

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

**БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**Кафедра китайской филологии**

**ЕВТУШКЕВИЧ**

Анастасия Викторовна

**СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЕ ЯЗЫКОВОЙ  
ЛИЧНОСТИ ДАЙ ВАНШУ**

Дипломная работа

Научный руководитель:

кандидат филологических наук,  
ст. преподаватель Жуковец В.В.

Допущена к защите

«\_\_»\_\_\_\_\_20\_\_ г.

Зав. кафедрой китайской филологии

кандидат филологических наук, доцент Н.Н. Хмельницкий

Минск, 2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА I. ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ АВТОРА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ .....	9
1.1 Определение языковой личности: концептуальный аспект .....	9
1.2 Языковая личность как объект исследований филологической науки .....	11
ГЛАВА II. ТВОРЧЕСТВО ДАЙ ВАНШУ В РАМКАХ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА КИТАЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	16
2.1. Китайская поэзия конца XIX – начала XX вв.: основные тенденции развития.....	16
2.1.1. Специфика формирования и развития китайского символизма первой половины XX в. ....	20
2.2. Основные этапы жизни и творчества Дай Ваншу .....	26
2.3. Жанрово-тематическое своеобразие лирики Дай Ваншу .....	31
ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ ДАЙ ВАНШУ .....	38
3.1 Вербально-семантический уровень поэзии Дай Ваншу .....	38
3.1.1 Репрезентация языковой личности Дай Ваншу: лексический уровень	38
3.1.2 Семантико-синтаксический уровень репрезентации языковой личности Дай Ваншу .....	42
3.2 Лингво-когнитивные особенности поэтического языка Дай Ваншу.....	45
3.3 Прагматический уровень языковой личности Дай Ваншу .....	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	61
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	63
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	67

# РЕФЕРАТ

Евтушкевич Анастасия Викторовна

## Специфика формирования и развитие языковой личности Дай Ваншу

**Структура и объём работы:** работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

**Объем:** 61 с., список использованной литературы – 58 источников.

**Ключевые слова:** ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ, ЛИНГВИСТИКА, КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, ПОЭЗИЯ, СИМВОЛИЗМ, ДАЙ ВАНШУ, КОНЦЕПТ.

**Цель работы:** выявить специфику языковой личности поэта, идейно-художественного своеобразия творчества Дай Ваншу в контексте развития художественных тенденций символизма китайской поэзии первой половины XX в.

**Объект исследования:** корпус поэтических текстов Дай Ваншу (стихотворения из сборников: «Мои воспоминания («我的记忆», 1931 г.), «Наброски Ваншу» («望舒草», 1934 г.), «Годы бедствий» («灾难的岁月», 1948 г.).

**Предмет исследования:** языковые средства выражения языковой личности Дай Ваншу, идейно-художественная специфика и композиционные особенности произведений в контексте становления и развития художественных тенденций символизма китайской поэзии первой половины XX века.

**Методы исследования:** культурно-исторический, биографический, социологический, структурный, контекстуальный и целостный анализ художественного текста.

В данной дипломной работе были переведены и проанализированы двадцать четыре стихотворения Дай Ваншу, изучено творчество поэта в контекстах литературных процессов Китая XX века и концепции языковой личности. В результате проведенного анализа были выявлены особенности вербально-семантического, лингво-когнитивного и прагматического уровней языковой личности Дай Ваншу.

Результаты дипломной работы могут быть использованы в процессе изучения культуры и литературы Китая.

Автор подтверждает достоверность материалов и результатов дипломной работы.

## РЭФЕРАТ

Еўтушкевіч Анастасія Віктараўна

### **Спецыфіка фарміравання і развіццё моўнай асобы Дай Ваншу**

**Структура і аб'ём работы:** работа складаецца з уводзінаў, трох раздзелаў, заключэння, спіса выкарыстаных крыніц і дадатку.

**Аб'ём:** 61 с., спіс выкарыстанай літаратуры – 58 крыніц.

**Ключавыя словы:** МОЎНАЯ АСОБА, ЛІНГВІСТЫКА, КІТАЙСКАЯ ЛІТАРАТУРА, ПАЭЗІЯ, СІМВАЛІЗМ, ДАЙ ВАНШУ, КАНЦЭПТ.

**Мэта работы:** выявіць спецыфіку моўнай асобы паэта, ідэйна-мастацкай своеасаблівасці творчасці Дай Ваншу ў кантэксце развіцця мастацкіх тэндэнцый сімвалізму кітайскай паэзіі першай паловы ХХ ст.

**Аб'ект даследавання:** корпус паэтычных тэкстаў Дай Ваншу (вершы са зборнікаў: «Мае ўспаміны («我的记忆», 1931 г.), «Накіды Ваншу» («望舒草», 1934 г.), «Гады бедстваў» («灾难»)的岁月», 1948 г.).

**Прадмет даследавання:** моўныя сродкі выражэння моўнай асобы Дай Ваншу, ідэйна-мастацкая спецыфіка і кампазіцыйныя асаблівасці твораў у кантэксце станаўлення і развіцця мастацкіх тэндэнцый сімвалізму кітайскай паэзіі першай паловы ХХ стагоддзя.

**Метады даследавання:** культурна-гістарычны, біяграфічны, сацыялагічны, структурны, кантэкстуальны і цэласны аналіз мастацкага тэксту.

У дадзенай дыпломнай рабоце былі перакладзены і прааналізаваны дваццаць чатыры вершы Дай Ваншу, вывучана творчасць паэта ў кантэксце літаратурных працэсаў Кітая ХХ стагоддзя і канцэпцыі моўнай асобы. У выніку праведзенага аналізу былі выяўлены асаблівасці вербальна-семантычнага, лінгва-кагнітыўнага і прагматычнага ўзроўняў моўнай асобы Дай Ваншу.

Вынікі дыпломнай працы могуць быць выкарыстаны ў працэсе вывучэння культуры і літаратуры Кітая.

Аўтар пацвярджае дакладнасць матэрыялаў і вынікаў дыпломнай работы.

# ESSAY

Evtushkevich Anastasia Viktorovna

## **The specificity of the formation and development of the language personality of Dai Wangshu**

**The structure and contents of study:** the thesis consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a list of references and a conclusion.

**Scope:** 61 pages, the list of used sources – 58 sources.

**Key words:** LANGUAGE PERSONALITY, LINGUISTICS, CHINESE LITERATURE, POETRY, SYMBOLISM, DAI WANSHU, CONCEPT.

**The purpose of the work:** to reveal the specifics of the linguistic personality of the poet, the ideological and artistic originality of Dai Wanshu's work in the context of the development of artistic tendencies of the symbolism of Chinese poetry in the first half of the 20th century.

**The object of the research:** Dai Wanshu's corpus of poetic texts (poems from the collections: «My memories» («我的记忆», 1931), «Sketches of Wanshu» («望舒草», 1934), «Years of Disasters» («灾难的岁月», 1948).

**The subject of the research:** linguistic means of expressing Dai Wangshu's linguistic personality, ideological and artistic specificity and compositional features of works in the context of the formation and development of artistic tendencies of the symbolism of Chinese poetry in the first half of the 20th century.

**The methods of the research:** cultural-historical, biographical, sociological, structural, contextual and holistic analysis of a literary text.

In this thesis, twenty-four poems by Dai Wanshu were translated and analysed, the poet's work was studied in the context of the literary processes of China in the 20th century and the concept of linguistic personality. As a result of the analysis, the features of the verbal-semantic, linguo-cognitive and pragmatic levels of Dai Wanshu's linguistic personality were revealed.

The results of the thesis can be used in the study of Chinese culture and literature.

The author confirms the reliability of the materials and results of the thesis.

## ВВЕДЕНИЕ

Термин «языковая личность» получил активное развитие в современной лингвистике как следствие обращения к понятию антропологической лингвистики, которая, в свою очередь, изучает изменения в мышлении и отражение этих изменений в эволюции языка. После первых упоминаний понятия в работах лингвистов Й.Л.Вайсгербера и В.В.Виноградова, термин «языковая личность» стал разрабатываться в контексте языка как коллективного феномена, так и феномена индивидуального, что привело к различным подходам в изучении языковой личности.

Наиболее значительный вклад в развитие понятия «языковая личность» внес российский лингвист Ю.Н.Караулов (1935 – 2016 гг.). В своей работе «Русский язык и языковая личность» (1987 г.) ученый обозначил понятие, как «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений, которые различаются степенью структурно-языковой сложности, глубиной и точностью отражения действительности, определенной целевой направленностью» [10, С.104].

Понятие языковой личности в литературе позволяет рассмотреть язык автора и его произведение через призму художественных и лингвистических компонентов. В контексте определенного литературного периода и особенностей жизненных этапов автора можно проследить развитие и изменения в языковой личности литературного деятеля. Китайская литература, с этой точки зрения, обладает особой спецификой по причине иероглифического письма и, как следствие, более широкой трактовкой образов, символов и языковых особенностей.

Современная китайская литература развивается в разных направлениях, охватывая значимые события и явления человека и народа в целом. Важное значение в истории и литературе Китая имело «Движение четвертого мая» («五四运动», 1919 г.), которое оставило отпечаток на всех сферах жизнедеятельности страны. Китайская интеллигенция выступила против традиционных устоев и попыталась изменить социальную обстановку в Китае. В «Движении четвертого мая» принимали участие рабочие, деятели культуры, в частности – литераторы. Среди них – выдающийся представитель современной китайской поэзии Дай Ваншу (戴望舒, 1905-1950 гг.).

После появления символистской литературы, родоначальником которой называют Эварда Аллана По из США и французского поэта Шарля Бодлера, символизм в кратчайшие сроки стал основным направлением французской литературы и искусства конца XIX века; в Китае символизм начал развиваться с началом «Движения четвертого мая», постепенно набирая обороты.

Значительный вклад в развитие китайского символизма внес Дай Ваншу, который смог трактовать неясное для читателей творчество Ли Цзиньфа в более понятной и модернизированной коннотации. С середины и до конца 1920-х годов, появление на литературной арене Китая Дай Ваншу было связано со стремлением поэта к развитию символистской поэзии, с попытками откорректировать неясности поэтического стиля Ли Цзиньфы и очевидную тенденцию европеизации символистской поэзии. На практике Дай Ваншу пытался раскрыть в своих работах безмятежные пейзажи, сочетая символизм с художественной концепцией классической поэзии. В этих чертах творчества поэта заключается его ценность для истории развития китайской современной литературы: Дай Ваншу сочетал западный символизм с китайским классицизмом, благодаря чему писатель смог выявить универсальную эстетическую ценность Китая и Запада, а также обнаружить сходство между художественной концепцией классической поэзии и западным символизмом и имажинизмом и продвинуть эти идеи на арену мировой литературы.

В китайском литературном обществе творчество Дай Ваншу постоянно исследуется и анализируется (например, работы Ван Кэ (王珂, 1980 – н.в.) [28], Чжао Цянь (赵倩, 1984 – н.в.) [46], Сюн Хуэй (熊辉, 1976 – н.в.) [42], в то время как русская и белорусская школа китаеведения представлена лишь небольшими заметками о поэте в энциклопедиях [8], а также статьей «Поэт дождливой аллеи» о творчестве и символизме Дай Ваншу в сборнике Л.Е.Черкасского «Новая китайская поэзия 20-е-30-е гг.» [23, с.326-342]. Важно также отметить, что с точки зрения переводной практики, лишь несколько стихотворений Дай Ваншу были переведены на русский язык (Л.Е. Черкасский), среди белорусскоязычных переводов наблюдаются лишь единичные случаи (Н.М. Метлицкий [16]).

**Актуальность темы** дипломной работы обусловлена фундаментальной ролью Дай Ваншу в истории становления и развития китайского модернизма, в частности символизма, а также развитием в современной лингвистике и литературоведении антропологического компонента и понятия «языковая личность». Малая изученность творчества символистов и творческого пути Дай Ваншу в русском и белорусском научном сообществах также определяют актуальность работы. **Новизна** дипломного проекта состоит в том, что в работе впервые в белорусском культурном пространстве был проведен подробный анализ специфики формирования и развития языковой личности китайского поэта Дай Ваншу.

**Цель** работы – выявить специфику языковой личности поэта, идейно-художественного своеобразия творчества Дай Ваншу в контексте

развития художественных тенденций символизма китайской поэзии первой половины XX в.

В соответствии с целью предлагается решение следующих **задач**:

1. Рассмотреть историю развития понятия «языковая личность» в ракурсе филологической науки;
2. Изучить процесс становления и развития современной китайской поэзии и выявить художественные особенности поэзии «Нового Китая», исследовать идейно-художественные аспекты поэзии 20-30 гг. XX века, проанализировать генезис символизма в китайской поэзии;
3. Охарактеризовать условия становления творческой индивидуальности Дай Ваншу, а также выявить проблемно-тематическое поле, индивидуальные и общие черты творчества Дай Ваншу;
4. Определить языковые средства выражения языковой личности Дай Ваншу на различных уровнях, выявить ключевые особенности поэтического языка поэта.

**Объект** исследования: корпус поэтических текстов Дай Ваншу (стихотворения из сборников: «Мои воспоминания («我的记忆», 1931 г.), «Наброски Ваншу» («望舒草», 1934 г.), «Годы бедствий» («灾难的岁月», 1948 г.).

**Предмет** исследования: языковые средства выражения языковой личности Дай Ваншу, идейно-художественная специфика и композиционные особенности произведений в контексте становления и развития художественных тенденций символизма китайской поэзии первой половины XX века.

**Теоретико-методологическую основу курсового проекта** составляют:

- работы советских исследователей: Ю.Н. Караулова [10], В.Ф. Сорокина [19], Л.Е. Черкасского [3], [22], [23], Г.Б. Ярославцева [14], Ю.Г. Лемешко [18].
- работы китайских исследователей: Ван Кэ [28], Чжао Цянь [46], Сюн Хуэй [42].

**Методы исследования**: культурно-исторический, биографический, социологический, структурный, контекстуальный и целостный анализ художественного текста.

Изложенные выше цели и задачи определяют структуру работы, которая состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

# ГЛАВА I. ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ АВТОРА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ

## 1.1 Определение языковой личности: концептуальный аспект

Понятие языковой личности было введено в научную сферу лингвистики в конце XX века и получило развитие среди ученых и исследователей. Как отмечает лингвист Т.В.Кочеткова, 90-е годы XX века стали отправной точкой обращения к «языковой личности», где понятие «...становится стержневым системообразующим филологическим понятием. Большинство исследователей в настоящее время оно оценивается как интегративное, послужившее началом нового этапа в развитии языкознания – антропологической лингвистики» [11, с.15]. Антропологическая лингвистика, в свою очередь, изучает изменения в человеческом мышлении на основе эволюции лексической системы языка. Обращение к понятию языковой личности послужило началом исследования антропологического фактора как одного из системообразующих в психолингвистике (наука, рассматривающая речевую и языковую деятельность человека через призму психологических и социальных аспектов), лингвокультурологии, литературе и других сферах языкознания, литературоведения, психологии.

Термин «языковая личность» в связи с относительно недавним появлением и развитием не получил единую трактовку в языковом сообществе. Упоминание термина впервые встречается в работах Й.Л.Вайсгербера, в своей книге «Родной язык и формирование духа» (1927 г.) учёный обозначил «языковую личность» через принадлежность языка к языковому обществу: «...язык представляет собой наиболее всеобщее культурное достояние. Никто не владеет языком лишь благодаря своей собственной языковой личности; наоборот, это языковое владение вырастает в нем на основе принадлежности к языковому сообществу...» [4, с.81]. Первое упоминание языковой личности в советском научном обществе приписывается В.В.Виноградову, который рассмотрел понятие языковой личности на примере проблемы индивидуального в языке. В.В.Виноградов, рассматривая деятельность Бодуэна де Куртенэ, пишет, что последнего «...интересовала языковая личность какместилище социально-языковых форм и норм коллектива, как фокус смещения и смешения разных социально-языковых категорий» [5, с.61]. В работах В.В.Виноградова и Й.Л.Вайсгербера понятие «языковая личность» упоминается авторами, однако конкретная трактовка отсутствует.

После первых употреблений термина обращение ученых к изучению языковой личности постепенно стало приобретать массовый характер и спустя

около пятидесяти лет появились первые трактовки и комментарии к понятию «языковая личность». Одним из первых определение термину смог дать советский филолог Г.И.Богин, который в 1980 г. в своей книге «Современная лингводидактика» обозначил языковую личность через связь с лингводидактикой: «Центральным понятием лингводидактики – является языковая личность – человек, рассматриваемый с точки зрения его готовности производить речевые поступки. <...> Языковая личность – тот, кто присваивает язык, то есть тот, для кого язык есть речь. Языковая личность характеризуется не столько тем, что она знает о языке, сколько тем, что она может с языком делать» [1, с.3]. В 1987 году советский лингвист Ю.Н.Караулов дал свое определение понятию «языковая личность», обозначив его как «...совокупность (и результат реализации) способностей к созданию и восприятию речевых произведений (текстов), различающихся а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности и в) определенной целевой направленностью» [10, с.245]. Данное определение было дано ученым в монографии «Русский язык и языковая личность» (1987), в которой Ю.Н.Караулов также дал и другое определение «языковой личности»: «...языковая личность есть личность, выраженная в языке (текстах) и через язык, есть личность, реконструированная в основных своих чертах на базе языковых средств» [10, с.38]. Два этих понятия позже были изменены лингвистом Карауловым и включены в энциклопедию «Русский язык», редактором которой выступил сам ученый. В данной работе Караулов дополнил раннее данное первое определение и уточнил, что языковая личность – это «наименование комплексного способа описания языковой способности индивида, соединяющего системное представление языка с функциональным анализом текстов»; второе понятие было также дополнено следующим уточнением: «...любой носитель того или иного языка, охарактеризованный на основе анализа произведенных им текстов с точки зрения использования в этих текстах системных средств данного языка для отражения видения им окружающей действительности (картины мира) и для достижения определенных целей в этом мире» [17, с.671].

Первые определения понятия «языковая личность» включают в себя обширную область исследования, само же понятие представляется неким абстрактным объектом, не привязанным к определённому носителю, хронологической и пространственной структурам. Современная лингвистика делает попытки конкретизации понятия «языковая личность» за счет сужения его содержания. Советский лингвист А.В. Пузырев сопоставляет «языковую личность» в парадигматический ряд смежных понятий: «Мы обязаны различать в языковой личности личность мыслительную (точнее – мыслящую), личность

языковую (точнее – владеющую определенным языком), личность речевую (говорящую) и личность коммуникативную (точнее – коммуницирующую)) [15]. Через парадигматический ряд понятий рассматривает «языковую личность» лингвист В.В.Красных, который выделяет человека говорящего, собственно языковую личность, речевую личность и коммуникативную личность, причем языковую личность лингвист описывает как личность, проявляющую себя в речевой деятельности [12, с.12].

Понятие языковой личности активно развивается в современной науке, где оно рассматривается в рамках психолингвистики, антропологической лингвистики, литературы. Современное литературоведение и языкознание в последнее время все больше ощущают влияние доминирования антропологического компонента, чем обуславливается обращение к изучению и популяризации таких понятий, как «языковая личность». Множественность интерпретаций и представлений позволяет термину «языковая личность» обладать свойствами многоплановости. В процессе исследования также возможна различная степень абстрагирования и выделение разноплановых аспектов изучения феномена, что позволяет термину «языковая личность» охватить как можно больше смыслов и понятий.

## **1.2 Языковая личность как объект исследований филологической науки**

Филология новейшего времени позиционирует термин «языковая личность» как объект смежных наук, рассматривая его с точки зрения различных междисциплинарных исследований. Важная роль отводится языковой личности в вопросе формирования национального языка, где субъективный смысл трансформируется в объективное понятие. «Языковая личность пронизывает все аспекты изучения языка и одновременно разрушает границы между дисциплинами, изучающими язык, поскольку нельзя изучать человека вне его языка» [10, с.32].

Структурирование понятия «языковая личность» было проведено Ю.Н.Карауловым, который выделил три уровня языковой личности [10]:

1. *Вербально-семантический* (или структурно-языковой), представленный отдельными словами как единицами лексикона;
2. *Лингво-когнитивный*, создающий личность автора через концепты, идеи, особенности;
3. *Прагматический* (или мотивационный), где выявляются и структурируются жизненные ценности личности, что позволяет определить картину восприятия мира языковой личности.

Первый уровень включает в себя слова и словосочетания, а также различные связи между ними (синтаксические, грамматические, ассоциативные). После выделения всех этих связей появляется возможность сформировать общую «вербальную связь», определить вербальный уровень языковой личности. На этом уровне также уделяется внимание языковому набору автора (словам и выражениям, которые автор употребляет в нескольких своих произведениях). Языковой набор является индивидуальным для каждой языковой личности, в некоторой степени предопределенным самим автором: «Однако исследование Пеннебакера и Кинга (1999 г.) показало, что люди делают систематический выбор слов в своих письменных текстах, который остается постоянным с течением времени и разных тем» [26].

Лингво-когнитивный уровень включает в себя выявление и анализ различных концептов. На данном уровне представления о мире, отношение к нему позволяют определить и увидеть окружающую действительность глазами изучаемой языковой личности. Роль художественного текста в выявлении мировосприятия автора отметил советский ученый-лингвист С.Г.Воркачев: «В антрополингвистике считается, что одним из проявлений свойств языковой личности автора может являться художественный текст, отражающий художественную картину мира писателя» [7, с.64]. Важной составляющей лингво-когнитивного уровня является понятие «концепт», который советский лингвист Ю.С.Степанов назвал «микромоделью культуры», концепт создает культуру и сам создается под ее влиянием [20, с. 40]. Концепт существует в языке, и, главным образом, в литературе, где автор производит не просто ситуационную речь, а пишет произведение, вкладывая в него настроение, символ, смысл: «Концепты выполняют когнитивную функцию, но рассматриваются как часть языковой структуры. То есть, в отличие от первой точки зрения, где язык является просто средой, с помощью которой приобретает ментальное представление, последующая идея утверждает, что концепты создаются посредством языка и существуют, в первую очередь, в нем» [25, с.154].

Третий уровень – прагматический – сам по себе подразумевает экстралингвистическое начало. Этот уровень рассматривает языковую личность через то, что окружает эту личность в данный момент в конкретном месте. Говоря о литературе, прагматический уровень охватывает литературный период, в котором жил автор, семью и близких писателю людей, место проживания автора или даже место написания конкретного произведения и, самое главное, что именно в это время говорил или хотел сказать автор. Сам же Ю.В.Караулов отмечал, что прагматический уровень проявляется «в коммуникативно-деятельностных потребностях личности».

Модель «языковой личности» Ю.В.Караулова представляет собой структурированную схему, которая помогает сначала выявить важные составляющие языковой личности, а затем обобщить их для определения специфики конкретной языковой личности.

Говоря о языковой личности в художественном тексте, существует мнение о невозможности изучения языковой личности автора по причине того, что не во всех произведениях писатель передает свои чувства и описывает реальные события – зачастую героями произведений становятся окружающие автора люди либо вымышленные персонажи; порой литературный деятель нарочно создает образ нарратора, полностью или частично противоположный характеру автора произведения, из-за чего выявление автора и нарратора становится невозможным. Здесь важно применить метод сопоставления: сравнить личный опыт автора, специфику нарратора и характеристики героев. Проведение таких параллелей и исследований возможно только при точках соприкосновения образов автор – нарратор – герой.

Вопрос определения составляющих автор-герой-нарратор является актуальным для любого художественного текста, однако важно отметить, что само существование этой литературной цепи стало возможным благодаря выделению понятия «нарратор». В.Шмид (1944 – н.в.), известный немецкий филолог, писал, что «долгое время в отечественном литературоведении было принято использовать термин «рассказчик» для авторской речи от первого лица и «повествователь» для авторской речи от третьего лица. В настоящее время «победил» интернациональный термин нарратор как нейтрально и сугубо функциональный» [24]. Немецкий филолог В.Шмид также утверждал, что составные части текста, которые, на первый взгляд, позиционируются как отсылки к «образу автора», прежде всего являются отражением нарратора, из которого и можно определить образ автора.

При определении понятия «автор» важно грамотно различить образ автора и автор художественного произведения, несмотря на то, что сделать это четко невозможно. Под автором произведения понимается реально существующая личность, которая обладает определёнными чертами характера и жизненными ценностями. В свою очередь, образ автора – это некое субъективное явление, которое появилось как продукт деятельности реальной личности. Образ автора выполняет функцию связующего звена между всеми композиционными и языковыми частями произведения, формирует и передает основную мысль произведения. Сложную структуру понятия «образ автора» отмечал В.В.Виноградов: «Образ автора является формой сложных и противоречивых соотношений между авторской интенцией, между фантазирующей личностью писателя и ликами персонажей» [6]. Образ автора

нельзя полностью отграничивать от автора художественного текста – образ автора является отражением личности самого писателя, продолжением и выражением личности; именно языковые особенности текста наполняют образ автора индивидуальностью; так как автор художественного произведения – создатель текста, то именно автор прямо или косвенно создает образ автора [9]. Четко отделить образ автора от автора художественного произведения не представляется возможным еще и по причине того, что любой персонаж, событие или слово определяются настроением и опытом автора, которые тот испытывал при написании произведения: в любом реальном или вымышленном персонаже, случайном или тщательно подобранном слове есть замысел автора, который писатель хотел вложить, используя для этого различные литературные приемы и художественные средства. Аналогичную идею поддерживает современный лингвист Г.В.Кручевская: «Будучи творческим субъектом произведения, писатель неизбежно становится его субъектом, так как вольно или невольно самораскрывается в нем» [13]. Именно взгляд на понятие «образ автора» как на зеркальное отражение автора художественного текста дает право сделать вывод, что «языковая личность» и «образ автора» являются синонимами, однако не могут полностью заменить друг друга по причине наличия таких звеньев цепи, как нарратор и герой.

Если прозаический текст характеризуется наличием множества литературных кодов и, как следствие, выделение языковой личности в отношении каждого отдельного элемента цепи автор – нарратор – герой (с отсутствием замещения либо частичным или полным замещением друг друга), то поэтический текст выступает как целостный художественный знак, о чем писал в своих лекциях советский литературовед Ю.М. Лотман (1922 – 1933 гг.) [13]. Таким образом структуру автор-нарратор-герой в контексте поэтического произведения следует рассматривать как общую и единую характеристику языковой личности поэта, поэтический текст и есть языковая личность автора.

Общераспространённый образ автора-поэта в современной литературе уже не представляет такой большой интерес, как ранее – сейчас важнее исследовать поэтический текст и самого поэта в рамках концепции языковой личности, то есть традиционный поэт «переродился» в языковую личность автора поэтического произведения. Говоря о «языковой личности» в поэзии, лингвист М.С.Шинкаренко отметила, что особенностью языковой личности поэта является преобладание одного из трех уровней традиционной структуры языковой личности. «Классическая модель языковой личности, разработанная Ю.Н. Карауловым и включающая три уровня – вербальный, когнитивный и прагматический, трансформируется в пространстве личности автора поэтического текста в субъективную форму миропознания, в которой, как

правило, доминирует какой-то один из названных уровней в зависимости от идиостиля поэта» [2].

### **Выводы по I главе:**

1. Понятие языковой личности является относительно новым для лингвистики и получило свое развитие благодаря вниманию современных лингвистов к антрополингвистике. Первые упоминания термина «языковая личность» были сделаны лингвистами Й.Л.Вайсгербером и В.В.Виноградовым в 1920-х годах, благодаря которым термин стал постепенно исследоваться и приобретать практическое применение. Наибольший вклад в развитие понятия «языковая личность» внес Ю.Н.Караулов, который дал понятию и выделил трехуровневую структуру языковой личности: *вербально-семантический, лингво-когнитивный и прагматический уровни*.

2. В данной дипломной работе под «языковой личностью» мы используем характеристику языковой личности Ю.Н.Караулова: «Языковая личность есть любой носитель того или иного языка, охарактеризованный на основе анализа произведенных им текстов с точки зрения использования в этих текстах системных средств данного языка для отражения видения им окружающей действительности (картины мира) и для достижения определенных целей в этом мире» [10, с.671].

3. Понимание «образа автора» как тождественного понятию «автор художественного текста» позволяет сделать вывод о том, что «языковая личность» и «образ автора» являются синонимами, но не могут полностью заменить друг друга, так как важно учитывать понятия «нарратор» и «герой».

4. Структура автор-нарратор-герой в поэзии понимается как общая и единая характеристика языковой личности автора, поэтический текст и есть языковая личность поэта.

5. Говоря о языковой личности в художественном тексте, необходимо обратить внимание на определения понятий *автор-нарратор-герой*, где для более грамотного понимания языковой личности все три понятия должны совпадать полностью либо частично. *Поэтический текст и языковая личность поэта, в свою очередь, характеризуются преобладанием одного из трех уровней языковой личности в зависимости от стиля и особенностей самого поэта*. На основе модели Ю.Н.Караулова можно провести анализ языковой личности поэта, рассмотрев каждый из уровней и выделив преобладающий; результаты определения уровней и особенностей этих уровней позволяют воспроизвести портрет языковой личности поэта. В нашей работе будут исследованы все три уровня языковой личности Дай Ваншу на основе биографических сведений и поэтического творчества автора.

## **ГЛАВА II. ТВОРЧЕСТВО ДАЙ ВАНШУ В РАМКАХ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА КИТАЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Творчество поэта невозможно рассматривать без контекста исторической эпохи и литературного периода, в котором происходила деятельность писателя. Творчество Дай Ваншу относится к периоду становления «новой поэзии» («新诗», 1917-1949 гг.) китайской литературы, начало развития которой стало возможным благодаря важным историческим и литературным событиям в Китае.

Китайская поэзия XX века – это результат стремлений современных лириков по модернизации канонов классической поэзии. На рубеже нового века китайские поэты не только стремились «объединить старую литературную страну в новую» [44], но также на личном примере демонстрировали общественности создание новой формы стихосложения, где авторы поднимали вопрос о современном развитии Китая на духовном и материальном уровне в качестве главной темы, искали пути художественной реализации этой темы в своем творчестве. Ключевую роль в развитии китайской «новой поэзии» («新诗») занимает «Движение четвертого мая», которое стало катализатором общественных и литературных изменений.

### **2.1. Китайская поэзия конца XIX – начала XX вв.: основные тенденции развития**

С точки зрения истории китайской литературы, китайская классическая поэзия со времен «Книги песен» («诗经», XI–VI вв. до н. э.) постепенно превратилась в закрытую форму после непрерывного обогащения, совершенствования языка, стиля, формы и стандарта [29].

Первым этапом в поисках пути реализации изменений был этап от поэтических трансформаций конца династии Цин (清, 1644-1912 гг.) до движения «новой поэзии» во времена общественно-политического «Движения четвертого мая». Отметим, что для того, чтобы исследовать источник китайской «новой поэзии», необходимо начать с поздней династии Цин, однако, говоря о поэтических новшествах в эпоху поздней династии Цин, имеется в виду только революционные изменения в поэтическом мире, так как во времена поздней династии Цин (1901-1912 гг.) было лишь обновление поэзии и прозы [52]. Лидерами этих поэтических новаторств были Гун Цзычжэнь (龚自珍, 1792-1841 гг.) и Вэй Юань (魏源, 1794-1856 гг.), которых по иероглифам

фамилий называли «Гун Вэй» («龚魏»). Гун Цзычжэнь начал обращаться к оригинальности стихов, однако в большей степени придерживался поэтического взгляда «стихи мужа должны быть традиционными» («夫诗必有原焉») [34], поэтому выдающийся китайский философ и поэт Тань Сытун (譚嗣同, 1865-1898 гг.) критиковал «Гун Вэй» за «вечное служение древним» [43]. Позже из-за нарастающего реформаторского движения в Китае, Японского движения поэзии просвещения (日本启蒙诗歌运动, 1868-1882 гг.) и изменений во внутренних законах древних китайских стихов, Хуан Цзуньсянь (黄遵宪, 1848-1905 гг.) выступил с инициативой и создал «поэзию нового стиля» («新派诗») и «новые стихи» (新诗). Понятие Хуан Цзуньсянь о «новом» сосредоточено не на использовании новых терминов, а на сознательном поэтическом выборе языка «байхуа» (白话文) и мужского начала в рамках традиций древнекитайской поэзии. Такой подход придал китайской поэзии оттенок литературной традиции западного модернизма, поэтому Хуан Цзуньсянь провозглашается «первым китайским поэтом с собственным мировоззрением со времен древней поэзии» [29]. Вдохновленный идеями Хуан Цзуньсяня, Лян Цичао (梁启超, 1873-1929 гг.) провозгласил лозунг и поднял знамя «Поэтической революции» (诗界革命), что в значительной степени способствовало преобразованию китайской поэзии из классической в современную. Однако этот этап «Поэтической революции» хоть и был политически силен, однако его слабая сторона в отношении литературы привела к литературной реформе «нового вина в старых бутылках» («旧瓶装新酒»), то есть нового содержания в старой форме [49].

Если охарактеризовать весь этап от конца династии Цин до «Движения четвертого мая», следует назвать его временем разрушения классической поэтической системы или этапом освобождения поэтического языка и стиля. Главная особенность периода заключается в том, что этот этап позволил китайской поэзии выйти на мировую арену литературы, а также рассмотреть поэтическую модернизацию как неотъемлемую часть построения современного национального государства. Все это стало возможным благодаря таким пионерам, как Хуан Цзуньсянь и Лян Цичао, которые открыли поэзию для простых людей; литературные деятели также смогли продемонстрировать противоречивые отношения между двумя тенденциями, первая из которых – это новые идеи и новый язык, вторая – символы и форма классической поэзии.

Следующий большой вклад в развитие китайского языка и современной китайской поэзии в частности внес Ху Ши (胡适, 1891-1962 гг.), который после бесед с друзьями-литераторами и изучения идей американского имажинизма вывел план обновления, основанный на языковой форме. Движение от «народной поэзии» («白话诗») к «новой поэзии», начавшееся в 1917 году,

пошатнуло фундамент, на котором стояла классическая поэзия; движение изменило модель саморегулирующегося этапа закрытой языковой формы китайской поэзии, что позволило давно забытому разговорному языку и незнакомой на тот момент западной языковой форме стать источниками для создания поэзии [27].

Отметим, что в конце 20-х годов XX века, «байхуа» как современная языковая система еще не созрел, поэтому для определения принципов развития и использования «байхуа» в процессе написания стихов был необходим длительный период практики. План реформ Ху Ши по вдохновенной эпохой Сун схеме «писать стихи как пишу прозу» («作诗如作文») [27] хотя и выступал за сближение и объединение письменного и устного стилей китайского языка, однако из-за смешения жанров поэзии и прозы, принцип нельзя назвать совершенной программой развития китайской поэзии того времени.

Идеи о «восьми вещах» («八事»), выдвинутые в «Предварительных предложениях по литературной реформе» («文学改良刍议», 1917 г.) Ху Ши, и «три основных принципа» («三大主义»), предложенные в «Рассуждениях о литературной революции» («文学革命论», 1917 г.) Чэнь Дусю (陈独秀, 1879-1942 гг.), положили начало «литературной революции», однако до установления художественных принципов китайской «новой поэзии» был проделан еще сложный путь [27]. Подобно долгому противостоянию между старой и новой литературой в конце династии Цин, противоборство между старой и «новой литературой» «Движения четвертого мая» были бесконечными, однако, по сравнению с революцией в конце династии Цин, «Движение четвертого мая» добавило промежуточную «нравственную революцию» («道德革命») между «литературной революцией» («文学革命») и «политической революцией» («政治革命»), и использовало эту «нравственную революцию» с целью различать новое и старое в литературе [39]. Ограниченная политической, социальной, культурной и поэтической средой того времени «Поэтическая революция» не смогла выйти из дилеммы старой поэзии, но поэты «Поэтической революции» смело исследовали трансформацию поэзии и, тем самым, оказали важное влияние на зарождение «новой поэзии».

«Идеал новой поэзии» («新诗理想»), «великое освобождение поэтического стиля» («诗体大解放»), отстаиваемые ранними приверженцами поэзии на байхуа, и осуществление этих принципов на практике стихосложения имели определенную степень разобщенности, однако это вовсе не отрицает их усилия по борьбе за легитимность новой поэзии. Начиная с движения поэзии на байхуа, новая китайская поэзия уверенно вступила на путь модернизации [53].

С началом «Движения четвертого мая» и до начала 1920-х годов в Китае появилось более 40 литературных обществ (в том числе более 10 поэтических

обществ и школ). В период с 1921 по 1923 годы издавались более 50 литературных и художественных периодических изданий; к 1925 году число литературных сообществ и возглавляемых ими изданий возросло до более ста [45]. Самыми известными литературными сообществами были «Общество изучения литературы» («文学研究会»), «Творчество» («创造社») и «Новолуние» («新月»). «Общество изучения литературы» возникло в 1921 г. благодаря таким литературным деятелям, как Мао Дунь (茅盾, 1896-1981 гг.), Ван Тунчжао (王统照, 1897-1957 гг.), Е Шэнтао (叶圣陶, 1894-1988 гг.) и другим китайским литераторам. Свою деятельность члены литературного направления «Общество изучения литературы» направляли на популяризацию мировой литературы в Китае, отражение действительности в литературе через демонстрацию реальной социальной ситуации. В 1921 г. появилось еще одно литературное сообщество Китая – «Творчество», представителями которого были Го Можо (郭沫若, 1892-1978 гг.), Ван Дучин (王独清, 1898-1940 гг.), Му Мутянь (穆木天, 1900-1971 гг.) и другие. Именно члены общества «Творчества» положили начало развитию в Китае такого литературного направления, как «романтизм». В отличие от деятелей «Общества изучения литературы», которые уделяли особое внимание реальному миру, члены «Творчества» обращались к духовному миру человека и некой абстрактной действительности. Немного позже, в 1923 году, было образовано общество «Новолуние», в рамках которого вели литературную деятельность Вэнь Идо (闻一多, 1899-1946 гг.), Сюй Чжимо (徐志摩, 1897-1931 гг.), Ли Цзиньфа (李金发, 1900-1976 гг.), Дай Ваншу. Литераторы «Новолуния», как и деятели общества «Творчества», работали в рамках «романтизма», однако, в отличие от «Творчества», поэзия «романтизма» поэтов «Новолуния» более мрачная и не такая идеализированная, как у Го Можо и Му Мутяня. В общество «Новолуние» вступили китайские символисты (Ли Цзиньфа, Дай Ваншу), которые поддерживали идею общества о бренности действительности и отрицания светлого будущего.

Несомненно, появление новых литературных обществ и реализуемые ими идеи означали полный конец эпохи китайской классической поэзии и наступление эпохи китайской новой поэзии. Работа и творчество китайских литераторов по изменению стиля и содержания поэзии, знакомство с западной и советской культурой и литературой позволили китайской новой поэзии приобрести современные тенденции, эти же причины стали отправной точкой для развития реализма (现实主义), романтизма (浪漫主义), модернизма (现代主义) и символизма (象征主义) китайской новой поэзии.

В 1920-е годы «Движение четвертого мая» постепенно пошло на спад. После трагедии «Движения 30 мая» («五卅运动»), произошедшей 30 мая 1925 года, люди были в растерянности, представ перед лицом сложного,

изменчивого и мрачного общества, впали в состояние нерешительности и постоянного беспокойства. Одиночество и замешательство стали основными психологическими и эмоциональными характеристиками общества того времени. Данная трагедия повлияла на состояние молодого поколения революционеров-литераторов, что привело к временному прекращению деятельности многих литературных сообществ. Китайская социальная психология на этом этапе была похожа на западное общество середины и конца XIX века. Чувство одиночества, боли и смятения, характерные для модернистской литературной мысли, совпадали с душевным состоянием людей. Когда западное модернистское литературное сообщество проникло в социальную реальность Китая, оно приобрело китайскую специфику и стало представлять национальные особенности китайского общества. Это проявилось в трех аспектах: во-первых, тенденция китайской модернистской литературы обладала мощным ощущением реальности. Во-вторых, хотя китайский модернизм характеризовался отличительным мотивом отчаяния, деятели искусства все еще продолжали искать надежду в отчаянии. Наконец, китайское модернистское литературное течение не только разрушало старые литературные традиции, но и создавало новые принципы, идеи и направления в литературе.

### **2.1.1. Специфика формирования и развития китайского символизма первой половины XX в.**

Китайский модернизм можно назвать воплощением творческих настроений и психологии китайских литераторов 1920-х годов. Примером этих настроений являются сборник «Моросящий дождь» («微雨», 1925 г.) Ли Цзиньфа (李金发, 1900-1976 гг.), сборник «Унылая драма» («沉闷的戏剧», 1927 г.) Сян Пэйляна (向培良, 1905-1959 гг.) и сборник «Дикie травы» («野草», 1927 г.) Лу Синя (鲁迅, 1881-1936 гг.) – все они имеют оттенки модернизма [27]. Публикация этих работ ознаменовала настоящий подъем китайской модернистской литературной мысли.

Важнейшим течением китайского модернизма в начале XX века был символизм. Школа символической поэзии использовала символические образы, чтобы отражать сложный и загадочный внутренний мир поэта, опиралась на скрытые знаки и символы для выражения эмоций, передавала острое представление об обществе и природных явлений, преследовала принципы новизны, лиричности и метафоричности, стремилась к совершенствованию литературного языка. Тенденция в поэзии символистов была склонна к отражению внутреннего мира отдельного человека. Возникновение школы

символической поэзии является продуктом прогрессивного веяния времени, а также связано с противоречиями и внутренними закономерностями развития новой поэзии и общества в целом.

Помимо символизма Ли Цзиньфа, духом модернизма был также пропитан эстетизм Вэнь Идо (闻一多, 1899-1946 гг.), Сюй Чжимо (徐志摩, 1897-1931 гг.) и других членов общества «Новолуние» («新月», 1928-1933 гг.).

В конце 1920-х - начале 1930-х годов направление китайской модернистской литературы набирало новые обороты. Провал революции 1925-1927 гг. положил конец революционному течению, многие представители интеллигенции находились в состоянии потерянности, недоумения, депрессии и беспомощности, поэтому стали прибегать к модернистским творческим приемам для выражения негодования и неудовлетворенности [39]. Модернистская литературная мысль 1930-х годов приобрела ярко выраженную специфику, в отличие от более ранних модернистских литературных течений. Во-первых, модернистское литературное течение стало продуктом слияния китайской и западной литературной мысли, обладая одновременно современностью и национальностью; во-вторых, модернистская литература стала описывать истинные психологические чувства людей и отчужденную человеческую природу; в-третьих, модернистская литература активизировала исследования и инновации в творческих техниках и художественных приемах.

Расцвет современной поэтической школы – величайшее достижение модернистского литературного направления в области поэзии. Развитие китайской новой поэзии в 1930-х годах, независимо от ее внутреннего поэтического настроения и творческих достижений, постоянно обогащало, обновляло и расширяло свою разнонаправленную связь с реальностью и духовным миром. Язык и эмоциональная структура поэзии также претерпели серьезные изменения, начала зарождаться «новая поэзия». Особая роль в этом процессе отводится литературному обществу «Современность» («现代», 1932-1935 гг.) и его поэтам, которые являются яркими представителями этого нового поэтического феномена [27].

Современная поэтическая школа – это литературное направление мысли, которое преследовало «чистую поэзию» («纯诗»), которая имела черты символизма, романтизма, классицизма и других литературных течений. «Чистая поэзия» характеризовалась акцентом на неясной красоте, сложности образов, выступала за самоценность художественного творчества; «чистая» поэзия передавала непосредственно настроение, эстетическое наслаждение, испытываемое автором. Поэты современной поэтической школы создавали стихотворения, основанные на этих характеристиках, и влияние «чистой поэзии» продолжало расти [42]. Современная поэтическая школа,

представленная Дай Ваншу (戴望舒, 1905-1950), вывела модернистскую поэзию 1930-х годов на новые высоты.

Литературная тенденция модернизма 1930-х годов способствовала расцвету кампании «пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» («百花齐放, 百家争鸣») в китайском литературном мире [27]. Модернизм также обогатил современную китайскую литературу, исследовал новые художественные техники; были проведены активные и эффективные исследования в области литературного языка, накоплен большой опыт и навыки психологического описания. Благодаря модернизму, удалось также раскрыть психологическую деятельность персонажей и положить начало психологическому описанию.

В августе 1935 года Чжу Цзыцин (朱自清, 1898-1948 гг.) проанализировал и обобщил написанные за первые десять лет новой поэзии стихотворения в «Введении к Энциклопедии новой поэзии Китая» («中国新文学大系诗集导言»): «Поэтические течения за последние десять лет можно разделить на три школы: школу свободной поэзии (自由诗派), школу метрической поэзии (格律诗派) и школу символической поэзии (象征诗派)» [48].

В начале XX века народные поэты совершили полное освобождение новой поэзии – так возникли «свободные стихи» («自由诗») в контексте школы свободной поэзии. Этот новый стиль поэзии разрушил рамки, сковывающие поэтов по форме: отменил классический китайский язык, нарушил ритм и избавился от прежнего построения рифмы. Новый стиль стремился выразить свежие и живые мысли современных людей популярным и понятным всем разговорным языком, произошла полная революция в ритме и расположении стихотворных строк. Поэты этого направления выступали за то, чтобы эмоции определяли форму, что давало относительно свободное пространство для выбора формы. Представители школы свободной поэзии использовали предложения разной длины и короткие строки, расположенные в шахматном порядке – все это позволяло создать условия для выражения сложного эмоционального состояния современников. Накануне «Движения четвертого мая» начали появляться «маленькие стихи» («小诗») как разновидность свободной поэзии. «Маленькие стихи» – это односоставные стихотворения без рифмы, короткие по форме, в основном из трех или пяти строк. В них устраняется плоскостность, не используются нормы китайского стихосложения. Этот новый стиль поэзии завоевал место в новом поэтическом мире своей свободой и гибкостью. Поэты школы свободной поэзии использовали современный китайский язык как средство выражения с целью отразить новую современную социальную жизнь, жизненный опыт и идеалы [48].

Метрические стихи и свободные стихи – это два противоположных вида поэзии. Метрические стихи (格律诗) – это стихотворения с установленным размером строки и строфы, определенными «паузами» в предложениях и регулярной рифмой. Вэнь Идо – поэт, создавший новое течение поэзии в истории современной китайской литературы, а также активный сторонник новой метрической поэзии [32].

«Школа символической поэзии» появилась в середине 1920-х годов; молодые поэты, такие как Ли Цзиньфа, Ван Дуцин (王独清, 1889-1940 гг.), Му Мутян (穆木天, 1900-1971 гг.) находились под влиянием западного символизма и сформировали раннюю школу символической поэзии в Китае. Поэты-символисты подчеркивали субъективность и интроверсию поэзии, делали акцент на внутреннем состоянии и психологии. Деятели символизма не похожи на поэтов-реалистов, которые верны описанию внешнего образа объективных вещей; не похожи на поэтов-романтиков, которые используют преувеличенные черты и прямые выражения для передачи своих мыслей и чувств. Поэты-символисты в своем творчестве обращались к глубинам души, использовали технику «восприятия мысли», чтобы позволить ей найти свою «объективную связь», дать эмоциям найти свое воплощение; в поэзии символистов каждый образ один за другим выражал глубокие переживания лирических героев. Поэты-символисты использовали свободные ассоциации и укрепляли свои мысли с помощью необычных и неожиданных представлений, игнорировали разумную и неизбежную связь между вещами и не всегда принимали во внимание, понимает ли читатель эту связь [51].

Литературная революция «Движение четвертого мая» выступала за литературу на байхуа и против классического китайского письма; идеологически революция предоставила возможность писателям и читателям познакомиться с зарубежными литературными мыслями, с переводами всемирно известных произведений. Среди различных влияний зарубежной литературы, художественные тенденции реализма и революционного романтизма занимали доминирующее положение.

В период «Движения четвертого мая» Ло Цзялунь (罗家伦, 1897-1969 гг.), редактор журнала «Новая волна» («新潮», 1919-1921 гг.) утверждал, что некоторые новые стихотворения в журнале «Новая молодежь» («新青年», 1915-1926 гг.) были написаны с использованием «западного символизма» («西洋象征») [47]. Работы Ху Ши, Чжоу Цзюрен (周作人, 1885-1967 гг.), Шэнь Иньмо (沈尹默, 1883-1971 гг.), Тянь Ханя (田汉, 1898-1968 гг.), по мнению Ло Цзялуня, демонстрировали влияние на творчество литераторов символизма и имажинизма. Зарождение символической поэзии также было обнаружено у некоторых поэтов журнала «Молодой Китай» («少年中国», 1919-1924 гг.) ,

например, у Чжоу У (周无, 1895-1949 гг.): поэт учился во Франции и впервые представил французский поэтический символизм в журнале «Молодой Китай»; писатель также опубликовал собственные экспериментальные работы – «Одно дело» («一件事», 1920 г.) и «Оса» («黄蜂儿», 1920 г.), которые считаются произведениями в стиле символизма [47]. Хотя работы Чжоу У еще не были полностью избавлены от следов поверхностности и простоты ранней народной поэзии, стремление использовать скрытые образы и намеки для обозначения мыслей и чувств автора можно рассматривать как зарождение китайского символизма.

Символизм как художественное направление появился в новом поэтическом мире Китая после середины 1920-х годов. Основная причина развития китайского символизма заключается в том, что после «Движения четвертого мая» революция перешла от развития к упадку, и дух литературной молодежи того времени был подавлен. Молодые люди перешли от возбужденных криков к состоянию нерешительности, что было обычным явлением в литературном мире того времени. Часть разочарованных и подавленных молодых людей перешла от восхваления бунта к позиции «против общества», к погружению в себя и собственные мысли.

Ранний символизм Китая середины 1920-х годов представляли Ли Цзиньфа, Ван Дуцин и Му Мутян. Ли Цзиньфа и Ван Дуцин учились во Франции, Му Мутян изучал французскую литературу в Японии; на китайских символистов прямо или косвенно повлиял французский символизм, среди представителей которого были Стефан Малларме, Поль Верлен, Шарль Бодлер [51].

Ли Цзиньфа опубликовал первый сборник стихов «Морозящий дождь» в 1925 году. Поэт написал во «Введении» («导言»): «Хотя не говорится, что поэзия – это высшее дело, но, по крайней мере, это нелегкая работа. Такие люди, как я, могут быть вовсе не достойны писать стихи! Как и все люди, я изо всех сил стараюсь написать предисловие, чтобы объяснить, какие принципы и учения я использую, чтобы сочинять стихи. Это не обязательно... После литературных новшеств в Китае мир поэзии превратился в государство без правительства, и многие люди могут быть недовольны жанром поэзии» [37, с.5]. В этом отрывке прослеживается идея поэта «показать все» вне зависимости от жанра поэзии, Ли Цзиньфа пишет про загадочность, печальную красоту жизни через иронию, а также выражает недовольство обществом того времени. Поэт был первым литератором, который ввел символизм в современную китайскую литературу. Стихотворения Ли Цзиньфа не имеют строгой композиции, смысл произведений достаточно сложно понять и трактовать, поэт старался донести до читателя не столько суть, сколько чувства, переживания и эмоции.

В XX веке образ человека стал центром идеологии и культуры, литература и искусство стали обращать внимание людей на самих себя. Теория поэзии Ли Цзиньфа противостояла социальным тенденциям поэтов: «Я абсолютно не могу использовать поэзию для написания революционных идей и подстрекательств к забастовкам и кровопролитию, как другие. Мои стихи – это список моих желаний; мои стихи – это затянутая во все горло песня после выпитого алкоголя, и я не надеюсь, что люди поймут меня» [36]. Стихотворения Ли Цзиньфа характеризуются относительно короткой строкой, но даже в такой краткой форме поэт смог продемонстрировать основные характеристики символической поэтики: индивидуальность, интроверсию и неясность.

После Ли Цзиньфа к течению китайской символической поэзии присоединились Му Мутян и Ван Дуцин. В 1926 году Му Мутян и Ван Дуцин выдвинули идею «чистой поэзии». Ван Дуцин считал, что четыре элемента поэзии – это «эмоции» («情»), «сила» («力»), «тон» («音») и «цвет» («色»), поэт также хотел объединить эти четыре принципа [51]. Ван Дуцин был согласен с точкой зрения Му Мутянь и считал, что «чистая поэзия» состоит из «тона» и «цвета». В своем теоретическом трактате «Тань Ши» (谭诗, 1926 г.) Му Мутян писал: «Мир поэзии – это подсознательный мир. Поэзия должна обладать огромной силой внушения. Мир поэзии закреплен не в обычной жизни, а в ее глубинах» [40].

В начале 1930-х годов символистская поэзия начала терять свою актуальность из-за неясного и непонятного языка и постепенно была заменена активно развивающимся модернизмом. В то время возникает так называемая «современная» школа («现代派») благодаря усилиям Дай Ваншу, Ши Чжэцуня (施蛰存, 1905-2003 гг.) и Ду Хэна (杜衡, 1907-1964 гг.), которые основали журнал «Современность» («现代», 1932-1935 гг.). Опубликованное в 4-м выпуске (1933 г.) журнала «Современность» статья Ши Чжэцуня «О стихах в этом журнале» («又关于本刊中的诗») можно рассматривать как манифест китайского модернизма: «Поэзия в «Современности» – это поэзия, причем чистая современная поэзия. Это современные эмоции, которые современные люди испытывают в современной жизни, и они представлены в современной поэтической форме с современной риторикой. Вот почему их называют «современной» школой... Современная поэтическая школа взошла на поэтическую трибуну с опровержением прямого поэтического стиля романтизма, выступила против тенденции «крика в стихах, открытой мысли и использования откровений для демонстрации внутреннего мятежа»... Из-за неясности и непонятности ранней символической поэзии люди «ни в коем случае не могут увидеть превосходство этой школы поэзии», поэтому поэты

современной поэтической школы приложили усилия, чтобы исправить недостатки ранней символической поэзии» [50].

Дай Ваншу – представитель «современной» школы, нового китайского символизма; благодаря революции поэта в принципах стихосложения, символизм смог стать одним из уникальнейших течений китайского модернизма. Дай Ваншу не был согласен с метрическими нормами поэзии, которые пропагандировал Вэнь Идо и другие поэты; писатель также начал контактировать и переводить более позднюю французскую символическую поэзию, и акцент литературного деятеля на музыкальности поэзии изменился. Группа молодых поэтов, представленная Дай Ваншу, жили в больших городах и испытывали жизненные страдания, поэтому углублялись во внутренний мир человека и придавали большое значение художественному выражению поэзии, обращали внимание на отдельного человека, нежели на людей в контексте времени и народа.

Китайская символистская поэзия появилась в 20-е годы прошлого века и созрела в 30-е годы, заняв важное место в истории современной китайской поэзии. Хотя символистскую поэзию нельзя назвать ведущим направлением того времени, это литературное направление отражало стремления поэтов к поэтическому стилю и «чистой поэзии», а также сыграло важную роль в развитии и обогащении китайской теории поэзии модернизма.

Благодаря изученному материалу можно сделать вывод, что «Движение четвертого мая» положило начало новой главы в истории китайской литературы, оказав особое влияние на китайскую поэзию. Освобождение поэзии от традиционных устоев позволило поэтам совершать эксперименты в области формы и содержания, что дало возможность для появления новых литературных течений и школ. Наряду с романтизмом, реализмом на передний план вышел поэтический символизм, который берет свое начало из знакомства китайских поэтов с европейским литературным творчеством. Первоначальный символизм, основоположником которого считается Ли Цзиньфа, спустя некоторое время стал терять свою актуальность по причине неясности для читателя, и только благодаря Дай Ваншу и революции поэта в принципах символистского стихосложения, символизм смог стать одним из уникальнейших течений китайского модернизма.

## **2.2. Основные этапы жизни и творчества Дай Ваншу**

Дай Ваншу родился 5-го марта 1905 г. в округе Ханчжоу, Чжэцзян (ныне район Юйхан, Ханчжоу), настоящее имя – Дай Меню (戴梦鸥). Исследователи считают, что псевдоним поэта берет свое начало из «Ли Сао» («離騷») Цюй

Юаня (屈原, ок. 340–278 до н. э.): «前望舒使先驱分, 后飞廉使奔属» – «*Мой проводник - Ваншу, луны возница, Фэй-ляню я велел скакать за мной*») [21].

Осенью 1923 года восемнадцатилетний Дай Ваншу был принят в Шанхайский университет. Два года спустя поэт поступил в специальный класс Университета Авроры, которым руководила Французская церковь в Шанхае, чтобы изучать французский язык. Самый ранний перевод стихотворений писателя был произведен, когда Дай Ваншу учился в Авроре, тогда поэт перевел «Совесть» (La Conscience, 1885 г.) Виктора Гюго (Victor Marie Hugo, 1802-1885 гг.) на китайский язык. Позже Дай Ваншу опубликовал свое стихотворение в прозе «Уход со слезами» («凝泪出门») в издании «Ин Ло» («瓔珞»), основанном Ши Чжэцунем и Ду Хэном, а также выпустил перевод стихотворения «Плачет в сердце моём» («Il pleure dans mon cœur»), автор которого – Поль Верлен (Paul Marie Verlaine, 1844-1896 гг.), одна из ведущих фигур французского символизма [31]. Дай Ваншу перевел произведение Верлена в форме народной песни, но изложение было на классическом китайском языке [28].

Ранний этап творчества Дай Ваншу берет начало примерно в 1927 году. Первым значительным произведением Дай Ваншу была поэма «Дождливая аллея» («雨巷», см. Приложение 7) [41, с.10], репрезентативное произведение ранней символической поэзии. К этому этапу также принадлежит стихотворение поэта «Пение птиц на холодном ветру» («寒风中闻雀声») [41, с.26]. Ранние поэтические произведения Дай Ваншу сосредоточены на выражении личных эмоций с относительно упадочным настроением и сентиментальной атмосферой. В первый сборник стихотворений поэта «Моя память» («我的记忆»), опубликованный в 1929 году, вошли стихи любовной тематики и стихотворения, отражающие печальное настроение автора, в основном это были произведения, выражающие грусть самого поэта [30].

Поэма «Дождливая аллея» [41, с.10], опубликованная в 1928 году, ознаменовала переход от романтического к символическому выражению под влиянием общества «Новолуние». Стоит отметить, что границы второго периода творчества Дай Ваншу берут свое начало от момента публикации поэмы «Дождливая аллея» вплоть до 1937 года, а сам этот этап творчества главным образом был посвящен символизму. Поэма «Дождливая аллея» – это выражение смятенного настроения и смутной надежды, которые переплетаются с двойственным чувством разочарования лирического героя.

《撑着油纸伞, 独自

彷徨在悠长, 悠长  
又寂寥的雨巷,

Держа китайский бумажный зонтик, в  
одиночестве

Долго блуждаю, долго  
И тихая дождливая аллея,

我希望飘过  
一个丁香一样地  
结着愁怨的姑娘。» [17]

Я надеюсь, что встречу  
Как сирень  
Осыпавшуюся, грустную девушку.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод выполнен автором проекта Евтушкевич А.В.

В 1932 году Дай Ваншу работал в журнале «Современность» («现代», 1932-1935 гг.) одноименного литературного общества. Благодаря этому журналу поэт смог приобрести популярность, а также стал «душой и вождем» журнала. В ноябре 1932 года Дай Ваншу уехал учиться во Францию и поочередно поступил в Парижский и Лионский университеты, однако во время учебы за границей писатель редко посещал учебные занятия, проводив время за переводами иностранных книг. В то время Дай Ваншу переводил «Историю советской литературы», «Бельгийские рассказы», «Итальянские рассказы», он также изучил многие сборники романов испанских писателей [31].

Сборник «Наброски Ваншу» («望舒草»), изданный в 1933 году, продемонстрировал зрелое поэтическое творчество автора. Поэт в это время находился в состоянии ужаса после провала Великой революции; противоречие между идеалом и действительностью сделало настроение Дай Ваншу подавленным. Однако поэт уже не был незрелым, как в художественном, так и в психологическом отношении, Дай Ваншу стремился открыть собственное поле поэтического творчества, формируя свой индивидуальный стиль. Хотя поэт в этот период еще не утратил чувство одиночества, депрессии и сентиментальности, в поэзии уже присутствуют стихи с яркими красками и волевыми эмоциями.

Весной 1935 года за участие в антифашистских демонстрациях во Франции и Испании его исключили из университета и депортировали обратно в Китай. Перед поездкой во Францию Дай Ваншу назначил помолвку с Ши Цзяньнань (施绛年), сестрой своего одноклассника Ши Чжэуня (施蛰存). Вскоре после возвращения в Шанхай, поэт узнал о предательстве своей возлюбленной и после этого помолвка была разорвана [31]. Дай Ваншу долго не мог избавиться от тени разбитой любви, что нашло отражение в творчестве литератора. Поэзия Дай Ваншу в зрелый период обладала особым тоном, демонстрирующим его уникальный художественный стиль, что позволило поэту стать относительно влиятельным представителем «модернизма».

В июне 1936 года поэт женился на Му Лицзюань. После свадьбы Дай Ваншу, помимо деятельности поэта и переводчика, ходил в ближайшую церковь, чтобы выучить русский язык у русских священников. Вскоре он начал переводить произведения русских поэтов А.С.Пушкина и С.А.Есенина [31].

В октябре 1936 года Дай Ваншу, Бянь Жилин (卞之琳, 1910-2000 гг.), Сунь Даю (孙大雨, 1905-1997 гг.), Лян Цзундай (梁宗岱, 1903-1983 гг.), Фэн Чжи (冯至, 1905-1993 гг.) и другие китайские деятели литературы основали ежемесячный журнал «Новая поэзия» («新诗»), который является одним из важнейших литературных журналов современной китайской литературы. Журнал «Новая поэзия» перестал выходить в июле 1937 года, в общей

сложности вышло десять номеров. В начале 1930-х годов в поэтическом мире было противостояние между Севером и Югом. Северные школы поэзии включали «Школу Полумесяца» («新月派») и «Школу Позднего Полумесяца» («后期新月派»), представителями были Бянь Жилин, Хэ Цифан (何其芳, 1912-1977 гг.), Линь Гэн (林庚, 1910-2006 гг.). Различие между севером и югом было не просто в географических особенностях, это была разница в «духе» произведений. Дай Ваншу отказался от «современной поэзии» и создал «новую поэзию», чтобы воплотить в жизнь свое видение «Единства Севера и Юга». Создание Дай Ваншу «новой поэзии» отражало намерения писателя в отношении объединения поэтических школ Севера и Юга [30].

Третий период творчества Дай Ваншу начался в 1931 году с важного поворота в истории Китая. После начала войны сопротивления против Японии Дай Ваншу переехал в Гонконг и стал главным редактором литературного приложения газеты «Да Гунг Пао» («大公报»), затем основал собственный журнал «Гэн Юнь» («耕耘»). В конце 1941 года поэт был арестован и заключен в тюрьму за пропаганду революции [31]. После начала антияпонской войны в 1937 году поэтические концепции и творческая практика Дай Ваншу претерпели серьезные изменения, в лирике поэта стал преобладать патриотический пафос, именно поэтому произошло смещение поэтического стиля Дай Ваншу от символизма к реализму, однако символизм все еще присутствовал в творчестве поэта. После того, как Дай Ваншу был арестован, личная судьба китайского литературного деятеля еще больше переплелась с судьбой его родины. Более поздние поэтические произведения Дай Ваншу демонстрировали большую жизненную силу за пределами личных эмоций поэта. В это время писатель окончательно вышел из своего личного узкого мира и вошел в ряды поэтов, борющихся за национальное освобождение и социальный прогресс, поэтическое творчество китайского литературного деятеля также вступило в новый исторический период.

В июне 1949 года Дай Ваншу участвовал в Конгрессе китайской литературы и искусства в Пекине. Позже поэт занимал пост главы французского отдела Международного бюро новостей Главного управления печати и публикаций, занимался переводческой работой. Дай Ваншу умер в Пекине в 1950 году в возрасте сорока пяти лет. Поэт похоронен на пекинском кладбище Сяншань Ванань у подножия горы Сишань в Пекине. На надгробной плите находится надпись «Могилы поэта Дай Ваншу», написанная Мао Дунем [31].

Несмотря на то, что жизненный путь поэта был достаточно коротким, литературный деятель успел стать свидетелем разных событий как личной жизни, так и значительных изменений в истории Китая. Все это позволило

развиться широкому тематическому полю поэзии Дай Ваншу, а благодаря глубокому символизму творчества поэта, сами стихотворения можно трактовать в различных коннотациях.

### 2.3. Жанрово-тематическое своеобразие лирики Дай Ваншу

Как утверждают китайские синологи, творчество Дай Ваншу представлено 93 стихотворениями и 3 статьями по теории литературы [54]. За исключением 4 утерянных стихотворений, поэтические произведения Дай Ваншу были собраны в сборниках «Моя память» («我的记忆», 1929 г.), «Наброски Ван Шу» («望舒草», 1933 г.) и «Рукопись Ван Шу» («望舒诗稿», 1937 г.), «Годы бедствий» («灾难的岁月», 1948 г.).

Стихотворения Дай Ваншу охватывают три основные темы: тема социальных бедствий (гражданская лирика), тема любви и печали (любовная лирика), тема меланхолии человеческой жизни (философская лирика). Тема социальных бедствий представлена такими стихотворениями, как «Дождливая аллея» («雨巷», 1927 г.), «Моя память» («我底记忆», 1927 г.), «Новогоднее пожелание» («元旦祝福», 1939 г.) [41, с. 238], «Слова на тюремной стене» («狱中题壁», 1942 г.) [41, с.244], «Случайность» («偶成», 1945 г.) [41, с.81]. Любовная тематика включает стихотворение «Впечатление» («印象») [41, с.65], «Муки» («烦忧», 1932 г.) [41, с.112], «Осенние сны» («秋天的梦»), «Яэко» («八重子») [41, с.34], «Увидев цветок незабудки» («见毋忘我花», 1935 г.). Тема меланхолии человеческой жизни прослеживается в таких произведениях, как «Следопыт снов» («寻梦者», 1932 г.) [41, с.123], «Райская птица» («乐园鸟», 1932 г.) [41, с.131], «Я мыслю» («我思想», 1937 г.) [41, с.180], «Белая бабочка» («白蝴蝶», 1940 г.) [41, с.210].

В ранней поэзии Дай Ваншу основным направлением было выражение личных эмоций, стихотворения были проникнуты относительно упадочным настроением. В первый сборник Дай Ваншу «Моя память» вошли произведения о любви и печали. Например, в стихотворении «Пение птиц на холодном ветру» («寒风中闻雀声», см. Приложение 2) поэт пишет: «**Сухие ветки** горестно вздыхают на холодном ветру, // **Мертвые листья** засохли на дороге» – «**枯枝在寒风里悲叹, // 死叶在大道上萎残**» [41] описывается в общих чертах пустынная сцена увядших ветвей и опавших листьев, развевающихся на холодном ветру. В этих строках легко узнать похожее изображение Ма Чжиюаня (马致远, около 1250 – между 1321 и 1324 годами): «Увядшие лозы, старые деревья и вороны, маленькие мостики и проточная вода» («**枯藤老树昏鸦, 小桥流水人家**» [40]).

Произведения второго сборника «Наброски Ваншу» («望舒草») свидетельствовали о постепенной зрелости поэтического искусства автора. В

стихотворении «Следопыт снов» («寻梦者, см. Приложение 3) поэт писал: «**Твой сон расцветет, // В твоём сне расцветут цветы, // Когда ты состаришься**» (你的梦开出花来了, // 你的梦开出娇妍的花来 // 在你已衰老了的时候» [41]). Хотя стихотворение выражает все то же разочарованное и унылое настроение поэта, в данном произведении Дай Ваншу доносит людям истинный смысл жизни: осуществление любого прекрасного идеала и успех в любой сфере должны достигаться через тяготы жизни. В период написания сборника «Наброски Ваншу» поэт не утратил чувства одиночества и депрессии, но у него появились и красочные, легкие произведения, такие, например, как «Песня странника» (游子谣»). В отдельных стихотворениях можно также проследить заботу поэта о простых людях и его тоску по миру. Например, в стихотворении «Поток» (см. Приложение 22): «В тихий вечер // Я вижу, как **все течет // В одном направлении // стремится к Родине Солнца**» («在一个寂寂的黄昏里 // 我看见一切的流水 // 在同一个方向中 // 奔流到太阳的家乡去» [41]). Произведение передает мечту автора о полной и насыщенной жизни, утверждает непобедимую силу жизни и восторженно воспеваает волю к жизни.

Антияпонская война 1937 года не смогла оставить Дай Ваншу равнодушным к событиям на своей родине, настроение и посыл стихотворений поэта резко изменились и составили основную часть сборника «Годы бедствий» («灾难的岁月»). В первый день Нового года 1939 года, перед лицом японской империалистической агрессии, Дай Ваншу написал «Новогоднее пожелание» («元旦祝福», см. Приложение 5): «Новый год принесет **новые силы. // Желая нашему народу, // Выносливому народу, героическому народу, // Пусть страдания принесут свободу и освобождение**» («新的年岁带给我们新的力量。 // 祝福我们的人民, // 坚苦的人民, 英勇的人民, // 苦难会带来自由解放» [41]). В этом стихотворении выражается твердая вера и оптимистическое отношение поэта к народной борьбе, воспеваются истинный патриотизм поэта. В 1942 году, Дай Ваншу был арестован и заключен в тюрьму японской оккупационной армией, поэт сам стал частью страданий своей страны – теперь литературный деятель не просто наблюдает со стороны за всеми событиями, поэт страдает так же, как страдает его родина. Это событие вновь изменило стилевой вектор поэзии Дай Ваншу, который еще крепче встал на путь восхваления жизненной воли и надежды на светлое будущее. Стихотворение «Слова на тюремной стене» («狱中题壁», см. Приложение 6) выражает мужество поэта по отношению к национально-освободительному движению и веру в успешность будущих поступков и планов: «Если я здесь умру, // Друг, не грусти, // Я буду жить вечно // В твоём сердце...» («如果我死在这里, // 朋友啊, 不要悲伤, // 我会永远地生存 // 在你们的心上» [41]). Стихотворение «Случайность» («偶成»),

см. Приложение 12) из сборника «Годы бедствий» также отражает особую веру поэта в светлое будущее: «Они просто застывают, как лед, // И однажды как цветок снова расцветут» («它们只是像冰一样凝结, // 而有一天会像花一样重开» [41]) – эти строки выражают уверенность и надежду Дай Ваншу. Одним словом, поэзия Дай Ваншу в более поздний период творчества продемонстрировала отличную от начального периода заинтересованность в будущем, в жизни; к последнему сборнику поэт не просто страдалец, теперь Дай Ваншу – это человек с надеждой, который через творчество пытается передать эту надежду людям.

В исследованиях поэзии Дай Ваншу долгое время прослеживалась тенденция акцентировать внимание на теме социальных бедствий, игнорируя при этом большой пласт любовной лирики.

Поэтическое творчество Дай Ваншу практически наполовину состоит из *любовной лирики*, при чем произведения выражают любовные переживания как прямо, так и косвенно. *Некоторые стихотворения имеют другую коннотацию, например, тема тоски по родине, ностальгии, изображения поэтом самого себя, но они также содержат элементы, связанные с любовной тематикой.* Так, в поэме «Моя память», поэт рисует образ женщины через свои воспоминания; в стихотворении «Увидев цветок незабудки» Дай Ваншу переживает тяжелые эмоции по отношению к своей возлюбленной. Тема любви также затрагивается писателем при упоминании своего одиночества, например, в стихотворении «На закате» – лирический герой блуждает в одиночестве, охваченный любовью, а также упоминает образ «одинокого сердца». Дай Ваншу особенно чувствителен к отношениям между мужчинами и женщинами, а любовь составляет значительную часть его жизненного опыта.

Любовная тематика и отсылки к ней помогают проникнуть в эмоциональный мир поэта и изучить способ познания мира писателя; поскольку другие чувства Дай Ваншу обычно сочетаются с любовным опытом, начинаются с личного любовного интереса и интегрируются с другими социальными переживаниями, как в поэме «Дождливая аллея». Мотив любви стала одним из основных в творчестве поэта, что само по себе является проявлением «современности» стихов Дай Ваншу. Концепт «любви» у поэта – это живые эмоции современных людей, это то, что поэт отметил в «Нулевых заметках поэзии» («诗论零札»): «Новая поэзия должна иметь новые эмоции и форму выражения этих эмоций» [11], что отличается от «древнего стиля» Линь Гэна и других. Французский символизм поэзии любовной тематики Поля Верлена и других символистов нашел отражение в творчестве Дай Ваншу, современные значения китайской и западной культур смешались воедино.

Тема любви представляет собой особую форму в трудах Дай Ваншу. Поэт выражает любовь, но в то же время намеренно или бессознательно скрывает ослепительную красоту любви. Писатель рассматривает любовь как часть скрытого смысла жизни, не хочет раскрывать ее, вместо этого литератор говорит о ней сдержанно, тайная любовь не решается кричать о себе. Иногда граница между реальностью и сном в поэзии Дай Ваншу размыта, что затрудняет различить истинные чувства лирического героя, например, в стихотворении «Осенние сны» (см. Приложение 13):

«秋天的梦是轻的，  
那是窈窕的牧女之恋。

Осенние сны легки,  
Это любовь **очаровательной**  
**пастушки.**

于是我的梦静静地来了，  
但却载着沉重的昔日。  
哦，现在，我有一些寒冷，  
一些寒冷，和一些忧郁。» [41]

Поэтому и мой сон пришел тихо,  
Но он влечет за собой **тяжелое прошлое**  
Ах, сейчас, я немного замерз,  
Немного замерз, и немного подавлен.

В данном лирическом фрагменте следует отметить, как образ очаровательной пастушки («窈窕的牧女») лишь мелькнул в голове лирического героя, и это видение уже невозможно забыть. Сон накрыл поэта, и взгляд Дай Ваншу моментально переместился с образа пастушки на холодный окружающий мир, заставляющий поэта мерзнуть, а про пастушку так и не удалось узнать что-то большее.

В некоторых произведениях концепт «любви» представляется как тайна, о которой сам поэт словно боится сказать. Так, в стихотворении «Муки» (см. Приложение 11) Дай Ваншу пишет о девушке, не называя ее имени и говоря читателю о том, что сам не в состоянии написать это имя на бумаге. В этой детали наблюдается мотив того, как Дай Ваншу избегает истины любви, что придает особую таинственность данным строкам.

Любовный опыт Дай Ваншу современен и «чужероден», но особая форма любви, которую упоминает поэт, является классической и традиционной, о которой «не принято говорить». Двойственность любви Дай Ваншу ярко показывает двойственность его жизненного сознания, двойственность жизненного сознания определяет двойственность поэтического переживания.

Основа многих стихотворений Дай Ваншу – чувство боли. Использование концепта «боли» как эмоционального лейтмотива поэзии – это современная тенденция творчества Дай Ваншу, которая отличает его от предыдущих поэтов. Наибольшее сходство между Дай Ваншу и французской символической поэзией заключается именно в сходстве настроений. Помещать эмоции в меланхолические, а не оптимистические краски – огромная разница между французской поэзией символистов и романтической поэзией. Если

романтическая поэзия проникнута энтузиазмом и надеждой «начала века», то поэзия символизма переключается с печалью и идеей «конца века». Мотив боли прослеживается как в любовной лирике поэта, например, в стихотворении «Муки», так и в стихотворениях с отсылкой на прошлое и родные края, например, в стихотворении «Однажды тоскую по родине» («对于天的怀乡病», см. Приложение 8): «А я, я болен ностальгией по родине, // По тому дню, по тому голубому небу» («我啊, 我是一个怀乡病者// 对于天的, 对于那如此青的天的» [41]).

Среди всех современных китайских поэтов, испытавших влияние французского символизма, Дай Ваншу прошел дальше всех по пути «боли». Даже в период Войны сопротивления против Японии, писатель сохраняет болезненный фон своих стихотворений, например, стихотворение «Слова на тюремной стене», где поэт предстает одиноким, грустным «странником» («游子»), который просит, чтобы хотя бы останки поэта после смерти нашли свое пристанище. Боль Дай Ваншу основана на собственном опыте, личных чувствах: пение птиц на холодном ветру напомнило Дай Ваншу «учесть одиночества» («Пение птиц на холодном ветру»), морской бриз заставил странника скучать по дому («Песня странника», см. Приложение 4 [41, с.72]).

Несмотря на то, что социальная тематика в творчестве Дай Ваншу прослеживалась постоянно, самый значительный пласт приходится на годы японской оккупации. Поздние стихи Дай Ваншу были сконцентрированы на «годах бедствий». После начала войны сопротивления с японцами поэты, привыкшие воспевать свои личные чувства и переживания, не могли продолжать акцентировать творчество на собственных радостях и печалях. В бурные времена и великие перемены эпохи поэты изменили свои поэтические концепции и стили, включая изменения в поэзии Дай Ваншу – абсолютный символизм стал приобретать черты реализма. Мотив творчества Дай Ваншу кардинально изменился: поэт уже не просто показывал свои переживания, писатель демонстрировал свой стержень через наполненные социальным смыслом строки: «Желаю нашей земле, окровавленной земле, выжженной земле...» («Новогоднее пожелание») – в этих строках уже нет тени печального «поэта дождливой аллеи». В тюрьме японской оккупации Дай Ваншу написал «Слова на тюремной стене», после выхода выпустил еще несколько произведений – все они наполнены яркими красками и силой, а также вниманием к судьбе государства, что делает смысл стихотворений более широким, а сами произведения – наполненными жизненной силой.

### **Выводы по II главе:**

1. С началом «Движения четвертого мая» китайская культура, литература и поэзия претерпели ряд значительных изменений: создавались поэтические

школы, начали выходить в свет многочисленные китайские периодические литературные издания, но самое главное – изменился сам поэтический стиль. Это означало полный конец эпохи китайской классической поэзии и наступление эпохи китайской новой поэзии. Работа и творчество китайских литераторов по изменению стиля и содержания поэзии, знакомство с западной и советской культурой и литературой позволили китайской новой поэзии приобрести черты современных тенденций, эти же причины стали отправной точкой для развития реализма, романтизма, модернизма и символизма китайской новой поэзии.

2. Литературная тенденция модернизма 1930-х годов способствовала исследованию новых художественных техник, были проведены активные и эффективные исследования в области литературного языка, накоплен большой опыт и навыки психологического описания; благодаря модернизму удалось также раскрыть психологическую деятельность персонажей и положить начало психологическому описанию.

3. Школа *символической поэзии* (象征诗派), возникшая в середине 1920-х годов, является относительно сложным художественным жанром в истории китайской новой поэзии. Появление данного направления имело не только глубокую социально-историческую основу, символическая поэзия также находилась под влиянием западных литературных мыслей и течений.

4. Современный поэтический стиль, созданный поэтами-модернистами во главе с Дай Ваншу, не только преодолел недостатки раннего символизма, но также *позволил художественным техникам метафоры, символизма, синестезии и художественному намеку достичь наиболее полного поэтического выражения*. Благодаря Дай Ваншу символистская поэзия получила уникальный эстетический эффект туманной красоты и, в то же время, разорвала оковы теории «трех красавиц» («三美») (по Вэнь Идо: музыкальная красота (音乐美), художественная красота (绘画美) и архитектурная красота (建筑美) [33]), позволила поэтам использовать свободное выражение эмоций, а также способствовала развитию диалога Китая и Запада.

5. Первоначальный символизм в Китае, основоположником которого считается Ли Цзиньфа, спустя некоторое время стал терять свою актуальность по причине неясности для читателя, и только благодаря Дай Ваншу и его революции в принципах символистского стихосложения (игнорирование метрических норм, использование знакомых простым людям образов, актуальность и современность тематики произведений) символизм смог стать одним из уникальнейших течений китайского модернизма.

6. Жизненный путь Дай Ваншу был достаточно коротким, поэт успел стать свидетелем разных событий как собственной жизни, так и значительных

изменений в истории Китая (упадок революции «Движение четвертого мая», Японо-китайская война). Эти факторы позволили развить широкое тематическое поле поэзии Дай Ваншу, а благодаря глубокому символизму творчества поэта, сами стихотворения можно трактовать в различных коннотациях.

6. Поэтическое творчество Дай Ваншу охватывает три основные тематики: *гражданская, любовная и философская лирики*, которые представлены в творчестве поэта через тему социальных бедствий, тему любви и печали, тему меланхолии человеческой жизни. Богатое жанрово-тематическое разнообразие творчества Дай Ваншу обусловлено не только личными событиями в жизни поэта и социальным положением в стране, но также литературное разнообразие имело место благодаря обширному использованию символов в поэзии, особому подходу к созданию поэтической и ритмической форм стихотворений, что необходимо изучить для определения индивидуального стиля Дай Ваншу.

## ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ ДАЙ ВАНШУ

### 3.1 Вербально-семантический уровень поэзии Дай Ваншу

Вербально-семантический уровень представляет собой использование специальной лексики, характеризующей мышление и стиль языковой личности, а также уникальные семантические и синтаксические приемы в литературном произведении. Стихотворения Дай Ваншу в контексте вербально-семантического уровня можно рассмотреть в точки зрения не характерных для китайских поэтов XX века лексических слов и оборотов, особенностей использования иероглифа как знака и как фонетическую единицу, синтаксиса стихотворений.

#### 3.1.1 Репрезентация языковой личности Дай Ваншу: лексический уровень

Основная лексическая особенность языковой личности Дай Ваншу – это использование лексики и риторики классической китайской литературы. В связи с этим известный специалист в области эстетики, литературы и искусства Чжу Гуанцян (朱光潜, 1897-1986 гг.) критиковал язык Дай Ваншу как «слишком старомодный» [55], тогда как китайский поэт Пу Фэн (蒲风, 1911-1942 гг.) наоборот характеризовал модернистские стихи Дай Ваншу, описывая личность поэта как «Печальный феодал, пришедший в город после упадка», «Некие эскапистские, нигилистические, отшельнические и витающие в горах мысли», а с точки зрения языка и риторики «слова, обычно используемые феодальными поэтами, часто являются их единственным материалом» [56]. Таким образом Пу Фэн указал, что настроение и язык произведений Дай Ваншу были тесно связаны с традиционной поэзией.

Первый сборник «Моя память» Дай Ваншу содержит двадцать шесть стихотворений, написанных с 1924 по 1929 год и разделенных на три цикла. Название первого цикла «Ветхий парчовый мешочек» («旧锦囊») основано на выражении «Древний парчовый мешочек для стихотворений» («古锦囊») поэта Ли Хэ (李贺, 790-816 гг.); второй цикл называется «Дождливая аллея», которая взята из одноименной поэмы «Дождливая аллея», включенной в этот сборник. Образы «сирени» и «дождя» в поэме «Дождливая аллея» восходят к позднетанской поэзии. Из названий двух вышеупомянутых циклов видно, что Дай Ваншу наполнял свою поэзию эстетикой классической литературы.

В стихотворениях первых двух циклов древнекитайские слова и образы, использованные в классической поэзии, насчитывают более ста двадцати примеров, среди них «вечерние облака» («晚云»), «вечернее небо» («暮天»), «мешочек свободного кроя» («散锦»), «заходящее солнце» («残日»), «россыпное золото» («流金»), «плач» («啼哭»), «день» («白日»), «темная ночь» («幽夜»), «заброшенная могила» («荒冢»), «сумрачная древность» («幽古»), «вечерний туман» («晚烟»), «исчезновение» («消隐»), «увядание» («萎残»), «луковая роса» («葑露»), «одиноким берег» («孤岑»), «печаль» («凄清»), «седина» («华鬓»), «печаль» («愁怀»), «шаткость» («飘摇»), «скромная жизнь» («微命»), «терпеть» («消受») и другие. Среди всех более чем восьмидесяти стихотворений Дай Ваншу, собранных в литературно-художественном издании «Наброски Ваншу» («望舒草»), общее количество древнекитайских слов и образов, используемых в классической поэзии, достигает трехсот единиц. Названия стихотворений поэта напрямую заимствованы из названий классических стихов или предложений старинных поэм, например, стихотворение «Случайность» («偶成»), отсылающее к четверостишию «Случайность», написанное неокунфуцианцем Чжу Си (朱熹, 1130-1200 гг.) в эпоху династии Южная Сун.

Помимо черт традиционной поэзии, произведения Дай Ваншу наполнены классическими элементами символической и современной поэзии. В стихотворении «Магия глаз» («眼之魔法», 1936 г.; см. Приложение 23) обнаруживается влияние современных французских и испанских поэтов в сочетании с присущим Дай Ваншу стилем классической поэзии. Например, создается впечатление, что строки «Плавники тысяч летучих рыб, // Резные и смешанные» («千万尾飞鱼的翅, // 剪碎分而复合的» [41]) основаны на отрывке «Пара зрачков, изрезанная осенней водой («一双瞳人剪秋水» [52]) из юэфу «Детская песенка Тан» поэта Ли Хэ. Строки «Я несусь с неба к морю, // С моря несусь до небесных рек» («我是从天上奔流到海, // 从海奔流到天上的江河» [41]) напоминают стихотворение «Западный ручей» («西溪») китайского поэта эпохи поздней Тан Ли Шаньиня (李商隐, 813 – 858 гг.): «От мира до моря, в небе нет рек» («人间从到海, 天上莫为河» [52]). При этом традиционные образы в стихотворении «Магия глаз» сосуществуют с яркими отсылками к символизму. Произведение Дай Ваншу заканчивается строками: «Я это ты, // Поэтому я это я» («而我是你, // 因而我是我» [41]); образ «я» является одним из ведущих в поэзии символистов, анафорой, встречающейся во многих произведениях французских и зарубежных символистов. Строки Константина Бальмонта (1867-1942 гг.) «Я вольный ветер, я вечно вею» из одноименного стихотворения олицетворяет культ образа «я» для символистов— этот культ прослеживается и в произведении Дай Ваншу «Магия глаз».

В контексте вербального уровня языковой личности Дай Ваншу особого внимание заслуживает стихотворение «Впечатление». Поэт соединяет в произведении зрительные, слуховые, галлюцинаторные и другие виды образов, воздействуя сразу на несколько рецепторов восприятия читателя. С помощью ряда ярких и символов Дай Ваншу передает смутные воспоминания, в том числе демонстрирует ностальгию по прошлому, скрытую душевную пустоту и одиночество в сердце поэта.

«是飘落深谷去的  
幽微的铃声吧，  
是航到烟水去的  
小小的渔船吧，  
如果是青色的珍珠；  
它已堕到古井的暗水里。

林梢闪着的颓唐的残阳，  
它轻轻地敛去了  
跟着脸上浅浅的微笑。  
从一个寂寞的地方起来的，  
迢迢的，寂寞的呜咽，  
又徐徐回到寂寞的地方，  
寂寞地。» [41]

Падает в ущелье  
Слабый звон, вероятно,  
Плывет в желтоватый туман над водой  
Возможно, маленькая рыбацкая лодка,  
Если это голубой жемчуг;  
Он уже упал в темную воду старого  
колодца.  
Верхушки деревьев мелькают в дряхлом  
закате солнца  
Оно слегка отступило  
Следуя за легкой улыбкой на лице.  
Из одинокого места,  
Далекое, тоскливое журчание,  
Медленно возвращается в одинокое  
место,  
одинокое.

В стихотворении используются такие образы, как «слабый звон» («幽微的铃声»), «маленькая рыбацкая лодка» («小小的渔船»), «голубой жемчуг» («青色的珍珠»), «легкая улыбка» («浅浅的微笑»). Эти образы являются характерными для древней китайской поэзии и символизируют печальное настроение, здесь эти образы также создают впечатление мимолетности – звон, который рано или поздно прекратится; лодка, которая вот-вот уплывет; голубой жемчуг, который упал в колодец, и улыбка, которая отступает вместе с закатным солнцем. Даже само название стихотворения – «Впечатление» – является отсылкой к мимолетности, так как для человека впечатление является секундной эмоциональной деятельностью, которая по своей специфике не может продолжаться какой-то долгий период времени. Данное произведение является еще одним примером искусного использования поэтом древних китайских образов для создания глубокого символического настроения и смысла.

Яркой особенностью поэзии дай Ваншу является цветовая гамма произведений. Поэт особенно чувствителен к синему, красному и черному



### 3.1.2 Семантико-синтаксический уровень репрезентации языковой личности Дай Ваншу

Выдающимся достижением языковой личности Дай Ваншу является музыкальная особенность поэтического языка. Музыкальное исполнение в основном отражается в ритме и тоне, ярким примером которого является поэма «Дождливая аллея» (1928 г.). Во-первых, все стихотворение состоит из шести строк, и каждая строка имеет разную длину: пять слов, семь слов и даже три слова в одной строке. Между строками с пятью и семью словами есть знаки препинания, что создает эффект медлительности. Во-вторых, использование рифмы придает произведению «Дождливая аллея» особую ритмичность.

«撑着油纸伞，独自	Держа китайский бумажный зонтик, в
	одиночестве
彷徨在悠长，悠长	Долго блуждаю, долго
又寂寥的雨巷，	И тихая дождливая аллея,
我希望逢着	Я надеюсь, что встречу
一个丁香一样地	Как сирень
结着愁怨的姑娘。» [41]	Осыпавшуюся, грустную девушку.

Chēngzhe yóuzhǐ sǎn, dúzì  
fǎnghuáng zài yōucháng, yōucháng  
yòu jìliáo de yǔ xiàng,  
wǒ xīwàng féngzhe  
yīgè dīngxiāng yīyàng de  
jiézhē chóu yuàn de gūniáng

Вторая, третья и шестая строки первой строфы рифмуются по финали «-ang»; вторая и шестая строки второй строфы также рифмуются по финали «-ang». По финали «-ang» рифмуются первая, третья и шестая строки третьей строфы; четвертая и шестая строки четвертой строфы; третья, пятая и шестая строки пятой строфы; третья и пятая строки шестой строфы; вторая, третья и шестая строки седьмой строфы. Меняющиеся положения рифм, на примере стихотворения «Дождливая аллея», являются отражением сложных эмоций поэта. Кроме того, создается эффект «наслаиваемости», «наложения» благодаря использованию приема анафоры:

«丁香一样的颜色，	Тем же цветом, как и сирень,
丁香一样的芬芳，	Тем же ароматом, как и сирень,
丁香一样的忧愁» [41]	Той же печалью, как и сирень

Использование анафоры создает эффект повторяющегося эха, тем самым устанавливает плавный ритм произведения. Кроме того, в стихотворении прослеживается использование приема «разброса слов» (использование определенного слова последующего предложения в конце предыдущего предложения), что делает все стихотворение одновременно и разорванным, и связанным, создавая эффект бесконечности, наполняя читателя чувством непрекращающегося эстетического удовольствия. Например,

«撑着油纸伞, 独自  Держа китайский бумажный зонтик,  **в**  
**одиночестве**

彷徨在悠长, 悠长  Долго блуждаю, долго  
 又寂寥的雨巷» [41]  И тихая дождливая аллея

Важно также отметить использование знаков препинания и повторение первой и последней строфы. Эти приемы усиливают чувство ритма, которое из строки в строку повторяется снова и снова. Внутренняя музыкальность сочетается с одиноким и растерянным сознанием поэта, «создавая атмосферу определенности и нерешительности, слагая туманную и таинственную, мягкую и созерцательную мелодию мечтаний» («创造出迷离恍惚, 低回杳渺的氛围, 从而谱写出了一曲朦胧而神秘、轻柔而沉思的寻梦曲» [52]).

После написания поэмы «Дождливая аллея» Дай Ваншу стал выступать против музыкальности и «идеальности» поэзии ради самой поэзии, теперь ритмика поэта отражала эмоции лирического героя, создавало настроение произведения ради эмоций – ритм стал не инструментом создания стихотворения, а инструментом передачи чувств. Примером «новой» ритмичности поэзии Дай Ваншу является стихотворение «Следопыт снов». Произведение состоит из восьми строф, в каждой – по три строки. Ритм стихотворения упорядочен, одна либо две строки в каждой строфе или повторяются, или располагаются параллельно; в рамках одной строфы, в основном, прослеживается рифма «aab»:

«梦会开出花来的,	Сны расцветут,
梦会开出娇妍的花来的:	В снах расцветут хрупкие цветы:
去求无价的珍宝吧。	Отправимся же за бесценными сокровищами.

在青色的大海里,	В синем море,
在青色的大海的底里,	На дне синего моря,
深藏着金色的贝一枚。» [41]	Глубоко спрятана золотая ракушка.

Mèng huì kāi chū **huā lái de**,  
 mèng huì kāi chū jiāo yán de **huā lái de**:

Qù qiú wú jià de zhēnbǎo ba.

Zài qīngsè de dàhǎi lǐ,

zài qīngsè de dàhǎi de dīlǐ,  
shēn cángzhe jīnsè de bèi yī méi.

Несмотря на то, что ритм схож с ритмом поэмы «Дождливая аллея», в стихотворении «Следопыт снов» (см. Приложение 3) поэт использует прием «замкнутости», где важно не только окончание строк, но и их одинаковое начало (в частности, с предлога «在» («в»)), который указывает на внутренний характер событий и, как следствие, скрытые внутри поэта эмоции).

Особое звуковое наполнение и выбор рифмы характерен для стихотворения «Пение птиц на холодном ветру» (см. Приложение 2). В первой строфе слова «叹» («вздых»), «残» («засыхать»), «感» («ощущать»), рифмуются по финале «an». Во второй строфе основная рифма – «en»; в третьей строфе финаль «in» создает рифмовку за счет использования в словах «鬓» («седина») и «尽» («только»); в четвертой строфе слова «境» («зеркало») и «命» («жизнь») рифмуются по финали «ing». Четыре рифмованные финали – от широкого произношения гласной к узкому, а положение языка – от переднего к заднему – в сочетании со словами, создающими печальное настроение, такими как «萎残» («увядание»), «寒风» («холодный ветер»), «寂寞» («одиночество») – все это создает не только печальное настроение стихотворения, но и особый, постепенно идущий на спад, ритм произведения.

Еще одним приемом, заимствованным Дай Ваншу из классической китайской поэзии, является редупликация. Например, в поэме «Моя память» (см. Приложение 1): «它是琐琐地永远不肯休止的, // 除非我凄凄地哭了» [41] («Это просто-напросто никогда не прекратится, // Даже если слезно-слезно зарыдаю); в стихотворении «Осенние сны»: «于是我的梦静静地来了, // 但却载着沉重的昔日[41] («Поэтому и мой сон пришел тихо, // Но он влечет за собой тяжелое прошлое).

Для произведений Дай Ваншу характерен параллелизм, где несколько идущие подряд строки имеют одинаковую структуру и порядок. Данную особенность можно наблюдать в стихотворении «На закате» (см. Приложение 19): «晚云在暮天上散锦, // 溪水在残日里流金» [41] («Вечерние облака рассыпаются по вечернему небу, // Горный ручей льется золотом в лучах заходящего солнца); в стихотворении «Пение птиц на холодном ветру»: «枯枝在寒风里悲叹, // 死叶在大道上萎残» [41] («Сухие ветки горестно вздыхают на холодном ветру, // Мертвые листья засохли на дороге); в стихотворении «Впечатление» (см. Приложение 16): «是飘落深谷去的 // 幽微的铃声吧, // 是航到烟水去的 // 小小的渔船吧» [41] («Падает в ущелье // Слабый звон, вероятно, // Плывет в желтоватый туман над водою // Возможно, маленькая рыбацкая лодка); в стихотворении «Муки» (см. Приложение 11): «说是寂寞的秋的清愁, // 说是辽远的海的相思» [41] («Говорят, что это печаль одинокой осени, //

Говорят, что это любовная тоска далекого моря); в стихотворении «Райская птица» (см. Приложение 9): «渴的时候也饮露, // 饥的时候也饮露» [41] («Пьет росу, когда хочет пить, // Пьет росу, когда голодна); в стихотворении «Случайность» (см. Приложение 12): «...再看见灿烂的微笑, // 再听见明朗的呼唤...» [41] («...снова увижу сверкающую улыбку, // Снова услышу ясный зов...»).

В целом идеальное сочетание ритма и тона, продуманное и неслучайное использование знаков препинания, рифм и редупликации делают поэзию Дай Ваншу яркой и запоминающейся. Говоря о вербально-семантическом уровне поэзии Дай Ваншу, необходимо отметить, что поэт очень тщательно подходил к созданию своих произведений. Высокий уровень интеллекта и разносторонность позволили Дай Ваншу в своих произведениях одновременно использовать и традиционную китайскую лексику, и слова и выражения, соответствующие эпохе творчества поэта. Особого внимания заслуживает анализ семантико-семантического уровня языковой личности Дай Ваншу, так как при анализе ритмики и синтаксиса произведений прослеживается особый подход Дай Ваншу к выбору слов как со смысловой точки зрения, так и со стороны звучания и рифмовки. При создании своих поэтических произведений Дай Ваншу стремился к сложности и параллелизму в синтаксисе, что было обусловлено влиянием древнекитайской классической поэзии на формирование языковой личности Дай Ваншу.

Поэзия Дай Ваншу обладает языковой «харизмой», привлекая не только загадочностью и необычной формой, но также своей искренностью, вызывающей у читателя чувство печального послевкуся. Причина, по которой Дай Ваншу сформировал такой уникальный язык, заключается в отсылках к китайской классической поэзии, что делает поэзию литературного деятеля уникальной с точки зрения лексической составляющей. Изначально Дай Ваншу большое значение придавал ритмичности поэзии, музыкальности своих произведений, однако после публикации поэмы «Дождливый переулок», поэт стал опровергать музыкальность поэзии, сосредоточив внимание на подвижности поэзии. Поэт утверждал, что ритм поэзии заключается не столько в ритмике, сколько в эмоциональности поэзии. Уникальная поэтическая личность Дай Ваншу, неясность и символичность языка позволяют определить поэтическое настроение в произведениях Дай Ваншу как мимолетную эмоцию и неизлечимую душевную травму.

### **3.2 Лингво-когнитивные особенности поэтического языка Дай Ваншу**

Творчество Дай Ваншу затрагивает несколько разноплановых тем, волнующих поэта. Рассматривать каждое стихотворение в контексте той или определенной тематики некорректно, поскольку в своих произведениях Дай Ваншу поднимал сразу несколько тем, передавал несколько настроений и эмоций, что не позволяет отнести одно стихотворение к одной теме и концепту соответственно. В данном разделе предлагается рассмотреть несколько разноплановых стихотворений поэта и выделить концепты языковой личности Дай Ваншу. Под понятием «концепт» мы понимаем «совокупность норм и образований, созданных людьми, продукт человеческой деятельности, способ передачи информационной и вербальной коммуникации в обществе» [14, с.15].

Трагическая история любви Дай Ваншу печальна, и поэту приходится признать, что такова судьба. Ранние любовные стихи Дай Ваншу выражают грусть, которая «жаждет любви», но никто не хочет «любить эту грусть». Для молодого поэта смутное стремление к любви является нормальной физиологической реакцией, однако, когда Дай Ваншу покинул страну и уехал учиться в Европу, изображение любви стало отдаленным, что еще больше раскрыло внутреннее одиночество и грусть поэта. Например, внешняя картина в стихотворении «На закате» (см. Приложение 19) безлюдна и холодна, а образ лирического героя от этого становится еще печальнее. Так формируется сразу два концепта стихотворения – концепт «любви» и концепт «одиночества»:

«幽夜偷偷地从天末归来，	Темная ночь незаметно вернулась с конца неба,
我独自还恋恋地徘徊；	Я в одиночестве все еще блуждаю, охваченный любовью;
在这寂莫的心间，我是	В этом одиноком сердце, я
消隐了忧愁，消隐了欢快。» [41]	Скрылся из виду печали, скрылся из виду радости.

В стихотворении «Пение птиц на холодном ветру» (см. Приложение 2) Дай Ваншу использовал сцену затяжной осени как живой фон лирического героя для выражения своего одиночества. Горе Дай Ваншу в конечном итоге было вызвано перенесенной им в детстве оспой, которая оставила реальные шрамы на лице поэта. Писатель с самого начала потерял свою внешность, что оставило ему неумолимую боль на всю жизнь. Одиночество заставляет поэта чувствовать себя одиноким и неполноценным: если появится женщина, которая глубоко полюбит поэта, то тьма рассеется.

Главным шедевром творчества Дай Ваншу, по праву, считается поэма «Дождливая аллея».

«撑着油纸伞，独自	Держа китайский бумажный зонтик, в одиночестве
彷徨在悠长，悠长	Долго блуждаю, долго

又寂寥的雨巷，  
我希望逢着  
一个丁香一样地  
结着愁怨的姑娘。

И тихая дождливая аллея,  
Я надеюсь, что встречу  
Как сирень  
Осыпавшуюся, грустную девушку.

她是有  
丁香一样的颜色，  
丁香一样的芬芳，  
丁香一样的忧愁，  
在雨中哀怨，  
哀怨又彷徨» [41]

Она обладает  
Тем же цветом, как и сирень,  
Тем же ароматом, как и сирень,  
Той же печалью, как и сирень,  
Горюет под дождем,  
Горюет и блуждает

Лирический герой, выраженный через авторское «я» в этом стихотворении – молодой человек, находящийся в эмоциональных поисках, часто одинокий, бродит по длинным дождливым улочкам в ожидании прекрасной девушки. В стихотворении практически отсутствуют звуки окружающей среды, только звук весеннего дождя, ударяющего о бумажный зонтик. Девушка в стихотворении одинокая, растерянная, но не подавленная, выглядит очаровательной и благородной, этим поэт настаивает на стремлении к человеческому достоинству и жизненной силе. Образ сирени в стихотворении берет свое начало из традиционной литературы. Сирень цветет в середине весны, и когда поэты упоминают весну в своем произведении, они хотят показать свою печаль, вызванную приходом весны, поэтому сирень можно назвать символом меланхолии. Также сирень – символ триединства красоты, благородства и печали; она прекрасна, но очень быстро увядает. Поэт пишет: «像梦中飘过 / 一枝丁香的 / 我身旁飘过这女郎» [41] (*Как сон проплыла / Ветка сирени, / Эта девушка проплыла рядом со мной*).

Образ девушки ассоциируется у поэта с сиренью, поэтому сама его возлюбленная – то, что приносит ему грусть и печаль – также мимолетна, как и цветение сирени. После долгого ожидания лирического героя, «Она молча подошла» («她静默地走近»), «Похожа на меня» («像我一样») – поэт говорит о том, что два сердца близки друг другу, вот они пересеклись, но в итоге «Эта девушка проплыла рядом со мной» («我身旁飘过这女郎»). Девушка «бросила взгляд, словно тяжелый вздох» («又投出太息一般的眼光»), чем заставила Дай Ваншу снова погрузиться в состояние печали, а расстояние между ними вновь начало расти. Читатель наблюдает, как двое странников находятся в одиночестве, им жаль друг друга, но из-за одних и тех же переживаний спасти друг друга они не могут, единственный выход – это отдалиться друг от друга.

Лирический женский персонаж в стихотворении – это идеал возлюбленной самого Дай Ваншу. Нерешительные поиски поэта происходят

лишь для того, чтобы найти ту самую девушку сердца. Женский образ появился, но присущие этому женскому образу шаги, цвет, аромат, печаль – все это имеет символическое значение недостижимости – поэт следует за образом возлюбленной, однако так и не в состоянии его достичь. Таким образом, Дай Ваншу выразил свое одиночество, вера поэта в достижение прекрасного идеала тщетна. В «Дождливой аллее» трагичен женский образ, также печален образ лирического героя (образ одинокого странника, который проходит через многие произведения Дай Ваншу). Образ возлюбленной в поэме идеализируется автором, перед читателем открывается девушка прекрасная сердцем и очаровательная внешне, однако отыскать такую девушку у поэта не удастся, поэтому перед лицом идеалистических ожиданий писатель погружается в депрессию и испытывает эмоциональную трагедию.

Помимо индивидуального смысла, поэма также имеет смысл социальный. «Дождливая аллея» выражает идеалы «Движения четвертого мая» и трагическое чувство оторванности от реальности революции 1925–1927 годов. Символизм поэмы отражает стремление Дай Ваншу к лучшему, но достичь этого невозможно. Трагическая тема взволнованных людей и нереализованных идеалов заключает в себе черты времени написания произведения.

Хотя «Дождливая аллея» имеет глубокий эмоциональный символизм неустойчивого внутреннего состояния героя, нечеткости образа девушки, поэма не несет в себе какой-то символической загадочности, содержание и образы понятны для читателя. Реальность «Дождливой аллеи» может быть романтической встречей поэта, а эмоциональные переживания лирического персонажа стали основой стихотворения. Трагедия и одиночество «Дождливой аллеи» передаются визуализацией окружающей среды: длинной и одинокой дождливой аллеи, разрушенной ограды, скорбящей песни дождя, а также изображения ожиданий странника от девушки, похожей на сирень. О чувствах лирического героя ничего не сказано, они передаются через художественные детали и образы.

Вскоре после того, как Дай Ваншу написал «Дождливую аллею», поэт начал «восставать» против «музыкальности» поэзии и написал поэму «Моя память», где символизм прослеживался уже четче. Поэму можно рассматривать как лейтмотив всех поэтов времени Дай Ваншу, : тьма реальности сделала их неудовлетворенными, но писатели были неспособны бороться и, в конце концов, впали в печаль и постепенно стали уходить от реальности.

«我的记忆是忠实于我的，  
忠实甚于我最好的友人。  
它生存在燃着的烟卷上，  
它生存在绘着百合花的笔杆上，

Моя память верна мне,  
Верна больше, чем мой лучший друг.  
Она существует на тлеющей сигарете,  
Она существует на кисти из лилии,

它生存在破旧的粉盒上，  
它生存在颓垣的木莓上，  
它生存在喝了一半的酒瓶上，  
在撕碎的往日的诗稿上，在压干  
的花片上，  
在凄暗的灯上，在平静的水上，  
在一切有灵魂没有灵魂的东西  
上，  
它在到处生存着，像我在这世界  
一样。  
它是胆小的，它怕着人们的喧  
嚣，  
但在寂寥时，它便对我来作密切  
的拜访。» [41]

Она существует на изношенной  
пудренице,  
Она существует на ветхой малине,  
Она существует на наполовину  
выпитой бутылке вина  
На разорванных рукописях прошлого,  
на спрессованных опавших  
лепестках,  
На тусклой лампе, на тихой воде,  
На всем, что имеет или не имеет  
душу,  
Она живет повсюду, как и я в этом  
мире.  
Она робка, она боится шума людей,  
Но когда я был один, она меня тайно  
навестила.

Когда поэт чувствует себя несчастным и одиноким в реальном мире, мир собственной «памяти» становится единственным местом, на которой поэт может свободно господствовать, может найти убежище для духовного комфорта, в котором Дай Ваншу видит «лучшего друга»: «*我的记忆是忠实于我的， / 忠实甚于我最好的友人*» [41] («*Моя память верна мне, / Верна больше, чем мой лучший друг*»).

Проанализировав фрагменты памяти поэта из стихотворения, можно увидеть такой мир: в тихом кабинете на столе – «наполовину выпитая бутылка вина», а в пепельнице – «тлеющие сигареты», в корзине для макулатуры – «разорванные рукописи прошлого», задумчивый взгляд поэта обращен на «спрессованные опавшие лепестки», которые все еще источают стойкий аромат. Этот мир может быть реальным миром, в котором живет поэт, «как и я в этом мире», может быть страной грез, иллюзией, на которую надеется поэт. Однако, будь то реальный мир или выдуманный, это идеальный мир для людей, которые хотят избежать реальности и найти свой мир в поэзии. Дай Ваншу изолирует себя от внешнего мира своей же памятью, чтобы очистить свое душевное состояние.

Поэт настолько глубоко погружен в «мир памяти», что не может избавиться от путаницы с реальным миром. Дай Ваншу использует свою память для отбора фактов, которые приносят писателю удовольствие, обращаясь к образам прошлого (или сравнениям с ним): «старомодный» («古旧

的»), «одни и те же истории» (同样的故事»), «гармонична» («和谐的») и «одна и та же песня» («同样的曲子»), где все эти приятные воспоминания не позволяют печали и одиночеству поглотить поэта. Однако поэт понимает, что создать идеальную реальность из совершенных воспоминаний невозможно. Такая приятная память слишком хрупка, особенно перед лицом ужасающей реальности: она «робка» («胆小») и боится «шума людей» («喧嚣»), ее голос «тихий» («低微的»), «бессилен» («没有气力的») вплоть до того, что «она сдерживает слезы, сдавливает дыхание» («挟着眼泪, 夹着太»). Поэт переносится из реального мира в «мир памяти» и обнаруживает, что этот мир также полон беспокойства; там правда, добро и красота подобны «милрой девушке» («爱娇的少女»), которая не в силах сопротивляться жестокой реальности.

Прогресс поэтического стиля, по сравнению с поэмами «Дождливая аллея» и «Моя память», прослеживается в стихотворении «Случайность», которое не только выражает революционный оптимизм того времени, но и является гимном жизни и просветления поэта после жизненных страданий. Стихотворение было написано после освобождения Дай Ваншу из тюрьмы и вошло в сборник «Годы бедствий». В отличие от «Дождливой аллеи», на которую явно повлияли китайская классическая поэзия и европейский романтизм с их мимолетной красотой и нерешительными странствиями, строки стихотворения «Случайность» (см. Приложение 12) выражают радость, надежду и твердость, интерпретируя все прекрасное в обыкновенном: лед тает, появляются улыбки, все оживает, весна пробуждается:

«这些好东西都决不会消失，	Эти прекрасные вещи никогда не исчезнут，
因为一切好东西都永远存在，	Потому что все хорошее живет вечно，
它们只是像冰一样凝结，	Они просто застывают, как лед，
而有一天会像花一样重开。»	И однажды как цветок снова расцветут

[41]

Относительно свободный ритм этих строк воспевае искренние чувства, использует простой и легкий язык, чтобы передать истинный смысл жизни, благодаря чему спокойствие проникает в сердце читателя. Стихотворение уникально, сосредоточено на окружении поэта, произведение оригинально по своей художественной концепции: маленькие вещи воплощают в себе великое своеобразие жизни. Очарование стихотворения в том, что данное произведение создано памятью о тяжелых событиях, которые вырвались из ограничений времени и пространства и обрели привлекательность вечной жизни.

Стихотворение «Случайность») дало возможность читателю взглянуть на отношение поэта к жизни.

«如果生命的春天重到，

Если снова придет **весна** жизни，

古旧的凝冰都哗哗地解冻» [41] **Старый лед оттает, зажурчит**

«Старый тающий лед» («古旧的凝冰解冻») и «весна» («春天») здесь являются символами нового периода времени, новой жизни. Сложности судьбы постоянно создают временные повороты, и все становится другим. Только течет вода, и истинный смысл жизни также течет вместе с ней, продолжается и по сей день. Это и заключено в основной идеи стихотворения – время как цикличное понятие, которое требует осмысления человеком, именно человек должен придать ему значение.

Концепт «надежды» прослеживается в стихотворении «Яэко» (см. Приложение 14). Ключевые слова, используемые в произведении – «печаль» («忧郁») и «желать» («祝愿»). В китайском языке эти два слова отчасти созвучны со словом «судьба» («命运»); когда поэты используют их, зачастую предполагают содержащийся в них оттенок судьбы. Изменить судьбу может или же собственная надежда, или, когда люди дают надежду (желают человеку что-либо). Предполагаемая поэтом надежда в стихотворении не историческая или религиозная, а эмоциональная, надежда в коннотации Дай Ваншу отражает ясный и простой склад ума интеллигента.

«Печаль» в стихотворении происходит от впечатления, которое японская девушка по имени «Яэко» произвела на поэта. «Девичья печаль» – самая примитивная художественная мотивация этого стихотворения; поскольку девушка символизирует воплощение красоты, то «девичья печаль» может также трактоваться как «печаль красоты». Кроме того, от чувствительности поэта и его взволнованности печалью можно проследить отголоски печали в самом лирическом герое. Хотя стихотворение с виду говорит о «печальной Яэко» (忧郁着的八重子), однако из стилистики («вечно печальная» («永远地忧郁»)) и образов («бесконечной, одинокой, печальной дорогой» («无尽的、寂寞的、凄凉的路»)), читатели могут ясно рассмотреть глубокий и разно уровневый смысл слова «печаль». В конечном счете, «печаль» относится к ощущению существования, восприятия жизни.

«Яэко» – это группа слов, согласованных по эмоциональной направленности: «печальная» («忧郁着的»), «утратить» («郁瘦»), «беспокоиться» («挂虑»), «тоска» («沉思的»), «далекий» («辽远的»), «одиночество» («孤寂»), «бесконечный» («无尽的»), «одинокий» («寂寞的»), «печальный» («凄凉的»). Они перекликаются друг с другом, противопоставляются и непрерывно перетекают в поэзию. Тонкие различия между ними отражают сложные эмоции в сердце поэта. Противопоставляется этой группе слов ярко окрашенное слово «желание». Несмотря на то, что слово встречается в стихотворении только один раз, оно является проявлением поэтических эмоций, преобладающих в стихотворении.

В третьей строфе стихотворения поэтическое настроение приобретает еще больший мотив желания. Поэт трижды употребляет слово «забыть», чтобы создать лирическую атмосферу параллелизма. В каком-то смысле три вещи, которые поэт хочет заставить девушку «забыть» («忘记»): «одинокость» («孤寂»), «смутная тоска по дому» («渺茫的乡思») и «бесконечная, одинокая, печальная дорога» («无尽的、寂寞的、凄凉的路»), не могут быть просто забыты. В мире есть только две силы, которые могут заставить людей забыть печаль: любовь и смерть. Здесь поэт просит силы любви, скорее даже, эмоциональной силы, подобной любви.

Противоположно настроению «Яэко» произведение «Муки» (см. Приложение 11), в котором центральным образом становится осень. Первоначальное значение осени – пора года, однако Дай Ваншу не использует привычное значение этого слова, для поэта осень означает одиночество, превратности жизни, старение, что более наглядно видно из следующего примера:

<p>«说是寂寞的秋的清愁， 说是辽远的海的相思。</p> <p>假如有人问我的烦忧， 我不敢说出你的名字。» [41]</p>	<p>Говорят, что это печаль одинокой осени, Говорят, что это любовная тоска далекого моря,</p> <p>Если кто-то спросит о моих муках, Я не посмею назвать твое имя.</p>
--	--

В стихотворении «Муки» можно проследить сразу несколько концептов языковой личности Дай Ваншу – это и концепт «печали» (концепт «потери надежды»), и концепт «любви», и концепт «боли», который является доминирующим среди всех упомянутых концептов.

Стихотворение «Мои мысли» состоит из четырех строк, являясь самым коротким в творчестве Дай Ваншу, однако имеет глубокую художественную концепцию, воплощенную в музыке и картинках, высокую эстетическую ценность.

<p>«我思想，故我是蝴蝶…… 万年后小花的轻呼，</p> <p>透过无梦无醒的云雾， 来震撼我斑斓的彩翼» [41]</p>	<p>Я мыслю, значит, я бабочка… 10 тысяч лет спустя цветок прошептал, Сквозь облака без сновидений и бодрствования, Пришел страсти мои разноцветные крылья.</p>
---	--

Стихотворение написано о жизни и искусстве, выражающее веру поэта в ценность человеческого существования и творчества. Дай Ваншу чувствует, что творчество писателя не понимают другие люди, но твердо уверен, что есть прекрасные вещи, создающие истинную жизнь, и ценность таких вещей вечна.

«Я мыслю, следовательно, я существую» («Cōgitō ergō sum») - известное философское положение философа Рене Декарта (René Descartes, 1596-1650 гг.), а «Сон Чжуан Цзы» («庄周梦蝶») - философский аргумент, выдвинутый Чжуан-цзы (庄子, 369 до н. э. - 286 до н. э.) через рассказ. Поэт объединил их и превратил в чистую поэзию. Если фраза Декарта «Я мыслю, следовательно, я существую» устанавливает рациональное субъективное существование поэтического «Я» через условие «Я мыслю», тогда как «Я мыслю, значит, я бабочка» Дай Ваншу породило богатый поэтический образ «Я», отличающийся художественной красотой, что является символом воображения в поэзии. Образ того, что бабочка стрясла свои разноцветные крылья можно рассмотреть как символ написания текста на бумаге, когда автор дает своему воображению материальное воплощение.

Человеческое тело способно стареть, умирать, но человеческий разум способен проникать через бесконечное время и пространство, точно так же, как бабочка спустя десять тысяч лет способна слышать шепот цветка. Короткий четырехстрочный стих обладает достаточно глубоким смыслом, но слегка неясный. Именно эта неясность вызывает у читателя разносторонне понимание «красочности крыльев», превратив это маленькое стихотворение в «бабочку», сохраняющую свою эстетическую ценность на протяжении тысячелетий.

После разрыва помолвки с Ши Цзянян в жизни Дай Ваншу появилась Му Лицзюань. Насладившись недолгим счастьем семейной жизни, поэт чувствовал себя одиноким, поэтому одиночество, скрытое за комфортом, становится преградой между ним и Му Лицзюань. В стихотворении «Белая бабочка» («白蝴蝶», см. Приложение 10) Дай Ваншу пишет:

«给什么智慧给我，  
小小的白蝴蝶，  
翻开了空白之页，  
合上了空白之页？  
翻开的书页：  
寂寞；  
合上的书页：  
寂寞。» [41]

Какую мудрость ты мне даешь,  
Маленькая белая бабочка,  
Открыл пустую страницу,  
Закрыл пустую страницу?  
Открыл страницу:  
Одиноко;  
Закрыл страницу:  
Одиноко.

Под пустой страницей в произведении подразумевается брак с Му Лицзюань, который оставил в жизни поэта лишь пустую страницу. Образ бабочки можно трактовать как символ литературного творчества. Поэт использует образ белой бабочки как метафору книги, которая долгое время оставалась пустой в его глазах, подчеркивает неспособность поэта осознать себя, реальность, отражает сильное замешательство в его сердце. Образ бабочки можно трактовать как символ мудрости: книга должна быть наполнена

разумным и глубоким смыслом, но поэт обращается к ней с пробелами, с неким непониманием. Сам образ книги в стихотворении имеет оттенок одиночества, показывая людей, которые открывают книгу, чтобы уединиться и найти душевный покой. Как мы видим, через абсолютно разноплановую трактовку одного поэтического образа можно выделить два концепта – концепт «несчастной любви» и концепт «одиночества», прежде всего, духовного и интеллектуального.

Во большинстве произведениях Дай Ваншу концепты гармонично переплетаются друг с другом, образуя более яркий эмоциональный фон произведения и самого поэта. Концепт «одиночества» порой трудно строго отличить от концепта «печали», потому что оба концепта имеют некоторое повторение в языковом воплощении. В качестве примера рассмотрим стихотворение «Впечатление» (см. Приложение 16):

«是飘落深谷去的  
幽微的铃声吧，  
是航到烟水去的  
小小的渔船吧，  
如果是青色的珍珠；  
它已堕到古井的暗水里。

林梢闪着的颓唐的残阳，  
它轻轻地敛去了  
跟着脸上浅浅的微笑。

从一个寂寞的地方起来的，  
迢迢的，寂寞的呜咽，  
又徐徐回到寂寞的地方，  
寂寞地。» [41]

Падает в ущелье  
Слабый звон, вероятно,  
Плывет в желтоватый туман над водою  
Возможно, маленькая рыбацкая лодка,  
Если это голубой жемчуг;  
Он уже упал в темную воду старого  
колодца.

Верхушки деревьев мелькают в дряхлом  
закате солнца  
Оно слегка отступило  
Следуя за легкой улыбкой на лице.

Из одинокого места,  
Далекое, тоскливое журчание,  
Медленно возвращается в одинокое место,  
одинокое.

В этом стихотворении используется множество образов для выражения «одиночества», каждый образ представляет собой множество разных смысловых полей. Сложно ощутить «одиночество», рассмотрев только один образ – лишь при синтезе нескольких отсылающих к одиночеству образов, чувство одиночества будет постепенно накаливаться и, в конце концов, воздействовать на читателя. В стихотворении прослеживается пять основных образов: «слабый звон», который «падает в ущелье»; «маленькая рыбацкая лодка», которая «плывет в желтоватый туман над водою»; «голубой жемчуг», который «упал в темную воду старого колодца»; «дряхлый закат солнца»;



«你们之中的一个死了，  
在日本占领地的牢里，  
他怀着的深深仇恨，  
你们应该永远地记忆。» [41]

Один из вас умер,  
В тюрьме японской оккупации,  
Он питал глубокую ненависть,  
Вы вечно должны помнить.

Проанализировав произведения Дай Ваншу, можно выделить следующие концепты: концепт «любви», концепт «одинокости», концепт «печали», концепт «надежды». Концепт «любви» всегда сопровождается и концептом «одинокости», и концептом «печали», поскольку любовь Дай Ваншу так никогда и не была счастливой; концепт «любви» языковой личности Дай Ваншу – это также и концепт «боли». Концепт «надежды» формируется непосредственно через концепт «печали», ведь только пройдя путь через страдания, поэт находит надежду. Любой из выделенных в ходе анализа концептов не существует в поэзии Дай Ваншу отдельно – каждый концепт раскрывается через другой концепт, образуя единство лингво-когнитивного уровня поэтического творчества Дай Ваншу.

### 3.3 Прагматический уровень языковой личности Дай Ваншу

Поэтический язык Дай Ваншу имеет высокую эстетическую ценность и часто рассматривается как выдающийся пример слияния классики и современности. Поэтический язык Дай Ваншу не только отражает наследие китайской классической культуры и отсылку к западному современному искусству, но и уникальную интеграцию китайской и западной культур. Прагматический уровень языковой личности Дай Ваншу можно рассмотреть с точки зрения трех измерений: национальности, современности и оригинальности.

Одной из основных характеристик восприятия мира поэта была национальность собственного творчества. Дай Ваншу полагал, что «Древняя поэзия и новая поэзия обладают чем-то общим, а именно «сущностью поэзии». Эта сущность не изменяет своей ценности: она защищает древнюю поэзию от повреждений временем и поддерживает рост современной поэзии. В различных обликах эта сущность существует в древней поэзии и творчестве каждого деятеля, где-то – в большей степени, где-то – в меньшей; она подобно живому существу, которое постепенно растет» [57]. Эта концепция побуждает Дай Ваншу сознательно впитывать стиль традиционной поэзии; так называемая «сущность поэзии» («诗之精髓»), по словам поэта, несомненно, есть «поэтическое настроение» («诗情»). Поэт искренне считает, что «сокрытое в языке, оно должно пройти путь через визуализацию, образность языка для того,

чтобы выразить скрытые и глубокие чувства и эмоции» [57]. Акцент Дай Ваншу на поэтических чувствах является наследием лирической традиции китайской классической поэзии. Любовь поэта к классической поэзии с самого начала была заметна в языке произведений Дай Ваншу и сформировала такие яркие черты творчества автора, как скрытость и загадочность, бесконечность слов – в раннем периоде поэтического творчества Дай Ваншу всегда следовал именно этим принципам. В большинстве своих ранних работ поэт использует содержащий скрытый смысл классический язык для выражения собственных нежных чувств и мыслей, что отражает утонченность поэтического языка Дай Ваншу, туманность и иносказательность смыслов, а также демонстрирует внеязыковое очарование поэзии. Следование принципам традиционной китайской поэзии помогает определить восприятие творчества и мира поэтом через призму национального, отражение которого прослеживается на протяжении всего поэтического наследия Дай Ваншу.

Помимо национальности, языковая личность Дай Ваншу характеризуется чертами современности, представленной западным воздействием на поэта. Дай Ваншу учился во Франции, поэтому на него оказало сильное влияние современное западное литературное движение, среди которого французский романтизм, французский символизм, французский модернизм, международное пролетарское литературное движение и советская литература. По поэтическому творчеству Дай Ваншу на разных этапах можно обнаружить, что в разные периоды своей жизни поэт находился под влиянием той или иной западной модернистской литературной школы, соответственно, различны и характеристики, отраженные в поэтическом языке китайского поэта. Современность языка Дай Ваншу реализовывалась на уровне заимствований из современной западной литературы, используя зарубежные достижения и приемы для развития собственного поэтического стиля. Интерес к западной культуре оказал влияние не только на творчество Дай Ваншу, но и на восприятие мира поэтом. Революционные настроения, которым Дай Ваншу стал следовать еще обучаясь во Франции, проявлялись у поэта на протяжении всей его жизни. Через язык собственных произведений Дай Ваншу говорил о вещах и явлениях в Китае, причем этот язык не всегда был понятен всем. В этом и заключалась особенность поэта в восприятии действительности – Дай Ваншу представлял мир через символизм, который был заимствован поэтом из западной литературы, культуры, мышления.

Национальность и современность языковой личности Дай Ваншу сформировали основную особенность поэта – оригинальность, которая выражена в красоте языка при интеграции китайского и западного начал.

По мнению самого Дай Ваншу, самая важная причина, по которой поэтическое творчество литературного деятеля может занимать лидирующие позиции в истории современной поэзии, – это оригинальность поэзии. Оригинальность – это эстетическая черта, которой должно обладать выдающееся литературное произведение, собственный авторский «геральдический отпечаток», совершенное единство национального колорита произведения и неповторимого художественного шарма [54]. Основываясь на наследии китайской классической литературы и заимствованиях из современной западной литературы, Дай Ваншу продемонстрировал свое уникальное сочетание Востока и Запада, что и является языковой уникальностью поэта. Эта уникальность воплощена в следующих аспектах: во-первых, «древняя классика» («旧的古典») подчинена «новым эмоциям» («新的情绪») и «новым формам выражения этой эмоции» («表现这情绪的新形式»), то есть Дай Ваншу призвал «выражать современные эмоции, ощущаемые в современной жизни, используя современные слова для построения современных форм стихотворения» («发现代生活中感觉到的现代情绪，用现代词藻排列现代的诗行» [54]). Например, традиционная «乡思» («тоска по родине») была выражена Дай Ваншу как «对于天的怀乡病» («Однажды тоскую по родине»), которая и является той самой современной «новой эмоцией». Эта «новая эмоция» демонстрирует разочарованность, желание «вернуться» – чувства, которые испытывала мелкобуржуазная интеллигенция, потрясенная революционной ситуацией 1930-х годов. Уникальное новаторство Дай Ваншу заключается в том, чтобы найти связь между классикой и современностью и органично объединить два этих направления.

Во-вторых, Дай Ваншу объединил технику «бисин» («比兴», традиционный метод выражений в китайской классической поэзии; «比» – это метафора для визуализации людей или предметов, «兴» – это возбуждение вкуса, использование других предметов в качестве начала стихотворения для создания содержания, которое необходимо петь) с западной символической техникой так, что китайское традиционное стремление к красоте художественной концепции смешалось с туманным очарованием символистской поэзии, образовав выразительный и уникальный образ, который не является ни традиционным, ни современным [58]. С точки зрения данной концепции особый интерес представляет стихотворение «Юрико» («百合子», см. Приложение 24), посвященное японской танцовщице. Образ несчастной женщины, которая блуждает между рекой и городом, часто встречается в китайской классической поэзии, где не просто главная героиня является центральным объектом произведения, но и тема стихотворения включается в создание образности. Существует четкое различие между субъектом и

объектом стихотворения, объект реален, а «тоска по родине» («怀乡病») главной героини, «горящий огонь в задумчивых глазах» («沉思的眼里是有着火焰») – эти характеристики не столько принадлежат японской танцовщице, сколько выражают собственные эмоции поэта. Дай Ваншу взял на основу традиционный образ китайской поэзии, однако наполнил этот образ собственным смыслом, используя метод символизма.

Прагматический уровень языковой личности Дай Ваншу характеризуется национальностью и современностью, синтез которых составляет главную особенность поэта – оригинальность поэтического языка. Дай Ваншу видел мир через призму своего творчества, которое было наполнено как китайской традицией, так и западным новаторством, однако заимствовать то, что было создано другими, поэт не хотел, так как творчество должно вызывать «новые эмоции». Благодаря оригинальному взгляду на окружающий мир и, как следствие, созданию собственного поэтического стиля, творчество Дай Ваншу представляет огромный интерес не только в контексте современного литературоведения, но и в контексте концепции языковой личности.

#### **Выводы по III главе:**

1. Лексический уровень поэзии Дай Ваншу находился под влиянием традиционной китайской поэзии и французского символизма. Особенности лексического уровня являются лексика и риторика классической китайской литературы («Случайность», «Дождливая аллея»), образов и символов западноевропейской литературы («Магия глаз», «Мои мысли»), уникальность вербального уровня произведений («Впечатление»), особая цветовая гамма образов поэзии («Пишу у изголовья могилы Сяо Хун», «Слова на тюремной стене»).

2. Искусное сочетание ритма и тона, продуманное и неслучайное использование знаков препинания, рифм и редупликации делают поэзию Дай Ваншу яркой и запоминающейся. При анализе ритмики и синтаксиса произведений прослеживается особый подход Дай Ваншу к выбору слов как со смысловой точки зрения, так и со стороны звучания и рифмовки («Дождливая аллея», «Следопыт снов», «Пение птиц на холодном ветру»). При создании своих поэтических произведений Дай Ваншу стремился к сложности и параллелизму в синтаксисе («На закате», «Пение птиц на холодном ветру», «Муки»), что было обусловлено влиянием древнекитайской классической поэзии на формирование языковой личности Дай Ваншу. При этом важно отметить, что ритмика и поэтика произведений поэта не соответствовали нормам «чистой поэзии» Ли Цзиньфа – Дай Ваншу одновременно «разрывал» и «соединял» свои мысли, используя, к примеру, вышеупомянутый прием

параллелизма (стихотворение «Райская птица»: «渴的时候也饮露, // 饥的时候也饮露» [41] («Пьет росу, когда хочет пить, // Пьет росу, когда голодна).

3. Изначально Дай Ваншу большое значение придавал мелодичности поэзии, музыкальности своих произведений, однако после публикации поэмы «Дождливая аллея» (1928 г.), поэт стал опровергать музыкальность поэзии, сосредоточив внимание на подвижности поэзии. При этом подвижность поэзии писатель отражал через новаторское использование классических литературных приемов и образов, которые изначально Дай Ваншу использовал в поэме «Дождливая аллея»: инструменты, которые ранее использовались писателем для создания мелодичности, теперь стали выступать как средство эмоционального выражения (стихотворение «Следопыт снов», где поэт использовал рифму наряду с повторяющимся предлогом «在» («в») в начале для создания эффекта замкнутости). Неясность и символичность языка позволяют определить поэтическое настроение в произведениях Дай Ваншу как мимолетную эмоцию и неизлечимую душевную травму.

4. На лингво-когнитивном уровне языковой личности Дай Ваншу можно выделить следующие концепты: концепт «любви» («Муки», «На закате»), концепт «одиночества» («На закате», «Впечатление»), концепт «печали» («Впечатление», «Муки»), концепт «надежды» («Яэко»).

5. Прагматический уровень языковой личности Дай Ваншу характеризуется национальностью и современностью, синтез которых составляет главную особенность поэта – оригинальность поэтического языка. Благодаря оригинальному взгляду на окружающий мир и, как следствие, созданию собственного поэтического стиля, творчество Дай Ваншу представляет огромный интерес не только в контексте современного литературоведения, но и в контексте концепции языковой личности.

6. Сложная система концептов и лингво-когнитивного уровня в целом позволяет сделать вывод о том, что данный уровень является наиболее интересным с точки зрения концепции языковой личности и может быть назван как преобладающий в общей структуре языковой личности Дай Ваншу. Разнообразие концептов, в свою очередь, обусловлено спецификой течения символизма и, как следствие, сложностью и многозначностью образов, символов, приемов поэтического текста. Данная особенность проявляется через невозможность существования одного концепта в литературном произведении Дай Ваншу (стихотворение «На закате» – концепт «любви», концепт «одиночества»; стихотворение «Муки» – концепт «печали», концепт «любви», концепт «боли») – любой из выделенных в ходе анализа концептов раскрывается через другой концепт, образуя единство лингво-когнитивного уровня поэтического творчества Дай Ваншу.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Языковая личность – понятие относительно новое для современной лингвистики. Термин получил свое развитие благодаря становлению антропологической лингвистики как современной формы изучения языка и языкового мышления. Творчество поэта-символиста особенно интересно с точки зрения языковой личности по причине сложности образной системы и поэтического языка в целом.

Рассмотрев поэтическое творчество Дай Ваншу в контексте языковой личности, можно сделать следующие выводы:

1. Под понятием языковой личности следует понимать «любого носителя того или иного языка, охарактеризованного на основе анализа произведенных им текстов с точки зрения использования в этих текстах системных средств данного языка для отражения видения им окружающей действительности (картины мира) и для достижения определенных целей в этом мире» [17, с.671].

2. Структура языковой личности включает три уровня: вербально-семантический, лингво-когнитивный и прагматический уровень, при этом поэтический текст и языковая личность поэта характеризуются преобладанием одного из трех уровней языковой личности в зависимости от стиля и особенностей самого поэта.

3. «Движение четвертого мая» внесло значительные изменения в китайскую культуру, литературу и поэзию в частности. Китайская новая поэзия начала следовать современным тенденциям, что способствовало развитию реализма, романтизма, модернизма и символизма китайской новой поэзии. Китайский символизм возник в середине 1920-х годов и претерпел изменения благодаря Дай Ваншу и его революции в принципах символистского стихосложения.

4. Жизненный путь Дай Ваншу включает как личные трагедии поэта (неудача в личной жизни после расставания с невестой Ши Цзяньян), так и значимые для истории Китая события (упадок революции «Движение четвертого мая», Японо-китайская война), что позволило развиться широкому тематическому полю поэзии Дай Ваншу.

5. Творчество китайского писателя представлено *темой социальных бедствий* (гражданская лирика: «Новогоднее пожелание», «Слова на тюремной стене»), *темой любви и печали* (любовная лирика: «Впечатление», «Муки», «Осенние сны»), *темой меланхолии человеческой жизни* (философская лирика: «Следопыт снов», «Райская птица», «Я мыслю»). Сборники Дай Ваншу включают в себя «Мои воспоминания («我的记忆», 1931 г.), «Наброски Ваншу» («望舒草», 1934 г.), «Годы бедствий» («灾难的岁月», 1948 г.).

6. *Вербально-семантический уровень* поэзии Дай Ваншу находился под влиянием *традиционной китайской поэзии* (строки из стихотворения «Магия глаз»: «Плавники тысяч летучих рыб, // Резные и смешанные» («千万尾飞鱼的翅, // 剪碎分而复合的» [41]) отсылают к отрывку «Пара зрачков, изрезанная осенней водой («一双瞳人剪秋水» [52]) из юэфу «Детская песенка Тан» поэта Ли Хэ (791 – 817 гг.) и *французского символизма* (строка «Я мыслю, значит, я бабочка...» («我思想, 故我是蝴蝶.....»)) из стихотворения «Я мыслю» одновременно отсылает и к «Я мыслю, следовательно, я существую» («Cōgitō ergō sum») - известное философское положение философа Рене Декарта (René Descartes, 1596-1650), и к «Сон Чжуан Цзы» («庄周梦蝶» – философский аргумент, выдвинутый Чжуан-цзы (庄子, 369 до н. э. - 286 до н. э)). Особенности лексического уровня является уникальность вербального уровня произведений (стихотворение «Впечатление»), особая цветовая гамма образов поэзии (черный цвет в стихотворении «Слова на тюремной стене»).

7. Особенности *семантико-синтаксического уровня* поэзии Дай Ваншу является сочетание ритма и тона, специфика знаков препинания, рифм и редуPLICATION, которые были переработаны Дай Ваншу и использованы для создания собственного стиля «подвижной поэзии». Поэтический язык характеризуется сложностью, использованием параллелизма в синтаксисе (стихотворение «Яэко»: «Говорят, что это печаль одинокой осени, // Говорят, что это любовная тоска далекого моря» («说是寂寞的秋的清愁 // 说是辽远的海的相思»)), которые поэт использует не столько создания музыкальности, сколько для передачи собственных чувств и усиления эмоций. Поэт уделял особое внимание не словарной ритмике, а эмоциональности поэзии.

8. Основными чертами *прагматического уровня* языковой личности Дай Ваншу является национальность и современность, которые образуют главную особенность прагматического уровня языковой личности – оригинальность.

9. *Лингво-когнитивный уровень* языковой личности Дай Ваншу представлен *концептом «любви», концептом «одиночества», концептом «печали», концептом «надежды»*. Разнообразие концептов объясняется сложной структурой образной системы, невозможностью точной трактовки поэтических символов, что позволяет рассмотреть одно произведение в контексте нескольких концептов (стихотворение «На закате» – концепт «любви», концепт «одиночества»; стихотворение «Муки» – концепт «печали», концепт «любви», концепт «боли»). Анализ произведения в рамках одного концепта позволяет отнести это же стихотворение к иным концептам, что доказывает уникальность лингво-когнитивного уровня и языковой личности Дай Ваншу в целом.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богин, Г.И. Современная лингводидактика / Г.И. Богин // Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1980. – 61 с.
2. Буров, А.А., Романова (Шинкаренко), М.С. Языковая личность А.А. Тарковского в поэтическом тексте: Монография [Текст] / А.А. Буров, М.С. Шинкаренко. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2013. – 273 с.
3. В поисках звезды заветной: кит. поэзия первой половины XX в. / сост., вступ. ст., заметки об авт. и прим. Л. Е. Черкасского. – М.: Худож. лит., 1988. – 352 с.
4. Вайсгербер, Й.Л. Родной язык и формирование духа: Пер. с нем. 2-е изд., испр. и доп. / Й.Л.Вайсгербер // М.: Едиториал УРСС, 2004. – 232 с.
5. Виноградов, В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы / В.В. Виноградов // М.: Наука, 1980. – 360 с.
6. Виноградов, В.В. Проблема автора в художественной литературе: О языке художественной речи / В.В. Виноградов // М.: Высшая школа, 1971. – 239 с.
7. Воркачев, С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С.Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – №1. – С. 16–25.
8. Дай Ваншу. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 9 (дополнительный). – С. 257–258.
9. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие / А.Б. Есин – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
10. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов // – М.: Наука, 1987. – 363 с.
11. Кочеткова, Т.В. Проблема изучения языковой личности носителя элитарной речевой культуры (обзор) / Т.В.Кочеткова // Вопросы стилистики. – 1996. – №26. – С. 14–24.
12. Красных, В.В. Структура коммуникации в свете лингвокогнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст) / В.В.Красных // Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1999. – 72 с.
13. Кручевская Г.В. «Образ автора» как организующая категория в комплексных методиках исследования стиля художественного произведения: Методическая разработка по спецкурсу / Г.В. Кручевская // Томск: Томский гос. ун-т, 1987. – 35 с.
14. Новая поэзия Китая, 1919–1958: пер. с кит / [под ред. А. Горбовского, Г. Ярославцева]. – М.: Гослитиздат, 1959. – 544 с.

15. Пузырев, А.В. Языковая личность в плане субстратного подхода / А.В. Пузырев // Институт образования Российской академии наук. [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа: [https://iling-ran.ru/library/psylingva/sborniki/Book1998/articles/1\\_2.htm](https://iling-ran.ru/library/psylingva/sborniki/Book1998/articles/1_2.htm). – Дата доступа: 10.03.2022.
16. Пялёсткі лотаса і хрызантэмы: Сто паэтаў Кітая ХХ стагоддзя / пер. с кит. Н. Метлицкого. – Минск: Художественная литература, 2018. – 327 с.
17. Русский язык: Энцикл. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: БРЭ, 1997. – 704 с.
18. Современная литература Китая / авт.-сост. Ю. Г. Лемешко. – Благовещенск: Изд-во Амурск. гос. ун-та, 2012. – 324 с.
19. Сорокин, В. Ф. Литература Нового Китая (1917–1949) // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 3: Литература. Язык и письменность / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2008. – С. 152–166.
20. Степаноа, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов // М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
21. Цюй Юань. Лисао / Юань Цюй. – СПб.: ООО «Издательский Дом "Кристалл"», 2000. – 332 с.
22. Черкасский, Л. Е. Китайская поэзия военных лет. (1937–1949) / Л. Е. Черкасский; АН СССР. Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1980. – 272 с.
23. Черкасский, Л. Е. Новая китайская поэзия (20–30-е гг.) / Л. Е. Черкасский; АН СССР. Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
24. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид // М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
25. Berenskeotter, F. Approaches to Concept Analysis / F. Berenskeotter // Millennium: Journal of International Studies. – 2017. – №45 (2). – P. 151–173.
26. Jakovljević, I., Milin, P. The relationship between thematic, lexical, and syntactic features of written texts and personality traits / I. Jakovljević, P. Milin // ResearchGate. [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <https://goo.gl/wkKaZY> – Дата доступа: 24.02.2022.
27. 王光明. 20世纪中国诗歌的三个发展阶段 / 光明王 // 文艺学: 北京师范大学. [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа: <http://www.wenyixue.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=106&id=752>. – Дата доступа: 17.04.2021.
28. 王珂. 浪漫主义诗歌对新诗诗人及新诗诗体的影响 // 新诗与浪漫主义学术研讨会论文集. –福建: 师范大学人文学院, 2011. –第 88 至 103 页.
29. 王瑶. 谈晚清新派诗 / 瑶王 // 光明日报. – 1955. – 11月7日. – 第 11 至 14 页.

- 30.未知. 戴望舒: 中国灵魂的世纪病 / 知未 // 品诗文. [Электронный ресурс]. – 2020. – <https://www.pinshiwen.com/wenfu/pl/20200912291732.html>\_ – Дата доступа: 10.04.2021.
- 31.未知. 戴望舒人物简历简介及文学代表作品介绍 / 知未 // 品诗文. [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа <https://www.pinshiwen.com/liwen/mrsj/20190814221250.html>. – Дата доступа: 10.04.2021.
- 32.闻一多. 闻一多论新诗 / 一多闻武. – 武汉: 武汉大学出版社, 1985. – 89 页.
33. 闻一多. 诗的格律 / 一多闻. – 晨报: 诗镌. – 1926. – 第 7 号. – 5 月 13 日. – 第 19 页.
- 34.龚自珍. 龚自珍全集 / 自珍龚. – 上海: 上海书店, 1994. – 第 553 页.
- 35.戴望舒. 诗论零札 / 望舒戴 // 华侨日报文艺周刊. – 1944. – 第 2 期. – 2 月 6 日. – 第 19 至 23 页.
36. 李金发. 是个人灵感的纪录表 / 金发李. – 文艺大路. – 1935. – 第 1 期. – 11 月 29 日. – 第 7 至 9 页.
- 37.李金发. 微雨 / 金发李. – 杭州: 浙江文艺出版社, 1996. – 322 页.
- 38.罗宁. 戴望舒与中国象征主义诗歌的转型 / 宁罗 // 中国作家网. [Электронный ресурс]. – 2013. – <http://www.chinawriter.com.cn/2013/2013-07-30/169086.html> – Дата доступа: 08.04.2021.
39. 刘纳. 嬗变: 辛亥革命时期至五四时期的中国文学 (修订版) / 纳刘. – 北京: 中国人民大学出版社, 2009. – 第 18 至 19 页.
- 40.穆木天. 我的文艺生活 / 木天穆 // 穆木天文学评论选集 / 陈惇、刘象愚编. – 北京: 北京师范大学出版社, 2000. – 第 34 至 38 页.
- 41.戴望舒名作欣赏 / 孙玉石编写. – 北京: 中国和平出版社, 1993. – 419 页.
- 42.熊辉. 五四译诗与早期中国新诗 / 辉熊. – 北京: 人民出版社, 2010. – 287 页.
- 43.谭嗣同. 谭嗣同全集 / 嗣同谭. – 上册. – 北京: 中华书局, 1981. – 第 77 页.
- 44.黄遵宪. 人境庐诗草 / 遵宪黄; 钱仲联笺注. – 北京: 中国青年出版社, 2000. – 第 5 至 6 页.
- 45.子午. 泛叙实派诗人论 / 午子. – 第 1 版. – 北京: 中国文联出版社, 2014. – 第 21 至 23 页.
- 46.赵婧. 论五四时期文学翻译文体话的动因 / 婧赵. – 上海: 上海外国语大学, 2012. – 46 页.
- 47.祝晓耘. 中国现代、当代文学研究 / 晓耘祝 – 青海: 青海民族学院学报: 社科版. – 1997. – 第 2 期. – 第 84-88, 93 页.

48. 朱自清. 新诗的进步 / 自清朱. – 上海: 新知三联书店, 1984. – 143 页.
49. 陈子展. 中国近代文学之变迁 / 子展陈. – 上海: 中华书局, 1929. – 第 68 页.
50. 施蛰存. 又关于本刊中的诗 / 蛰存施. – 现代. – 1933. – 第 4 期. – 第 16 至 17 页.
51. 余娉. 新诗创作理论的探索: 论中国象征主义诗歌理论的建设 / 娉余. – 学理论. – 2011. – 第 35 期. – 第 178 至 180 页.
52. 杨四平. 中国新诗理论批评史论 / 四平杨. – 安徽: 安徽教育出版社, 2008. – 第 13 页.
53. 杨四平. 中国新诗的历史源流、发展态势与诗学反思 / 四平杨 // 中国文艺评论. [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа: <http://www.zgwypl.com/show-201-40493-1.html>. – Дата доступа: 17.04.2021.
54. 中华典藏. 戴望舒. [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <https://www.zhonghuadiancang.com/renwu/daiwangshu/> – Дата доступа: 12.10.2021.
55. 朱光潜 // 文学杂志. – 1937. – №1. – 第 27 页.
56. 蒲风. 五四到现在的中国诗坛鸟瞰 / 蒲风 // 《蒲风选集》下册. – 海峡文艺出版社, 1985. – 第 810-811 页.
57. 李婷. 浅析戴望舒诗歌语言的三重审美向度 / 婷李 // 中国作家协会主办. [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-03-16/121425.html> – Дата доступа: 17.01.2022.
58. 张鹏. 浅议中西诗歌表现手法中的“比兴”和“隐喻”. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTOTAL-SDZX2007040> – Дата доступа: 13.12.2021.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

## Приложение 1

<p><b>我的记忆</b></p> <p>我的记忆是忠实于我的， 忠实甚于我最好的友人。 它生存在燃着的烟卷上， 它生存在绘着百合花的笔杆上， 它生存在破旧的粉盒上， 它生存在颓垣的木莓上， 它生存在喝了一半的酒瓶上， 在撕碎的往日的诗稿上，在压干的花片上， 在凄暗的灯上，在平静的水上， 在一切有灵魂没有灵魂的东西上， 它在到处生存着，像我在这世界一样。 它是胆小的，它怕着人们的喧嚣， 但在寂寥时，它便对我来作密切的拜访。 它的声音是低微的， 但它的话却很长，很长， 很长，很琐碎，而且永远不肯休； 它的话是古旧的，老讲着同样的故事， 它的音调是和谐的，老唱着同样的曲子， 有时它还模仿着爱娇的少女的声音， 它的声音是没有气力的， 而且还挟着眼泪，夹着太息。 它的拜访是没有一定的， 在任何时间，在任何地点，</p>	<p><b>Моя память</b></p> <p>Моя память верна мне, Верна больше, чем мой лучший друг. Она существует на тлеющей сигарете, Она существует на кисти из лилии, Она существует на изношенной пудренице, Она существует на ветхой малине, Она существует на наполовину выпитой бутылке вина На разорванных рукописях прошлого, на спрессованных опавших лепестках, На тусклой лампе, на тихой воде, На всем, что имеет или не имеет душу, Она живет повсюду, как и я в этом мире. Она робка, она боится шума людей, Но когда я был один, она меня тайно навестила.  У нее тихий голос, Но говорит она долго, очень долго, Очень много, по пустякам, но никогда не сдается; Ее разговоры старомодны, она рассказывает одни и те же истории, Ее мелодия гармонична, старый напев повторяет знакомую мелодию, Иногда подражает голосу милой девушки, Голос которой бессилён, Пока она сдерживает слезы, сдавливая дыхание. Ее визиты не постоянны,</p>
---	---

<p>时常当我已上床，朦胧地想睡了； 或是选一个大清早， 人们会说它没有礼貌， 但是我们是老朋友。 它是琐碎地永远不肯休止的， 除非我凄凄地哭了， 或者沉沉地睡了， 但是我永远不讨厌它， 因为它是忠实于我的。</p>	<p>В любое время, в любом месте, Часто, когда я уже в кровати, и пока еще не заснул, Или же ранним утром Люди скажут, что она не знает приличий, Но мы же друзья. Это просто-напросто никогда не прекратится, Даже если слезно-слезно зарыдаю, Или крепко-крепко засну, Я никогда не буду ее ненавидеть, Потому что она мне верна.</p>
--	--

## Приложение 2

### 寒风中闻雀声

枯枝在寒风里悲叹，  
死叶在大道上萎残；  
雀儿在高唱薤露之歌，  
一半是自伤自感。  
大道上是寂寞凄清，  
高楼上是一声不响，  
只有那孤零的雀儿，  
伴着孤零的少年人。  
寒风已吹老了树叶，  
更吹老了华鬓，  
又复在他的愁怀里，  
将一丝的温馨吹尽。  
唱啊，有赠同情的雀儿，  
唱破我芬芳的梦境；  
吹罢，无情的风儿，  
吹断我飘摇的微命。

### Пение птиц на холодном ветру

Сухие ветки горестно вздыхают на холодном ветру,  
Мертвые листья засохли на дороге,  
Птичка громко поет о росе на луке,  
Наполовину ощутив на себе боль.  
Дорога пустынна и печальна,  
Высокие дома молчат,  
Только та одинокая птичка,  
В сопровождении одинокого молодого человека.  
Холодный ветер сдул старые листья,  
Еще и раздувает старые седые волосы,  
В объятиях его печали,  
И теплый маленький ветер ненадолго его коснулся.  
Пой же, жалостливый воробей,  
Пой, чтобы разбить мои славные мечты;  
Дуй же, безжалостный ветер,  
Дуновением сломи мою шаткую жизнь.

### Приложение 3

<p><b>寻梦者</b></p> <p>梦会开出花来的， 梦会开出娇妍的花来的： 去求无价的珍宝吧。 在青色的大海里， 在青色的大海的底里， 深藏着金色的贝一枚。 你去攀九年的冰山吧， 你去航九年的瀚海吧， 然后你逢到那金色的贝。 它有天上的云雨声， 它有海上的风涛声， 它会使你的心沉醉。 把它在海水里养九年， 把它在天水里养九年， 然后，它在一个暗夜里开绽了。 当你鬓发斑斑了的时候， 当你眼睛朦胧了的时候， 金色的贝吐出桃色的珠。 把桃色的珠放在你怀里， 把桃色的珠放在你枕边， 于是一个梦静静地升上来了。 你的梦开出花来了， 你的梦开出娇妍的花来 在你已衰老了的时候。</p>	<p><b>Следопыт снов</b></p> <p>Сны расцветут, В снах расцветут хрупкие цветы: Отправимся же за бесценными сокровищами. В синем море, На дне синего моря, Глубоко спрятана золотая ракушка. Иди и взойди на девятилетний айсберг, Иди и переплыви девятилетнее озеро Байкал, Затем ты встретишь ту золотую ракушку. Она обладает звуком небесных облаком и дождя, Она обладает звуком морской бури, Она опьянит твое сердце. Держи ее в морской воде девять лет, Держи ее в Тяньшуге девять лет, Затем она темной ночью раскроется. Когда волосы на твоих висках покроются узором, Когда твои глаза станут тусклыми, Золотая ракушка выплюнет персиковые жемчужины. Положи персиковые жемчужины за пазуху, Положи персиковые жемчужины возле подушки, После этого тихо придет сон, Твой сон расцветет, В твоем сне расцветут цветы, Когда ты состаришься.</p>
---	--

## Приложение 4

### 游子谣

海上微风起来的时候，  
暗水上开遍青色的蔷薇。  
—游子的家园呢？  
篱门是蜘蛛的家，  
土墙是薜荔的家，  
枝繁叶茂的果树是鸟雀的家。  
游子却连乡愁也没有，  
他沉浮在鲸鱼海蟒间：  
让家园寂寞的花自开自落吧。  
因为海上有青色的蔷薇，  
游子要萦系他冷落的家园吗？  
  
还有比蔷薇更清丽的旅伴呢。  
清丽的小旅伴是更甜蜜的家园，  
游子的乡愁在那里徘徊踟躕。  
唔，永远沉浮在鲸鱼海蟒间吧。

### Песня странника

Когда над морем поднимается бриз,  
На темной воде расцветают голубые розы.  
—Дом странника?  
Ворота забора – дом для паука,  
Земляная стена – дом для карликового фикуса,  
Листва плодовых деревьев – дом для птичек.  
Странник не тоскует по дому,  
Он плавает среди китов и морских питонов:  
Пусть одинокий цветок дома расцветает сам собой.  
Поскольку у моря есть голубые розы,  
Будет ли странник беспокоиться о своем безлюдном доме?  
Есть ли спутник изящнее, чем роза.  
Маленький изящный спутник - более сладостный дом,  
Тоска по дому странника здесь бродит и бродит.  
Так, вечно же качайся на волнах меж китов и морских питонов.

## Приложение 5

<p><b>元旦祝福</b></p> <p>新的年岁带给我们新的希望。 祝福我们的土地， 血染的土地，焦裂的土地， 更坚强的生命将从而滋长。</p> <p>新的年岁带给我们新的力量。 祝福我们的人民， 坚苦的人民，英勇的人民， 苦难会带来自由解放。</p>	<p><b>Новогоднее пожелание</b></p> <p>Новый год приносит нам новую надежду. Желаю нашей земле, Окровавленной земле, выжженной земле , Пусть вырастит более сильная жизнь.</p> <p>Новый год принесет новые силы. Желаю нашему народу, Выносливому народу, героическому народу, Пусть страдания принесут свободу и освобождение.</p>
--	--

## Приложение 6

### 狱中题壁

如果我死在这里，  
朋友啊，不要悲伤，  
我会永远地生存  
在你们的心上。  
你们之中的一个死了，  
在日本占领地的牢里，  
他怀着的深深仇恨，  
你们应该永远地记忆。  
当你们回来，  
从泥土掘起他伤损的肢体，  
用你们胜利的欢呼  
把他的灵魂高高扬起。  
然后把他的白骨放在山峰，  
曝着太阳，沐着飘风：  
在那暗黑潮湿的土牢，  
这曾是他唯一的美梦。

### Слова на тюремной стене

Если я здесь умру,  
Друг, не грусти,  
Я буду жить вечно  
В твоём сердце.  
Один из вас умер,  
В тюрьме японской оккупации,  
Он питал глубокую ненависть,  
Вы вечно должны помнить.  
Когда вы вернетесь,  
Выкопаете из земли своё израненное тело,  
Радуйтесь вашей победе  
Поднимите его душу ввысь.  
Затем положите его кости на вершину горы,  
Высушив на солнце, искупав в урагане:  
В этом темной и сырой могиле,  
Это было его единственной мечтой.

## Приложение 7

<p><b>雨巷</b></p> <p>撑着油纸伞，独自 彷徨在悠长，悠长 又寂寥的雨巷， 我希望逢着 一个丁香一样地 结着愁怨的姑娘。</p> <p>她是有 丁香一样的颜色， 丁香一样的芬芳， 丁香一样的忧愁， 在雨中哀怨， 哀怨又彷徨；</p> <p>她彷徨在这寂寥的雨巷， 撑着油纸伞 像我一样， 像我一样地 默默彳亍着， 冷漠，凄清，又惆怅。</p> <p>她静默地走近 走近，又投出 太息一般的眼光， 她飘过 像梦一般的，</p>	<p><b>Дождливая аллея</b></p> <p>Держа китайский бумажный зонтик, в одиночестве Долго блуждаю, долго И тихая дождливая аллея, Я надеюсь, что встречу Как сирень Осыпавшуюся, грустную девушку.</p> <p>Она обладает Тем же цветом, как и сирень, Тем же ароматом, как и сирень, Той же печалью, как и сирень, Горюет под дождем, Горюет и блуждает;</p> <p>Она блуждала по этой тихой дождливой аллее, Держа китайский бумажный зонтик Похожа на меня, Как и я Молчаливо бредет, Равнодушная, печальная и разочарованная.</p> <p>Она молча подошла Подошла, и бросила Взгляд, словно тяжелый вздох, Она проплыла, Как сон,</p>
--	---

<p>像梦一般的凄婉迷茫。</p> <p>像梦中飘过 一枝丁香的， 我身旁飘过这女郎； 她静默地远了，远了， 到了颓圮的篱墙， 走尽这雨巷。 在雨的哀曲里， 消了她的颜色， 散了她的芬芳 消散了，甚至她的 太息般的眼光， 丁香般的惆怅。</p> <p>撑着油纸伞，独自 彷徨在悠长，悠长 又寂寥的雨巷， 我希望飘过 一个丁香一样地 结着愁怨的姑娘。</p>	<p>Нежная и неясная, как сон.</p> <p>Как сон проплыла Ветка сирени, Эта девушка проплыла рядом со мной; Она молчаливо отдалялась, отдалялась, Достигнув разрушенной ограды, Пошла по дождливой аллее. В скорбящей песне дождя, Растворился ее цвет, Развеялся ее аромат Развеялся, даже ее Взгляд, подобный тяжелому вздоху, Скорбь, подобная сирени.</p> <p>Держа китайский бумажный зонтик, в одиночестве Долго блуждаю, долго И тихая дождливая аллея, Я надеюсь, что встречу Как сирень Осыпавшуюся, грустную девушку.</p>
--	--

## Приложение 8

<p><b>对于天的怀乡病</b></p> <p>怀乡病，怀乡病， 这或许是一切 有一张有些忧郁的脸， 一颗悲哀的心， 而且老是缄默着， 还抽着一枝烟斗的 人们的生涯吧。 怀乡病，哦，我啊， 我也许是这类人之一吧， 我呢，我渴望着回返 到那个天，到那个如此青的天， 在那里我可以生活又死灭， 像在母亲的怀里， 一个孩子欢笑又啼泣。 我啊，我是一个怀乡病者 对于天的，对于那如此青的天的； 那里，我是可以安憩地睡眠， 没有半边头风，没有不眠之夜， 没有心的一切的烦恼， 这心，它，已不是属于我的， 而有人已把它抛弃了， 像人们抛弃了敝屣一样。</p>	<p><b>Однажды тоскуя по родине</b></p> <p>Тоска, тоска Она, вероятно, вся Имеет печальное лицо, Страдающее сердце, И всегда хранит молчание, Все еще курит трубку Человеческих жизнью. Ностальгия, ах, а я, Я тоже, вероятно, один из этих людей, Я же, я жажду возвращения В тот день, в то голубое небо, Где я смогу пожить и умереть, Словно на руках у матери, Ребенок, который смеялся и плакал. А я, я болен ностальгией по родине, По тому дню, по тому голубому небу; Там, я могу спать спокойно, Нет мигрени, нет бессонницы, Нет беспокойства сердца, Это сердце, оно, больше не принадлежит мне, И кто-то его уже выбросил, Как люди выбрасывают изношенную обувь.</p>
--	---

## Приложение 9

<p><b>乐园鸟</b></p> <p>飞着，飞着，春，夏，秋，冬， 昼，夜，没有休止， 华羽的乐园鸟， 这是幸福的云游呢， 还是永恒的苦役？ 渴的时候也饮露， 饥的时候也饮露， 华羽的乐园鸟， 这是神仙的佳肴呢， 还是为了对于天的乡思？ 是从乐园里来的呢， 还是到乐园里去的？ 华羽的乐园鸟， 在茫茫的青空中 也觉得你的路途寂寞吗？ 假使你是从乐园里来的 可以对我们说吗， 华羽的乐园鸟， 自从亚当、夏娃被逐后， 那天上的花园已荒芜到怎样了？</p>	<p><b>Райская птица</b></p> <p>Летает, летает, весной, летом, осенью, зимой, Днем, ночью, без остановки, Райская птица с разноцветными крыльями, Это ли счастливые странствия, Или вечная каторга? Пьет росу, когда хочет пить, Пьет росу, когда голодна, Райская птица с разноцветными крыльями, Это ли лакомство бессмертных, Или же тоска по небу? Пришла ли из рая, Или попала в рай? Райская птица с разноцветными крыльями, В бескрайнем голубом небе Тоже думаешь, что твой путь одинокий? Пусть, ты пришла из рая Можешь нам сказать, Райская птица с разноцветными крыльями, После того как Адам и Ева были изгнаны, Насколько бесплодным был в тот день сад?</p>
---	--

## Приложение 10

<p><b>白蝴蝶</b></p> <p>给什么智慧给我， 小小的白蝴蝶， 翻开了空白之页， 合上了空白之页？ 翻开的书页： 寂寞； 合上的书页： 寂寞。</p>	<p><b>Белая бабочка</b></p> <p>Какую мудрость ты мне даешь, Маленькая белая бабочка, Открыл пустую страницу, Закрыл пустую страницу? Открыл страницу: Одиноко; Закрыл страницу: Одиноко.</p>
---	--

## Приложение 11

<p><b>烦恼</b></p> <p>说是寂寞的秋的清愁， 说是辽远的海的相思。 假如有人问我的烦恼， 我不敢说出你的名字。</p> <p>我不敢说出你的名字， 假如有人问我的烦恼： 说是辽远的海的相思， 说是寂寞的秋的清愁</p>	<p><b>Муки</b></p> <p>Говорят, что это печаль одинокой осени, Говорят, что это любовная тоска далекого моря, Если кто-то спросит о моих муках, Я не посмею назвать твое имя.</p> <p>Я не посмею назвать твое имя, Если кто-то спросит о моих муках: Скажу, что это печаль одинокой осени, Скажу что это любовная тоска далекого моря.</p>
---	---

## Приложение 12

<p><b>偶成</b></p> <p>如果生命的春天重到， 古旧的凝冰都哗哗地解冻， 那时我会再看见灿烂的微笑， 再听见明朗的呼唤—这些迢迢的梦。 这些东西都决不会消失， 因为一切好东西都永远存在， 它们只是像冰一样凝结， 而有一天会像花一样重开。</p>	<p><b>Случайность</b></p> <p>Если снова придет весна жизни, Старый лед оттает, зажурчит, Тогда я снова увижу сверкающую улыбку, Снова услышу ясный зов – это все далекие мечты. Эти прекрасные вещи никогда не исчезнут, Потому что все хорошее живет вечно, Они просто застывают, как лед, И однажды как цветок снова расцветут.</p>
---	---

## Приложение 13

<p><b>秋天的梦</b></p> <p>迢迢的牧女的羊铃， 摇落了轻的树叶。</p> <p>秋天的梦是轻的， 那是窈窕的牧女之恋。</p> <p>于是我的梦静静地来了， 但却载着沉重的昔日。</p> <p>哦，现在，我有一些寒冷， 一些寒冷，和一些忧郁。</p>	<p><b>Осенние сны</b></p> <p>Вдали овечий колокольчик пастушки, Стряхнет легкие листья.</p> <p>Осенние сны легки, Это любовь очаровательной пастушки.</p> <p>Поэтому и мой сон пришел тихо, Но он влечет за собой тяжелое прошлое.</p> <p>Ах, сейчас, я немного замерз, Немного замерз, и немного подавлен.</p>
---	---

## Приложение 14

### 八重子

八重子是永远地忧郁着的，  
我怕她会郁瘦了她的青春。  
是的，我为她的健康挂虑着，  
尤其是为她的沉思的眸子。

发的香味是簪着辽远的恋情，  
辽远到要使人流泪；  
但是要使她欢喜，我只能微笑，  
只能像幸福者一样地微笑。

因为我要使她忘记她的孤寂，  
忘记萦系着她的渺茫的乡思，

我要使她忘记她在走着  
无尽的、寂寞的、凄凉的路。

而且在她的唇上，我要为她祝福，  
为我的永远忧郁着的八重子，  
我愿她永远有着意中人的脸，  
春花的笑，和初恋的心。

### Яэко

Яэко всегда печальна,  
Я боюсь, что она за грустью утратит свою молодость.  
Да, я беспокоюсь о ее здоровье,  
Особенно о ее созерцательных глазах.

Благоухающий аромат – шпилька, вколота глубоко в любовь,  
Так глубоко, что заставляет человека плакать;  
Но чтобы сделать ее счастливой, я могу лишь улыбнуться,  
Только как счастливец улыбнуться.

Поскольку я хочу, чтобы она забыла одиночество,  
Забыла о смутной тоске по дому, которая ее преследует,  
Я хочу заставить забыть ее, что она идет  
Бесконечной, одинокой, печальной дорогой.

И на ее губах, я хочу оставить ей пожелание,  
Для моей вечно печальной Яэко,  
Я желаю, чтобы у нее всегда оставался облик любимого человека,  
Облик весенних цветов и сердце первой любви.

## Приложение 15

<p><b>我思想</b></p> <p>我思想，故我是蝴蝶……</p> <p>万年后小花的轻呼，</p> <p>透过无梦无醒的云雾，</p> <p>来震撼我斑斓的彩翼。</p>	<p><b>Я мыслю</b></p> <p>Я мыслю, значит, я бабочка…</p> <p>10 тысяч лет спустя цветок прошептал,</p> <p>Сквозь облака без сновидений и бодрствования,</p> <p>Пришел страсти мои разноцветные крылья.</p>
---	---

## Приложение 16

印象	Впечатление
是飘落深谷去的 幽微的铃声吧， 是航到烟水去的 小小的渔船吧， 如果是青色的珍珠； 它已堕到古井的暗水里。	Падает в ущелье Слабый звон, вероятно, Плывет в желтоватый туман над водою Возможно, маленькая рыбацкая лодка, Если это голубой жемчуг; Он уже упал в темную воду старого колодца.
林梢闪着的颓唐的残阳， 它轻轻地敛去了 跟着脸上浅浅的微笑。	Верхушки деревьев мелькают в дряхлом закате солнца Оно слегка отступило Следуя за легкой улыбкой на лице.
从一个寂寞的地方起来的， 迢迢的，寂寞的呜咽， 又徐徐回到寂寞的地方，寂寞地。	Из одинокого места, Далекое, тоскливое журчание, Медленно возвращается в одинокое место, одиноко.

## Приложение 17

### 夜

夜是清爽而温暖，  
飘过的风带着青春和爱的香味，

我的头是靠在你裸着的膝上，  
你想微笑，而我却想啜泣。

温柔的是缢死在你的发丝上，  
它是那么长，那么细，那么香；  
但是我是怕着，那飘过的风  
要把我们的青春带去。

我们只是被年海的波涛  
挟着飘去的可怜的沉舟，  
不要讲古旧的绮腻风光了，  
纵然你有柔情，我有眼泪。

我是害怕那飘过的风，  
那带去了别人的青春和爱的飘过的风，  
它也会带去了我们的，  
然后丝丝地吹入凋谢了的蔷薇花丛。

### Ночь

Ночь освежающая и теплая,  
Проплывающий ветер несет аромат молодости и  
любви,

Моя голова лежит на твоих обнаженных коленях,  
Ты хочешь улыбаться, а я хочу плакать.

Нежность впивается в твои волосы,  
Она такая длинная, такая тонкая, такая ароматная;  
Но я боюсь, что этот проплывающий ветер  
Унесет нашу молодость.

Мы всего лишь ежегодными волнами океана  
Унесенная жалкая тонущая лодка,  
Не говори о старых, нежных пейзажах,  
Пусть даже у тебя есть нежность, у меня есть слезы.

Я боюсь проплывающего ветра,  
Ветра, который унес молодость и любовь других  
людей,  
Он так же может унести и наши,  
Затем он слегка дунет и осыплет куст розы.

## Приложение 18

<p><b>微笑</b></p> <p>轻岚从远山飘开， 水蜘蛛在静水上徘徊； 说吧：无限意，无限意。</p> <p>有人微笑， 一棵心开出花来， 有人微笑， 许多脸儿忧郁起来。</p> <p>做定情之花带的点缀吧， 做遥遥之旅愁之凭籍吧</p>	<p><b>Улыбка</b></p> <p>Легкий туман плывет от далеких гор, Водяной паук бродит в стоячей воде; Скажи: бесконечная мысль, бесконечная мысль.</p> <p>Кто-то улыбается, Сердце расцветает, Кто-то улыбается, Многие лица становятся печальными.</p> <p>Украсим же цветочный пояс верности, Отдалим же опору тоски на чужбине.</p>
---	---

## Приложение 19

### 夕阳下

晚云在暮天上散锦，  
溪水在残日里流金；  
  
我瘦长的影子飘在地上，  
像山间古树底寂寞的幽灵。

远山啼哭得紫了，  
哀悼著白日底长终；  
落叶却飞舞欢迎

幽夜底衣角，那一片清风。  
荒冢里流出幽古的芬芳，  
在老树枝头把蝙蝠迷上，

它们缠线琐细的私语  
在晚烟中低低地回荡。

幽夜偷偷地从天末归来，  
我独自还恋恋地徘徊；

在这寂寞的心间，我是  
消隐了忧愁，消隐了欢快。

### На закате

Вечерние облака рассыпаются по вечернему небу,  
Горный ручей льется золотом в лучах заходящего солнца;  
  
Моя худая и высокая тень падает на землю,  
Словно одинокий призрак у подножия старого дерева в горах.

Далекие горы плачут пурпуром,  
Оплакивая конец дня;  
Но опавшая листва кружится в воздухе и радостно приветствует

Уголок темной ночи, тот свежий ветерок.

Древний аромат вытекает с кургана,  
Одержим летучими мышами на верхушках старых деревьев,

Их запутанный и пустяковый шепот

Отдавался тихим эхом среди вечернего тумана.

Темная ночь незаметно вернулась с конца неба,

Я в одиночестве все еще блуждаю, охваченный любовью;

В этом одиноком сердце, я

Я скрылся из виду печали, скрылся из виду радости.

## Приложение 20

<p><b>见毋忘我花</b></p> <p>为你开的， 为我开的毋忘我花， 为了你的怀念， 为了我的怀念， 它在陌生的太阳下， 陌生的树林间， 谦卑地，悒郁地开着。</p> <p>在僻静的一隅， 它为你向我说话， 它为我向你说话； 它重数我们用凝望 远方潮润的眼睛， 在沉默中所说的话， 而它的语言又是 像我们的眼一样沉默。</p> <p>开着吧，永远开着吧， 挂虑我们的小小的青色的花。</p>	<p><b>Увидев цветок незабудки</b></p> <p>Для тебя расцветет, Для меня расцветет цветок незабудки, Ради твоих воспоминаний, Ради моих воспоминаний, Он под лучами незнакомого солнца, Среди незнакомых деревьев, Смиренно, угрюмо расцветет.</p> <p>В глухом уголке, Он как ты скажет мне, Он как я скажет тебе; Он пересчитает как мы пристально смотрим Вдаль влажными глазами, В безмолвии сказанные слова, А его речь так же Как и наши глаза будет безмолвна.</p> <p>Цвети же, цвети вечно, Беспокоясь о наших маленьких голубых цветках.</p>
---	---

## Приложение 21

<p><b>萧红墓畔口占</b></p> <p>走六小时寂寞的长途， 到你头边放一束红山茶， 我等待着，长夜漫漫， 你却卧听着海涛闲话。</p>	<p><b>Пишу у изголовья могилы Сяо Хун</b></p> <p>Шестичасовая прогулка в одиночестве, Букет красных камелий к голове твоей кладу, Я жду, бесконечно длинная ночь, А ты лежишь и слушаешь болтовню морских волн.</p>
--	---

## Приложение 22

<p><b>流水</b></p> <p>在寂寞的黄昏里， 我听见流水嘹亮的言语： “穿过暗黑的，暗黑的林， 流到那边去！ 到生出赤色的太阳的海去！ “你，被践踏的草和被弃的花， 一同去，跟着我们的流一同去。 “冲过横在路头的顽强的石， 溅起来，溅起浪花来， 从它上面冲过去！ “泻过草地，泻过绿色的草地， 没有踌躇或是休止， 把握住你的意志。 “我们是各处的水流的集体， 从山间，从乡村， 从城市的沟渠…… 我们是力的力。 “决了堤防，破了闸！ 阻拦我们吗？ 你会看见你的毁灭……” 在一个寂寂的黄昏里， 我看见一切的流水， 在同一个方向中， 奔流到太阳的家乡去。</p>	<p><b>Поток</b></p> <p>В одиноких сумерках, Я слышал ясные слова бегущей воды: «Через темный, темный лес, Теки туда! К морю, где восходит красное солнце! «Ты, вытопанная трава и покинутый цветок, Иди с нами, иди с нашим потоком. Пробившись через упрямый камень, лежащий поперек улицы Брызги, брызги волн, Спешите за ним! «Лей на траву, на зеленую траву, Без колебаний и остановок, Ухватись за свое сознание. «Мы повсеместная группа потоков, С гор, из деревни, Из рвов города… Мы сила силы. «Прорвем дамбу, прорвем затор! Препятствуешь нам? Ты увидишь свою погибель…» В тихий вечер, Я вижу, как все течет, В одном направлении, Стремится к Родине Солнца.</p>
--	--

## Приложение 23

### 眼之魔法

在你的眼睛的微光下，  
迢迢的潮汐升涨：  
玉的珠贝，  
青铜的海藻……  
千万尾飞鱼的翅，  
剪碎分而复合的  
顽强的渊深的水。  
无渚崖的水，  
暗青色的水！  
在什么经纬度上的海中，  
我投身又沉溺在  
以太阳之灵照射的诸太阳间，  
以月亮之灵映光的诸月亮间，  
以星辰之灵闪烁的诸星辰间？  
于是我是彗星，  
有我的手，  
有我的眼，  
并尤其有我的心。  
我唏嘘于你的眼睛的  
苍茫朦胧的微光中，  
并在你上面，  
在你的太空的镜子中  
鉴照我自己的  
透明而畏寒的  
火的影子，  
死去或冰冻的火的影子。

### Магия глаз

В мерцании твоих глаз,  
Далекий прилив поднимается:  
Нефритовая раковина,  
Бронзовые водоросли...  
Плавники тысяч летучих рыб,  
Резные и смешанные  
Стойкая глубокая вода.  
Вода у обрыва реки Чжухэ,  
Темно-синяя вода!  
На какой широте и долготе море, в котором  
Я отпускаю и тону в  
В бескрайнем солнечном свете, излучаемом солнцем,  
В бескрайнем лунном сиянии, освещаемом луной,  
В звездном мерцании, сияющем от звезд?  
Так что я комета,  
С собственными руками,  
С собственными глазами,  
И, прежде всего, собственным сердцем.  
Я иссыхаю в твоих глазах  
Полнымх бескрайним тусклым мерцанием,  
И над тобой,  
В твоём космическом зеркале  
Отражается моя собственная  
прозрачная и холодная  
огненная тень,  
Тень мертвого или замершего огня.

<p>我伸长，我转着， 我永恒地转着， 在你永恒周围 并在你之中..... 我是从天上奔流到海， 从海奔流到天上的江河， 我是你每一条动脉， 每一条静脉， 每一个微血管中的血液， 我是你的睫毛 (它们也同样在你的 眼睛的镜子里顾影) 是的，你的睫毛，你的睫毛， 而我是你， 因而我是我。</p>	<p>Я вытягиваюсь, поворачиваюсь, Я поворачиваюсь навсегда, Рядом с тобой навсегда И в тебе... Я несусь с неба к морю, С моря несусь до небесных рек, Я каждая твоя артерия, Каждая вена, Кровь в каждом сосуде, Я твои ресницы (они тоже в твоём Зеркале глаз отражаются) Да, твои ресницы, твои ресницы, Я это ты, Поэтому я это я.</p>
---	--

## Приложение 24

<p><b>百合子</b></p> <p>百合子是怀乡病的可怜的患者， 因为她的家是在灿烂的樱花丛里的；</p> <p>我们徒然有百尺的高楼和沉迷的香夜，</p> <p>但温煦的阳光和朴素的木屋总常在她 幻想中。</p> <p>她度着寂寂的悠长的生涯， 她盈盈的眼睛茫然地望着远处； 人们说她冷漠的是错了， 因为她沉思的眼里是有着火焰。</p> <p>她将使我为她而憔悴吗？ 或许是的，但是谁能知道？ 有时她向我微笑着， 而这忧郁的微笑使我也坠入怀乡病里。</p> <p>她是冷漠的吗？不。 因为我们的眼睛是秘密地交谈着； 而她是醉一样地合上了她的眼睛的， 如果我轻轻地吻着她花一样的嘴唇。</p>	<p><b>Юрико</b></p> <p>Юрико – бедняга, тоскующая по родине, Потому что ее дом среди великолепных цветущих сакур;</p> <p>У нас лишь стометровые дома и манящие ароматные ночи,</p> <p>Но теплое солнышко и простой деревянный дом навсегда в ее памяти.</p> <p>Она прожила долгую и одинокую жизнь, Ее наполненные глаза безучастно смотрели вдаль; Люди говорящие, что она безразлична, ошибаются, Потому что в ее задумчивых глазах горит огонь.</p> <p>Она сделает меня изможденным для себя? Может быть, да, но кто знает?</p> <p>Иногда она улыбается мне, И эта печальная улыбка заставила меня тосковать по родине.</p> <p>Она равнодушна? Нет. Ибо наши глаза беседуют тайно; Она закрывала глаза, будто опьяненная, Если я нежно целовал ее губы, подобные цветам.</p>
---	---