2 期. – 第 358-363 页.
Лі Вэньган. Адкрыццё простаі сілай авангарднай паэзіі – аб кнізе Луо Джэнья «Аб кітайскіх паэтах-авангардыстах» / Лі Вэньган // Сучасная культура і літаратура Кітая. – 2020. – № 2. – С. 358-363.
23. Лиотар, Ж.-Фр. Состояние постмодерна / Ж.-Фр. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб: Алетейя, 1998. – 160 с.
24. 刘波. 人文关怀, 身份认同与诗的《真实》美学 – 论新世纪先锋诗歌写作的精神伦理 / 刘波著 // 长沙理工大学学报 (社会科学版). – 2020. – 第 6 期. – 第 72-80 页.
Ліў Бо. «Ісцінная» эстэтыка гуманістычнага падыходу да ідэнтычнасці і паэзіі – аб духоўнай этыцы авангарднай паэтычнай творчасці ў новым стагоддзі / Ліў Бо // Навуковы веснік Політэхнічнага ўніверсітэта г. Чанша (раздзел грамадскіх навук). – 2020. – № 6. – С. 72-80.
25. 罗振亚. 中国先锋诗人论 / 罗振亚著. – 北京: 中国社会科学出版社, 2019. – 326 页.
Луо Джэнья. Аб кітайскіх паэтах-авангардыстах / Луо Джэнья. – Пекін: Грамадска-навуковае выдавецтва Кітая, 2019. – 326 с.
26. 洛盎. 雾中风景与言语蜂蜜 – 论肖水 / 洛盎著 // 名作欣赏. – 2013. – 第 22 期. – 第 128-131 页.
Луо Джань. Туманныя краявіды і мёд мовы – аб Сяо Шуэю / Луо Джань // Агляд вядомых твораў. – 2013. – № 22. – С. 128-131.
27. 木叶. 西川: 偏离诗歌的力量 / 木叶著 // 上海文化. – 2018. – 第 3 期. – 第 4-13 页.
Му Е. Сі Чуань: моц адыходу ад паэзіі / Му Е // Культура Шанхая. – 2018. – № 3. – С. 4-13.
28. 复旦诗社 / 百度百科 – 全球领先的中文百科全书 [电子资源]. – 网址: <https://baike.baidu.com/item/复旦诗社/5654404>. 访问日期: 2021 年 12 月 19 日.
Паэтычнае таварыства Фуданьскага ўніверсітэта / Энцыклапедыя «Байду байкэ» – сусветная вядучая энцыклапедыя на кітайскай мове [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://baike.baidu.com/item/复旦诗社/5654404>. Дата доступа: 19.12.2021.

29. Richard Brautigan – American author – Britannica / Encyclopedia Britannica | Britannica [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.britannica.com/biography/Richard-Brautigan>. Date of access: 19.12.2021.
30. Ричард Бротиган – лучшие стихи / Сайт о литературе как образе жизни – Ас-кбука литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.askbooka.ru/stihi/richard-brotigan.html>. Дата доступа: 19.12.2021.
31. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: «Просвещение», 1974. – 509 с.
32. Сорокин, В.Ф. Литература Нового Китая (1917 – 1949) / В.Ф. Сорокин // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / М.Л. Титаренко (глав. ред.); Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 3 : Литература. Язык и письменность / М.Л. Титаренко (ред.) [и др.]. – 2008. – С. 152-166.
33. 许泽平. 80 后诗歌研究 / 许泽平著. – 桂林: 广西师范学院出版社, 2012. – 107 页.
Сю Дзэпін. Даследаванне паэзіі васьмідзясятнікаў / Сю Дзэпін. – Гуэйлінь: Выдавецтва Гуансійскага педагагічнага інстытута, 2012. – 107 с.
34. Xiao Shui – two poems / Literary Shanghai | Shanghai's community of writers, readers & translators [Electronic resource]. – 2017. – Mode of access: <http://www.literaryshanghai.com/xiao-shui-two-poems>. Date of access: 19.12.2021.
35. 肖水. 两日晴, 郁达夫 / 肖水著 // 桂林: 广西师范大学出版社, 2021. – 162 页.
Сяо Шуэй. Два ясныя дні, Ю Дафу / Сяо Шуэй // Гуэйлінь: Выдавецтва Гуансійскага педагагічнага ўніверсітэта, 2021. – 162 с.
36. 肖水, 鉴水. 当新诗遇上旧诗 – 诗人肖水, 鉴水关于汉语诗歌的对话录 / 肖水, 鉴水著 // 新文学评论. – 2015. – 第 3 期. – 第 146-152 页.
Сяо Шуэй, Дзень Шуэй. Калі новая паэзія сустракаецца са старой – дыялог паэтаў Сяо Шуэя і Дзень Шуэя аб паэзіі на кітайскай мове / Сяо Шуэй, Дзень Шуэй // Крытыка новай кітайскай літаратуры. – 2015. – № 3. – С. 146-152.
37. 肖水. 我所喜欢的十位诗人 / 肖水著 // 诗选刊 (下半月). – 2009. – 第 10 期. – 第 60-68 页.
Сяо Шуэй. Дзесяць маіх любімых паэтаў / Сяо Шуэй // Паэтычны часопіс-анталогія (2-я пал. месяца). – 2009. – № 10. – С. 60-68.
38. 肖水. 渤海故事集: 小说诗诗集 / 肖水著 // 太原: 北岳文艺出版社, 2016. – 198 页.
Сяо Шуэй. Зборнік бахайскіх гісторый: зборнік аповядальных вершаў / Сяо Шуэй // Тайюань: Літаратурна-мастацкае выдавецтва «Бэйюэ», 2016. – 198 с.
39. Сяо Шуй. Избранное / Сяо Шуй; пер. с кит. Н. А. Боровик. – Минск: Четыре четверти, 2021. – 192 с.

- 40.肖水, 木朵. 孤独的, 未来的 – 诗人肖水访谈 / 肖水, 木朵著 // 名作欣赏. – 2013. – 第 22 期. – 第 132-135 页.
Сяо Шуэй, Му Дуо. Самота і прыналежнасць будучыні: інтэрв'ю з паэтам Сяо Шуэем / Сяо Шуэй, Му Дуо // Агляд вядомых твораў. – 2013. – № 22. – С. 132-135.
- 41.肖水. 艾草: 新绝句诗集/ 肖水著 // 太原: 北岳文艺出版社, 2014. – 160 页.
Сяо Шуэй. Палын: зборнік новых чатырохрадкоўяў / Сяо Шуэй // Тайюань: Літаратурна-мастацкае выдавецтва «Бэйюэ», 2014. – 160 с.
- 42.肖水. 某物之来临: 我与西川诗选 / 肖水著 // 名作欣赏. – 2014. – 第 34 期. – 第 84-87 页.
Сяо Шуэй. Прышэсце пэўнай істоты: нізка маіх вершаў і вершаў Сі Чуаня / Сяо Шуэй // Агляд вядомых твораў. – 2014. – № 34. – С. 84-87.
- 43.肖水. 中文课 / 肖水著 // 台北: 酿出版, 2012. – 204 页.
Сяо Шуэй. Урокі кітайскай мовы / Сяо Шуэй // Тайбэй: Выдавецтва «Нян», 2012. – 204 с.
- 44.Танская поэзия (唐诗) – Большая Китайская Энциклопедия // Издательство китайской литературы на русском языке «Шанс» [Электронный ресурс]. – 2021. – Режим доступа: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/tanskaya-poeziya/>. Дата доступа: 19.12.2021.
- 45.Тугулова О. Д. Китайские стихотворения миниатюрной формы: характеристика жанра / О. Д. Тугулова // Вестник Бурятского университета. – 2011. – № 8. – С. 102-106.
- 46.Хайдапова М. Б.-О. Идеино-художественное своеобразие китайской «туманной поэзии» / М. Б.-О. Хайдапова // Вестник Бурятского университета. – 2012. – № 8. – С. 106-109.
- 47.何光顺. 西川的诗 – 知识分子写作与后现代之光 / 何光顺著 // 星星. – 2018. – 第 5 期. – 第 44-60 页.
Хэ Гуаншунь. Паэзія Сі Чуаня – творчасць інтэлектуальнай плыні паэзіі і водбліскі постмадэрнізму / Хэ Гуаншунь // Зорка. – 2018. – № 5. – С. 44-60.
- 48.何言宏. 保持必要而绚烂夺目的孤独 / 何言宏著 // 江南诗. – 2018. – 第 4 期. – 第 78 页.
Хэ Яньхун. Захоўваючы неабходную і асляпляльную самоту // Хэ Яньхун // Вершы Дзяннані. – 2018. – № 4. – С. 78.
- 49.曹僧, 肖水. 通向诗歌的末路 – 肖水访谈录 / 曹僧, 肖水著 // 为了漫长的告别 – 80 后诗人访谈录 / 陈昶, 肖水主编. – 上海: 复旦大学出版社, 2021 年. – 第 161-174 页.
Цао Сэн, Сяо Шуэй. У накірунку да канца паэзіі – Інтэрв'ю з Сяо Шуэем / Цао Сэн, Сяо Шуэй // Дзеся зацяжнага расставання – Зборнік інтэрв'ю паэтаў-васьмідзясятнікаў / пад рэд. Чэнь Чан і Сяо Шуэя. – Шанхай: Выдавецтва Фуданьскага ўніверсітэта, 2021. – С. 161-174.

50. Чистейшая форма. Перевод Сяо Шуэ // Стихо(т)ворье | 诗江湖 [Электронный ресурс]. – 2021. – Режим доступа: <https://versevagrant.com/2021/06/28>. Дата доступа: 19.12.2021.
51. 陈丙杰. 在历史遗迹中, 寻找词语的灵魂 – 肖水诗歌论 / 陈丙杰著 // 江南诗. – 2019. – 第 6 期. – 第 100-104 页.
Чэнь Біндзе. Дух, што шукае словы на руінах гісторыі – аб паэзіі Сяо Шуэя / Чэнь Біндзе // Вершы Дзяннані. – 2019. – № 6. – С. 100-104.
52. 陈丙杰. «我的一生注定只负责失败的部分» – 评肖水诗集《渤海故事集: 小说诗诗集》 / 陈丙杰著 // 南方文坛. – 2017. – 第 2 期. – 第 118-120 页.
Чэнь Біндзе. «Майму жыццю наканавана адказваць толькі за няўдачы» – аб паэтычным зборніку Сяо Шуэя «Зборнік бахайскіх гісторый: зборнік апавядальных вершаў» / Чэнь Біндзе // Літаратура поўдня Кітая. – 2017. – № 2. – С. 118-120.
53. Чэслаў Мілаш (№ 51) // Дзеяслоў [Электронны рэсурс]. – 2013 г. – Рэжым доступу:
<http://dziejaslou.by/old/www.dziejaslou.by/inter/dzeja/dzeja.nsf/htmlpage/mil5102ec.html?OpenDocument>. Дата доступу: 19.12.2021.
54. Evans D. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. – London: Routledge, 1996. – 264 p.

Прыклады арыгінальных лірычных твораў Сяо Шуэя

«月光绝句»

像极，白纸糊起的小船
风很轻，穿过它的身躯以及上方的蓝
一个小人在里面打太极，偶尔还有犬吠的声音
提着黑篮子，一只野蛮的猫和它抢夺新鲜的水果

2005-7-16

«绿菩萨»

从睡梦中起立，
进入那些幽暗的人群。
掩住面目，唇像一朵潮湿的黑色花
在心灵死去之前，它永不枯萎。

2007-1-24

«菩提寺»

在山里，如果你遇到一个男子
他自称王维，从唐朝来
请留住他，不远的渡口有他
找了一千年的船，到遥远的天竺去

2007-4-19

«Shooting Star»

未经修缮，雨水落下凌晨三点的写作，
另一个段落，我埋伏对话和讲方言的犬声。
孤独的人冲到戏台上，突兀凛冽，
一片虚影，我们何曾在纸上靠近过对方的身体？

2007-10-3

《风景》

致 Verlo

我梦见某处，风已经发生，无须太长的路途，
月光将使一丛栀子的阴影，变得洁净。

是的，就是这样，我在雾中等你，
我不介意参加完自己的葬礼，再步行回到这里。

2007-10-5

《盐官镇》

致 M.Y

夜半，坐火车去观潮，
光在水面运行，仿佛鳞片混合一些鱼的叫喊。
逆流，它们要在月光下回到堤岸，不能
陷入水草，不能被一只海蟹轻易就抓伤了灵魂。

2007-10-14

《平安经》

一串佛珠，
一只彩色的老虎。

所有词，都是粗暴的，
所有痛苦的，都如静物。

2007-10-23

《图书馆》

两个词语之间，必隐匿着一只受伤的蚂蚁，
两本书之间，必有一个死去的人。
我们习惯了反叛和谋杀，
我们习惯了在夜深人静之时，为生者举行葬礼。

2007-11-5

《尤利西斯》

附近狐狸很多，它们是叼着雪茄的侦探，
在堤岸上，忧郁地抽烟，担心一些死去的鱼的灵魂就立在身后。
这大概就是生活，充满畏惧，缺失情节，却不断接近本质，
并且有一些零星的月光，像黑暗中一支乐队的演奏。

2007-12-23

《纪念碑》

灵魂的病，如同失控的一个谜团，
无法解释，也无法治愈，

扔掉香烟，他们说，诗人不过是一场
运动之后，留下的一摊污渍。

2007-12-31

《悼念》

之一

上帝啊，那些劣质的光，伸向水面，
温顺的水银和安静的蟾蜍，蜷缩在混浊的泪里
是你选择了一面镜子，也是你
在破碎的山水之间，安排了这不遵命的风景。

之二

用低沉的喉音，让树木和灯在半空聚集，
让长颈鹿，狒狒和年幼的孩子，成为黑暗的死敌。
我将蓄上胡须，标记屋檐下刚刚消逝的春天，如果
月光迷人，相信你会在半夜从泥土里爬到一棵树末梢的风里。

2008-5-13-16

《公园》

她抚摸我的身体，起点开始于那支点燃的香烟，
十五分钟后，她用力将它，熄灭。
我从嘴里吐出一些含混不清的月光，
然后低头，看身下疲惫的秋刀鱼，是否还能顺利地游回湖里。

2009-1-30

《唏嘘》

哦，普鲁斯特，
记忆是一次偶然的会，

邮差推车从坡上下来，
所有人背后都是果汁喝烟雾。

2009-11-17

《望远镜》

猫群像黑色的气球，浮在夕阳下的屋顶
所有人手上的绳，飞得再高一点，故乡就再稀薄一点
母亲举起未知之物，对准天空和神，在叫
吴剑英的女人眼里，儿子依旧小如樱桃，命若孤单的琴弦

2010-1-20

《抒情诗》

致 H

无端，出现城市，芦苇在浴缸里，墙上垂摆着三两鸟声
水作为一种湿滑的苔藓，沙发生出耳朵，牙齿和更轻柔的嘴唇

无法将云朵归入歧途，也无法在桥中央，找到开花的灌木
倒叙的嗓音如沸滚的松香，田埂上的烟雾，被排除，也被驱散

2010-1-24

《曹操》

威武吾王，诗句不过是天边一抹比云彩更浓重的虚无，高高的雨水
穿过重重铁甲，空如旷野的一颗心，何需大雪的护卫？
风中突起三两阁楼，当可登临，当可远望百里外的美人和山河，
而谁俯身拭去案几上的尘土，为你的尸骨添加一杯烈酒、几支血红的梅花。

2010-2-13

《京广线》

致 W

灰鹤离开水面，像一片黑白柳叶，被风吹出幽暗的声音，
雾气渐渐变浓，芦苇互相依偎，每条鱼都选择一朵云。
你坐着，并不说话。你侧耳去听别人的爱情的时候，
有什么东西忽然从你身边，更快速地飞走。

2010-2-28

《致周作人》

因为你非哭不可，在这样善意的国家里，嘴巴已经凋零，
大象成了蚂蚁的坐骑，石头里打起灯笼。
我在夜路上走，遇到的人相信塔尖上定然遍布城池，屋脊上
定然有大路，于是谁风尘仆仆，谁就越有机会在风声中，搜捕到金子。

2010-3-1

《仿杜甫诗》

梦见大鱼从墙面浮出，浪溅湿松烟和一卷枯败的山水，
月光慢慢圆润、化开，蛙鸣在荷叶上动荡一夜，终于变成一地清晨的露珠。
有人在灯下轻轻擦拭青花，一丛芭蕉却探近她的额头，
雨水经月不歇，漫出了瓶口，那里可否行船通邮，一日便到江陵，再转益州、彭州？

2010-3-16

《艾草》

似乎，与你说的尘世相反，
有三种苦可以归为荣耀：慷慨，悲悯，以及孤独。
我愿在年轻时就死去，头顶的云彩比平时多一些，
而家人继续为一株淡绿色小麦劳作，他们漫不经心，汗水淋漓。

2010-3-20

《致知堂书》

知堂兄，来信收悉。一别四十载，恍若隔世。拱手对月，
如垂霜泪于君前。秋芦可渡人，何人渡我心。
明镜于中，山河可鉴。然今世之眸，决然如尘。
君可期日，而不可期人。君可茫茫怀国，而国已再无佳人。

2010-4-20

《历史学》

毕业后，他们在公车上偶遇，交换电话号码，却失去联系。
一晃十五年，短信里，他说：很惭愧，一事无成。
风撑开根茎，树冠被月光削得透明和锋利。有污渍
的事物搜寻着人类的入口，我们一直偶然、沉默，无关轻盈。

2011-7-11

《云杉》

今夜，我伤病如此，无法写下句子和完整的诗篇
月光开始毁坏我，拆除我身体里的桥梁、水渠和暗道

鸟是分散的国土，悬垂似乎就意味着已稳稳地降落
树木皆支起稀落的韵脚，更远处，有人小心地看了看我

2011-9-9

《孙悟空夫人》

她至今仍习惯居无定所，从一条街辗转到另一条街，
豆花固然好吃，味蕾上大闹天宫，还可以生出蟠桃、人参果
她好不矜持地笑，花果山的岁月令她从容而自在，
但路口的喇叭一响，她就变个戏法推车钻进了旁边小巷深处

2011-9-25

《不写诗的匪徒》

润楠、鹅掌楸、甜槠、青冈，
柏木荷、盐肤木、金莲木、合欢树，
油丹、坡垒、罗伞、冷杉、乌柏、海桐、羊角槭、青钱柳，
紫茎、仿栗、白扞、厚朴、三棱栎、金丝楠、大果安息香、见血封喉。

2011-11-9

《夜读山海经》

草绿色的虫鸣已经落尽，肥头小兽伏在枝头，灯笼、钝重的泉眼，
东西两万八千里，自问可否自答，倦意生出九条尾巴。
而我听到什么动荡不安，它从我抄录的溪水里慢慢游出来，
带着草药和一种毒性，额上的银饰，仿佛月亮在往人间遣返更多的女人。

2010-11-15

《启明星》

风固定了一些枞树
睡眠驱动着鲤群穿过针孔

想即是到达，山间颠动的卡车
不停数着羊的两种颜色

2012-1-3

《无限》

致 Y

山高不宜捕鲸，
梅花鹿的角，轻轻推开了船头。
牡蛎混在放牧海马的人群里，
火车温吞的汽笛声，冒出一长串气泡。

2012-6-7

《常熟兴福寺遇腊梅》

它就在佛寺的外面，安静地开着。偶尔
还会被人斫成长长短短的几截，拿到街市叫卖。
抛开长久来被阐释的意义，它只是一种花，
但它现在被紧紧拧在枝条上，现出光滑的螺口。

2013-1-16

《大悦城》

他睡着了。手臂上的绿麒麟，还露在外面。
那算很老气的文身了。这十年中，他做过运动员、厨师、花匠，
甚至艺人造型。他觉得自己丰富又善于遗忘。他从台北专程来会的人
正在厨房里刷碗。餐桌铺开清丽的浅黄，轻柔的水声缓缓抬高着枝形的吊灯。

2013-9-6

《隆兴寺》

致 S

殿前，烟雾如絮。每根槐枝都想伸到
另一根之外去。所有人，像衰败的小丘壑，看着松鼠的
爪印，浅浅地，缠绕自己的脖颈。回程路上，并行汽车里的人
忽然隔着车窗给你拍照。你内心一颤，一身尘灰在火光里抖落了下来。

2014-1-20

《四季》

那是他们唯一一次共同旅行。看看海，若无其事地看看山，
在破落的小影院重复看同一部电影，然后就要飞回各自的城市。
登机前，他说拥抱一下吧，意外地，另一张脸很快紧紧地贴了过来。
他们再没有见面，有种欢喜安静又被禁止。他相信烟台再无爱情。

2014-2-4

《崇善寺》

她想见见他真人，第二天就飞到北京去。
像只是从郊区赶来，她若无其事地看着芦苇推拱起天际线的边沿，
而身上的雪，恰好不经意地修改了刺槐枯枝的曲线。她不喜欢
被一个人拨动心跳的感觉。“我不喜欢我喜欢你”。

2015-12-14

《文瀛公园》

妻子跟别人跑了三年后，送回来一个孩子，
不久就病死，而那孩子越长越像他自己。跳广场舞的大妈们
在寒风中，甩动着秧歌扇子。孩子脱掉手套，抓起一把雪
雪很快在手心融化，从滑梯溜下来的人感觉自己身后湿漉漉的。

2015-12-15

《清真古寺》

微醺着，走出鸿宾楼。辅路上出现了那辆
手推灵车。看不见的死者，被装在覆盖着黑锦缎的
铁盒子里，叮铃咣啷地，挤在迎面而来的吃头脑的车流里。
紧走的行人在雾中变松，都注视着，小心翼翼地帮他寻找缺口。

2015-12-22

《古寨村》

奔丧途中，母亲不断哭泣着打电话问他已经到了哪里。
他呆呆地望向铁轨一侧，决定下车换飞机。地级市的小机场，
很破，机票很贵。停机坪开始飘起小雨。他挑起飞机餐里
的面条，想起松木刨到末端不断卷曲的木屑，眼泪很快落下来。

2015-12-23

《二龙山》

汾河上筑起坝，出现鸟岛，其实是不到十年的事情。
往上游走，在窦大夫祠附近，河道极窄，夹岸都是悬崖。
他们结婚前，几乎爬到了对面的山顶。现在，他们唯一的孩子全家
已移居国外。冬日夕光在水面上回旋，他们盯住同一株瓦松。

2015-12-24

《许西街》

那姑娘在他毕业的时候，真从楼上跳了下去。
同居四年，堕胎五次，她在窗台上细心养的铜钱草分给过
我们很多人。曾经惜别的位置上，我试着将远景拍下来，
湖面上炫耀技巧的滑冰者，也将要开始一次前空翻。

2015-12-24

《侍郎坦》

船离开主航道。两岸现出峭壁，浓重的雾气不断压在
逐渐黯淡下来的光线上。他脱下帽子，扔在锈迹斑斑的船头。
水边都是新竹，悠长的绿影，仿佛很快就能斜荡到对岸去。
他捧着骨灰盒，无心于前方的摩崖石刻，也不想在水中停下来。

2016-9-2

《涌泉门》

那年冰灾封城，停水停电半月，他在乡下却过得自在。
他和朋友从山上抬回饿得奄奄一息的野猪，割成多份，先请祖先享用，
再翻山越岭，送往城里。行道树都从中折断，人们在路边烧起火堆取暖。
走过她家楼下，他停下来看了看。窗台上的腊梅，刚吐出一个个芽苞。

2016-9-3

《湘粤古道》

八岁那年清明，父亲独自回老家扫墓，他扒住车门，大哭不止。
抬着祭龕的人群在山中蜿蜒而行，鞭炮在映山红的花团里炸裂。坟头
都堆起草皮，插上挂着纸钱的竹枝。他想起失明的五爹爹还会摸索着去
给早夭的儿女扫墓。竹笋破土而出，山雨有时候一下就是一个下午。

2016-9-4

《八大》

那天雪下得有点大，天地混沌一体，只有一些枯草稍稍
交代出它们的界限。我和母亲以及两个兄弟，翅膀沉沉的，
躺在雪窝里，完全飞不起来。一个小孩，背后藏着根竹竿
弓着身子向我们靠近。微风习习，拂过我额上的一丛灰羽。

2020-10-25

Прыклады перакладаў чатырохрадкоўяў Сяо Шуэя на беларускую мову

«Чатырохрадкоўе пра месячнае святло»

падобна да таго, што карабельчык успывае з паперы
вечер сціхнуў, цела, што працінае яго, ды сіль угары
там чалавек займаецца тайдзіцюанем, зрэдку чуваць сабачы брэх
трымаю чорны кошык, дзікую котку і здабытую ёю свежую садавіну

16 ліпеня 2005 г.

«Зялёны бадхісатва»

Устаўшы на ногі пасля сну,
далучаюся да таго змрочнага натоўпу.
Прыкрываю твар, вусны нагадваюць вільготную чорную кветку
перад тым, як душа загіне, яна ніколі звяне.

24 студзеня 2007 г.

«У храме Дасканалага Прасвятлення»

калі ў горах ты сустрэнеш старога
па імі Ван Вэй, што прыйшоў з дынастыі Тан,
прашу, затрымай яго, ля пераправы непадалёку
стаіць човен, чакае яго, каб адправіцца ў далёкі храм Ценьджу

19 красавіка 2007 г.

«Shooting Star»

Без правак, з дажджом сцякаюць словы а трэцяй гадзіне ночы,
у наступны абзац я закопваю сабачы брэх і мову дыялектаў

Самотны чалавек ірвецца да сцэны, раптоўны і пранізлівы,
прывіды, ці сустракаліся нашы целы на паперы адно з адным?

3 кастрычніка 2007 г.

«Пейзаж»

да Verlo

Я ўбачыў у сне нейкае месца, вецер ужо адбыўся, без патрэбы доўгі шлях,
месячнае святло ачышчае цені ў зарасніках гардэній.

Так, менавіта так, я чакаю цябе ў тумане,
я не супраць скончыць удзел ва ўласным пахаванні, а потым пешшу вярнуцца сюды.

5 кастрычніка 2007 г.

«У мястэчку Яньгуань»

да М.У

Поўнач, еду на цягніку назіраць за прылівам,
святло праносіцца над вадой, нібы кліч рыб, што заблыталіся ў лусцы.

Яны плывуць супраць плыні да гаці пад месячным святлом, бяссільныя
заплысці ў водарасці, іх душы няпроста схапіць марскому крабу.

14 кастрычніка 2007 г.

«Канон спакою»

Вясло пацерак,
стракаты тыгр.

Усе словы жорсткія,
усе пакуты нібы нежывыя.

23 кастрычніка 2007 г.

«Бібліятэка»

Паміж двума словамі абавязкова хаваецца адзін паранены мураш,
паміж двума кнігамі абавязкова ёсць адзін памерлы чалавек.

Мы звыклі бунтаваць і забіваць без літасці,
мы звыклі праводзіць пахаванне жывых у начной цішыні.

5 лістапада 2007 г.

«Уліс»

Вакол шмат ліс, яны – гэта разведчыкі, што трымаюць у зубах цыгарэты,
сумна паляць ля сажалкі, баючыся, што душы памерлых рыб стаяць у іх за спінай.

Гэта, напэўна, і ёсць жыццё, поўнае страху, з бракам сюжэтаў, але яно ўсё ж набліжаецца да
сутнасці,
а раскіданае месячнае святло падобнае да выступу аркестра ў цемры.

23 снежня 2007 г.

«Помнік»

Хваробы душы нібы таямніцы, што выйшлі з-пад кантролю,
незразумелыя і невылечныя,

Выкідваю цыгарэты, яны кажуць, паэт – гэта ўсяго толькі
пляма, што застаецца пасля заняткаў спортам

31 снежня 2007 г.

«Жалоба»

1

О божа, гэта нікчэмнае святло цягнецца па вадзе,
паслухмяная ртуць і ціхія жабкі згортваюцца ў мутнай слязе.

Гэта ты абрала люстэрка, гэта ты стварыла
гэты непаслухмяны краявід паміж рэшткамі гор і рэк.

2

На нябёсах нізкім голасам збіраю дрэвы й святло,
ператвараю жырафаў і павіянаў у ворагаў цемры.

Я адпушчу барачу, пазначу вясну, якая толькі што знікла пад страхой, веру,
калі месячнае святло чаруе людзей, то ты апоўначы ўскараскаешся з гліны на крону, дзе шуміць вецер

13-16 мая 2008 г.

«Парк»

Яна кранаецца майго цела, зыходны пункт пачынаецца з цыгарэтнай іскры,
праз пятнаццаць хвілін яна старанна тушыць яе.

Я выпускаю са свайго рота цьмянае месячнае святло,
пасля чаго апускаю голаў, гляджу на стомленую сайру пада мной: ці зможа яна ўдала
вярнуцца ў возера?

30 студзеня 2009 г.

«Енк»

О Пруст,
памяць — гэта выпадковая магчымасць,
тачка паштальёна спускаецца са схіла
ва ўсіх людзей за спінай сок і туман.

17 лістапада 2009 г.

«Бінокль»

коткі падобныя да чорнага паветранага шара, што плыве па даху пад промнямі сонца на
захадзе

вяроўкі, што ў руках у кожнага, ляцяць усё вышэй, родныя мясціны ўсё больш пустыя

маці падымае невядомую рэч, прыцэльваецца ў нябёсы і духаў, у вачах
жанчыны па імені У Дзеньін сын усё яшчэ малы, нібы вішня, лёс падобны да самотнай
струны

20 студзеня 2010 г.

«Лірыка»

да Н

беспрычынна ўзнікае горад, чарот у ванне, са сцяны звісае пара птушыных галасоў
вада – гэта слізкі мох, на канапе вырастаюць вушы, зубы і мякчэйшыя вусны
аблокі немагчыма збіць са шляху, у мосце таксама не знайсці хмызнякі, што заквітнелі
голос, складаючы наадварот, быццам кіпучая хвойная смала, разганяе імгу над рысавымі
палямі

24 студзеня 2010 г.

«Цао Цао»

Вашамосць, вершы – гэта ўсяго толькі небыццё, больш шчыльнае за аблокі ў нябёсах,
дажджавая вада ўгары
пранікае ў тоўстыя латы, пустое сэрца, навошта абараняцца ад снегападу?
У ветры ўзнікае пара церамоў, пакуль яшчэ можна падняцца, пакуль яшчэ можна ўбачыць
удалечыні прыгажуняў ды горы з рэкамі,
але ж хто схіліцца, каб змесці пыл са стала, паднесці да вашага праху чарку віна ды некалькі
кветак слівы, пунсовых, бы кроў.

13 лютага 2010 г.

«Пекін – Гуанджоў»

да W

Шэры бусел пакідае водную роўнядзь, нібы чорна-белае вярбовае лісце, што пад павевамі
ветру ўтварае змрочныя гукі,

туман пакрысе шчыльнее, сцёблы чароту прытуляюцца адзін да аднаго, кожная рыба абірае па воблаку.

Ты сядзіш, усё маўчыш. Калі прыслохоўваешся да чужога кахання,
нешта імкліва ад цябе ўлятае.

28 лютага 2010 г.

«Джоў Дзуожэню»

Бо ты не можаш не плакаць у гэтай добразычлівай краіне, шчокі ўжо апалі,
слон стаў верхавым канём мурашоў, камяні падымаюць ліхтары.
Я іду па начной вуліцы, людзі наперадзе вераць, што на шпілі вежы ёсць гарадзішча, на даху
павінен быць праспект, тады таму, хто заграз у мітусні, лягчэй у завыванні ветру схапіць
золата.

1 сакавіка 2010 г.

«Імітуючы вершы Ду Фу»

Бачу ў сне, як буйныя рыбы вынырваюць з-за сцяны, хвалі пырскаюць на сасновае вуголле й
высахлы пейзаж,
месячнае святло павольна запаўняе ўсё і раствараецца, жабкі на лістах лотаса квакаюць ноч
напралёт, нарэшце ператвараючыся ў ранішнюю расу.
Нехта пад лямпай рупліва працірае фарфор, бананавыя хмызнякі вышукваюць паблізе яе лоб,
дождж ідзе цэлы месяц, праліваючыся праз рыльца вазы, ці можна там весці човен,
абменьвацца лістамі, за дзень дабрацца да Дзянліна, а пасля паехаць у Іджоў, Пэнджоў?

16 сакавіка 2010 г.

«Палын»

Відаць, у адрозненне ад таго грэшнага свету, пра які ты кажаш,
існуе тры віды гора, што прылічаюць да славы: шчодрасць, жалоба й самота.
Я хачу памерці маладым, аблокі над галавой больш вялікія, чым зазвычай,
а сям'я працягне рабіць для светла-зялёнай пшаніцы, у іх няма клопатаў, пот льецца патокам.

20 сакавіка 2010 г.

«Ліст Джы Тану»

Брат Джы Тан, атрымаў твой ліст. Не бачыліся ўжо сорак гадоў, быццам ўжо стагоддзі
мінулі. Вітаю месяц,
слёзы, нібы павіслы іней, сцякаюць перад табой. Асенні чарот можа перавезці людзей, хто
перавязе маю душу?

Пачуцці ўнутры празрыстыя, горная рака адлюстроўваецца ў іх. Але позірк гэтага вейка
рашучы, быццам пыл.

Ты можаш чакаць досвітку, але не можаш дачакацца людзей. Уладар можа ахапіць ўсю
краіну, але ў ёй ўжо няма выключных людзей.

20 красавіка 2010 г.

«Ноччу чытаю “Шаньхайдзін”»

Зялёнае гудзенне ў траве ўжо спынілася, вялікагаловыя зверы хаваюцца на галлі, ліхтарях, у
глыбіні ручая,
паміж усходам і захадам бездань, пытаю сябе, ці змагу самастойна адказаць, стома нараджае
дзесяць хвастоў.

Але што за трывогу я чую, яна ўсплывае з-пад вод горных ручаёў, што я перапісваю,
бяру з сабой зёлкі й атруту, срэбра на ілбе падобна да жанчын, дэпартаваных месяцам у
людскі свет.

15 лістапада 2011 г.

«Навука гісторыі»

Пасля выпускнога яны выпадкова сустрэліся ў аўтобусе, абмяняліся нумарамі тэлефонаў, але
так і не звязваліся адно з адным.

Мінула пятнаццаць год, у паведамленні ён кажа: вельмі шкада, нічога не выйшла.

Вецер раскрывае карані, месячнае святло зразае кроны дрэваў, рэзка, не хаваючы анічога.

Брудныя

рэчы шукаюць уваход у людскі свет, мы заўжды выпадковыя, маўклівыя, недатычна
грацыёзныя.

11 ліпеня 2011 г.

«Хвоя»

гэтай ноччу я такі хворы, што не ў стане напісаць ані сказа ці завершанага верша
месячнае святло пачынае разбураць мяне, зносіць масты ў маім целе, каналы і патайныя хады
птушкі – гэта рассеяная родная зямля, павіснуць, відаць, значыць паступова спусціцца
дрэвы падпіраюць раскіданыя рыфмы, воддаль нехта насцярожана глядзіць на мяне

9 верасня 2011 г.

«Жонка Сунь Укуна»

яна дагэтуль жыве без прытулку, пераходзячы з адной вуліцы на іншую,
загусцелы тофу, безумоўна, смачны, на языку буйны вэрхал, яшчэ могуць вырасці персікі
неўміручасці ды дынныя грушы
яна смяецца без сціпласці, час на Гары кветак і садавіны робіць яе спакойнай і нявымушанай,
але, як толькі на скрыжаванні зашуміць гудок, яна цудам пранікне ўглыб маленькага завулка

25 верасня 2011 г.

«Разбойнік, што не піша вершаў»

Вільготныя лаўры, лірыядэндроны, мірзіналістныя і зубчастыя дубы,
схімы кіпарысаў, сумахі, залацістыя лотасы, шаўковыя акацыі,
алейныя лаўры, мальвы, шаўковыя парасоны, піхты, сапіумы, смоланасеннікі, клёны,
цыклакарыі,
фіялетавае гарбата, трапічныя каштаны, ёлкі Меера, магноліі, букі, залатыя фебы, стыраксы,
атрутныя анчары.

9 лістапада 2011 г.

«Досвітныя зоркі»

вечер замацаваў у зямлі піхты,
сон падганяе карпаў пралезці праз вушка іголки
толькі падумаўшы, адразу прыбываеш, грузавікі, што хістаюцца сярод гор,
бесперапынна пералічваюць два колеры бараноў

3 студзеня 2012 г.

«Бязмежнасць»

да Y

У высокіх гарах не варта лавіць кітоў,
аленевыя рогі злёгка штурхнулі нос чоўна.
Вустрыцы тонуць у натоўпе, што пасвіць марскіх канькоў,
ляютны свісток цягніка выдзьмувае доўгую вязь з бурбалак.

7 чэрвеня 2012 г.

«Убачыўшы хімананты ў храме Шчасця ў Чаншу»

Ён стаіць сабе ціха там, за храмам. Час ад часу
людзі сякуць яго на няроўныя часткі і прадаюць на гарадскіх вуліцах.

Адкінуўшы непасціжны сэнс, ён робіцца ўсяго толькі кветкай,
але, моцна скручаны на чаранку, ён нараджае гладкія спіралі.

16 студзеня 2013 г.

«Горад радасці»

Ён заснуў. Зялёны цілінь на руцэ вызірае вонкі.
Такая старамодная татуіроўка. За апошнія дзесяць гадоў ён працаваў спартсменам, кухарам,
садоўнікам
і нават стылістам. Ён думае, што ён багаты і ўмела ўпадае ў забыццё. Людзі, што прыехалі
спецыяльна да яго з Тайбэя,

моюць посуд на кухні. Стол засланы вытанчаным светла-жоўтым, мяккае журчанне вады
павольна падымае галінападобную жырандолю.

6 верасня 2013 г.

«Храм Лунсін»

да S

Куродым перад храмам падобны да ватных камякоў. Усе галіны софары імкнуцца
дацягнуцца
да іншай галіны. Усе людзі падобныя да глухога прыстанку, гледзячы на сляды
вавёрчыных кіпцюроў, злёжку абвязваюць свае шыі. Па дарозе назад людзі, што ідуць услед
за машынамі,
знянацку робяць твой здымак. Праз хваляванне ты страсаеш пыл са свайго цела ў вогненнае
святло.

20 студзеня 2014 г.

«Чатыры пары года»

Гэта адзіны раз, калі яны разам адправіліся ў падарожжа. Паглядзець на мора, як нічога і
было паглядзець на горы,
у збяднелым кінатэатры перагледзець усё той жа фільм, пасля чаго разляцецца па сваіх
гарадах.

Перад пасадкай ён просіць абняцца, нечакана другая асоба адразу шчыльна прытуляецца.
Яны больш не бачыліся, хапае смеласці цешыцца са спакою і забаронаў. Ён верыць: у Яньтае
больш няма кахання.

4 лютага 2014 г.

«Храм Узнятай Дабрыні»

Ёй хацелася пабачыць яго сапраўднага, і на наступны дзень яна прыляцела ў Пекін.
Нібы прыехаўшы ўсяго толькі з прадмесця, яна і вухам не вядзе, глядзіць на тое, як трыснёт
гайдае лінію

Гарызонту, а снег якраз незнарок выправіў крывыя лініі з сухіх галін рабіні. Ёй не

даспадобы

Тое пачуццё, калі сэрца заводзіцца іншым чалавекам. «Мне не падабаецца, што ты мне падабаешся».

14 снежня 2015 г.

«Парк Вэньін»

Жонка, пазабаўляўшыся з іншымі тры гады, прынесла з сабою дзіця і, неўзабаве захварэўшы, Сканала. Сталеючы, дзіця рабілася ўсё больш падобным да яго. Цёткі, што танцуюць на плошчы

Пад павевамі халоднага вятрыскі, махаюць веерамі ў танцы янгэ. Зняўшы пальчаткі, дзіця лепіць снежку,

Снег хутка растае ў далоні, людзі, скаціўшыся з гары, адчуваюць вільгаць у сябе за спінамі.

15 снежня 2015 г.

«Старажытны мусульманскі храм»

Нападпітку, выходжу з «Гусінай вежы». На агароджанай дарозе з’явіўся той Ручны катафалк. Нябачнага нябожчыка загрузілі ў жалезную скрыню, пакрытую чорнай Парчой, і яна са звонам едзе наперад, заціснутая ў плыні сустрэчных машын, што паглынаюць галовы.

Мінакі, што ідуць шчыльна адзін да аднаго, разбрыдаюцца ў тумане, пільным позіркам дапамагаючы яму знайсці пралом.

22 снежня 2015 г.

«Вёска Гуджайцунь»

Спяшаючыся на пахаванне, маці, бесперапынку льючы слёзы, тэлефануе яму, каб спытаць, дакуль жа ён дабраўся.

Ён здранцвела ўтаропіўся ў бок рээк, рашыўшы пакінуць машыну і дабрацца на самалёце.

Разбіты аэрапорт

Гарадской акругі, дарагія квітка. У месцы стаянкі самалёта заімжыў дождж. Дастаўшы з бартавога харчу локшыну,

Ён узгадаў пілаванне, што бясконца заплятаецца, вылятаючы з выпіленай ушчэнт сасны, з
вачэй неўзабаве закрапалі слёзы.

23 снежня 2015 г.

«Гара двух цмокаў»

Насамрэч, з таго моманту, як на Фэньхэ ўзвялі плаціну і з'явіліся птушыныя выспы, не
прайшло і дзесяці гадоў.
Яны плывуць уверх па цячэнню, каля храма саноўніка Доў рэчышча рэзка звужаецца, па
абодва бакі відаць стромкія скалы.
Перад жаніцьбай яны амаль ускараскаліся на верхавіну насупраць. Цяпер іх дзіця са сваёй
сям'ёй
Эмігравала за мяжу. Узімку промні сонца на захадзе верцяцца над вадой, а яны ўчапіліся
вачыма ў адзін і той жа горнакалоснік.

24 снежня 2015 г.

«Вуліца Сюзідзе»

Падчас яго выпускнога тая дзяўчына і праўда саскочыла з даха. Пражыўшы з ім чатыры гады
і
Пяць разоў зрабіўшы аборт, яна падзяліла са многімі з нас тое самае грашовае дрэва, што яна
так рупліва
Расціла на падаконніку. Мне хочацца зняць у перспектыве тое месца, што калісьці стала
кропкай балючага расставання,
А фігурыст, які выхваляецца майстэрствам на азёрнай паверхні, вось-вось павінен зрабіць
сальта ўперад.

24 снежня 2015 г.

«Шылантань»

Човен пакідае галоўны фарватар. На берагах выступаюць цясніны, шчыльны туман
бесперапынна сціскае
Усё больш цяжкі промень святла. Скінуўшы капялюш, ён кідае яго на нос чоўна, усыпаны

ржавымі плямамі.

У вады ўсюды малады бамбук, засень ад зеляніны такая доўгая, здаецца, нібы можна
імгненна разгайдацца да процілеглага берага.

Ён трымае ў руках урну з прахам, раўнадушны да наскальных надпісаў наперадзе, і яму не
хацелася б заставацца ў вадзе.

2 верасня 2016 г.

«Брама да бурлівай крыніцы»

У той год праз аледзяненне зачынілі горад, вады і электрычнасці не было з паўмесяца, а яму
прывольна жылося ў вёсцы.

Ён з сябрамі прыцягнуў з гор вепрука, што біўся ў агоніі ад холаду, і спачатку, падзяліўшы,
паднеслі продкам,

А ўжо потым, пераадольваючы горы, адправіліся ў горад. Дрэвы ўздоўж дарог былі
пераламаны, і людзі грэліся ля вогнішча на збочыне.

Праходзячы паўз яе дом, ён спыніўся і зірнуў унутр. Хімананты на падаконніку толькі што
вывергнулі з сябе пупышкі.

3 верасня 2016 г.

«Старажытны шлях з Хунані ў Гуандун»

У год, калі мне было восем, бацька на Цінмін паехаў на самоце прыбіраць могілкі продкаў у
родных краях, схапіўшыся за дзверы машыны,

Ён плакаў бесперастанку. НАТОўп, падняўшы каўчэгі, паўзе па гарах, хлапашкі лопаюцца ў
хмызняках азалій. Могілкі завалены дзірваном,

У яго ўтыркаюць бамбукавыя галіны, завешаныя рытуальнымі грашыма. Ён памятае, што
пяты дзядуля ўсё яшчэ можа навобмацак прыбраць

Могілкі тых дзяцей, што зарана сканалі. Парасткі бамбуку прабіваюцца з-пад зямлі, бывае,
што дождж у гарах ідзе папаўдні не спыняючыся.

4 верасня 2016 г.

«Бада»

У той дзень снег быў крыху моцны, неба з зямлёй зліваліся ў адзіны хаос, толькі сена злёгка
Падзялала іх. Мы з маці і двума братамі, утапіўшы цяжкія крылы ў сумёце,
Больш не можам узляцець. За спінай у дзіцяці схавана бамбукавая жэрдка, і ён, увесь
Сагнуўшыся, набліжаецца да нас. Лёгкі вятрыска абдзьмувае шэрае пер'е на маім ілбе.

25 кастрычніка 2020 г.