

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра китайской филологии

КЛЮТЧЕНЯ
София Александровна

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ ЧЖУ ИНЧУНЯ В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ
ПОЭЗИИ XXI ВЕКА

Дипломная работа

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент А.М. Букатая

Допущена к защите

«__» _____ 20__ г.

Зав. кафедрой китайской филологии

кандидат филологических наук, доцент Н. Н. Хмельницкий

Минск, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ	2
РЕФЕРАТ	3
РЭФЕРАТ	4
ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ КАК ФЕНОМЕН В КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ.....	9
1.1. Визуальная поэзия: понятие, классификация и развитие	9
1.2. Визуальная поэзия в контексте китайской авангардной поэзии.....	17
ГЛАВА 2. РОЛЬ И МЕСТО ЧЖУ ИНЧУНЯ В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА.....	29
2.1. Ключевые этапы жизни и творчества Чжу Инчуня	29
2.2. Значение творчества Чжу Инчуня в культурном пространстве Китая	33
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ В СБОРНИКЕ ЧЖУ ИНЧУНЯ «ГРАФИЧЕСКИЕ СТИХИ»	38
3.1. Метрико-композиционная структура поэзии Чжу Инчуня	38
3.2. Художественно-стилистические особенности визуальной поэзии в сборнике Чжу Инчуня «Графические стихи»	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	50
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	52
ПРИЛОЖЕНИЕ А	55
ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....	56
ПРИЛОЖЕНИЕ В	57
ПРИЛОЖЕНИЕ Г	58
ПРИЛОЖЕНИЕ Д	59
ПРИЛОЖЕНИЕ Е.....	60
ПРИЛОЖЕНИЕ Ж	61
ПРИЛОЖЕНИЕ З	62
ПРИЛОЖЕНИЕ И	63
ПРИЛОЖЕНИЕ К	64
ПРИЛОЖЕНИЕ Л	65
ПРИЛОЖЕНИЕ М	66
ПРИЛОЖЕНИЕ Н	67
ПРИЛОЖЕНИЕ О	68

РЕФЕРАТ

Клютченя София Александровна

Визуальная поэзия Чжу Инчуня в контексте китайской поэзии XXI века

Структура работы: работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и 14 приложений.

Объем: 67 стр., список использованной литературы – 41 позиция.

Ключевые слова: СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ПОЭЗИЯ, АВАНГАРДНАЯ ПОЭЗИЯ, ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ, ЧЖУ ИНЧУНЬ, ГРАФИЧЕСКИЕ СТИХИ.

Цель дипломной работы: определить особенности современной китайской визуальной поэзии на примере сборника Чжу Инчуня «Графические стихи».

Объект исследования: сборник визуальной поэзии Чжу Инчуня «Графические стихи» (朱赢椿《设计诗》2011).

Предмет исследования: специфика идейно-художественного своеобразия и композиционной структуры поэзии Чжу Инчуня.

Методы исследования: культурно-исторический, биографический, лингвостилистический, контекстуальный, целостный анализ художественного текста.

Полученные результаты и их новизна: была рассмотрена история становления и выделены ключевые характеристики китайской визуальной поэзии; определены роль и место Чжу Инчуня в контексте современной китайской литературы и культуры; осуществлен многоаспектный анализ поэтических тестов Чжу Инчуня на языке оригинала; выявлены особенности метрико-композиционной структуры и образно-символической системы, очерчена проблемно-тематическая направленность; выполнен перевод на русский язык 8 стихотворений, ранее не переводившихся на русский\белорусский язык.

Рекомендации по использованию результатов: материалы и результаты исследования могут применяться при изучении современной китайской авангардной поэзии в целом и творчества Чжу Инчуня в частности.

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

РЭФЕРАТ

Клютчэня Сафія Аляксандраўна

Візуальная паэзія Чжу Інчуня ў кантэксце кітайскай паэзіі XXI стагоддзя

Структура работы: работа складаецца з уводзін, 3 глаў, заключэння, спіса выкарыстанай літаратуры і 14 дадаткаў.

Аб'ём: 67 старонак, спіс выкарыстаных крыніц – 41 пазіцыя.

Ключавыя словы: СУЧАСНАЯ КІТАЙСКАЯ ПАЭЗІЯ, АВАНГАРДНАЯ ПАЭЗІЯ, ВІЗУАЛЬНАЯ ПАЭЗІЯ, ЧЖУ ІНЧУНЬ, ГРАФІЧНЫЯ ВЕРШЫ.

Мэта дыпломнай працы: вызначэнне асаблівасцей сучаснай кітайскай візуальнай паэзіі на прыкладзе зборніка Чжу Інчуня «Графічныя вершы».

Аб'ект даследавання: зборнік візуальнай паэзіі Чжу Інчуня «Графічныя вершы» (朱赢椿《设计诗》2011).

Прадмет даследавання: спецыфіка ідэйна-мастацкай адметнасці і кампазіцыйнай структуры паэзіі Чжу Інчуня.

Метады даследавання: культурна-гістарычны, біяграфічны, лінгвастылістычны, кантэкстуальны, цэласны аналіз мастацкага тэксту.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: была разгледжана гісторыя станаўлення і вызначаны ключавыя характарыстыкі кітайскай візуальнай паэзіі; вызначана роля і месца Чжу Інчуня ў кантэксце сучаснай кітайскай літаратуры і культуры; зроблены шматаспектны аналіз паэтычных тэстаў Чжу Інчуня на мове арыгінала; выяўлены асаблівасці метрыка-кампазіцыйнай структуры і вобразна-сімвалічнай сістэмы, акрэслена праблемна-тэматычная накіраванасць; выкананы пераклад на рускую мову 8 вершаў, якія раней не перакладаліся на рускую/беларускую мову.

Рэкамендацыі па выкарыстанні вынікаў: матэрыялы і вынікі даследавання могуць быць выкарыстаны пры вывучэнні сучаснай кітайскай авангарднай паэзіі ў цэлым і творчасці Чжу Інчуня ў прыватнасці.

Галіна прымянення: матэрыялы даследавання могуць быць выкарыстаны ў практыцы выкладання літаратуразнаўчых і культуралагічных дысцыплін, а таксама кітайскай мовы і культуры Кітая.

ABSTRACT

Kliutchenia Safiya Aliaksandrauna

Visual poetry of Zhu Yingchun in the context of chinese poetry of the XXI century

Thesis structure: the thesis contains an introduction, 3 chapters, a conclusion, a list of the cited sources and 14 appendices.

Work volume: 67 pages, the list of the cited sources includes 41 items.

Key words: MODERN CHINESE POETRY, AVANT-GARDE POETRY, VISUAL POETRY, ZHU YINGCHUN, GRAPHIC POETRY.

Thesis goal: determine the features of modern Chinese visual poetry on the example of Zhu Yingchun's collection «Graphic Poems».

Research object: collection of visual poetry by Zhu Yingchun "Graphic Poems" (朱赢椿 《设计诗》 2011).

Research subject: specificity of the ideological and artistic originality and compositional structure of Zhu Yingchun's poetry.

Research methods: cultural-historical, biographical, linguo-stylistic, contextual, holistic analysis of a literary text.

Attained results and its originality: the history of formation was considered and the key characteristics of Chinese visual poetry were highlighted; the role and place of Zhu Yingchun in the context of modern Chinese literature and culture are determined; a multidimensional analysis of Zhu Yingchun's poetic tests in the original language was carried out; the features of the metric-compositional structure and the figurative-symbolic system are revealed, the problem-thematic orientation is outlined; 8 poems were translated into Russian, which were not previously translated into Russian/Belarusian.

Recommendations for using the results: The materials and results of the study can be used in the study of modern Chinese avant-garde poetry in general and the work of Zhu Yingchun in particular.

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

ВВЕДЕНИЕ

Китайская визуальная поэзия – уникальное явление современной китайской литературы, демонстрирующее самые актуальные тенденции ее развития. Китайская поэзия, наряду со многими другими формами искусства в Китае, претерпела значительную трансформацию в первые десятилетия двадцатого века. Это связано с Движением 4 мая, литературной революцией и дальнейшими революционными изменениями в национальной литературе Китая, с зарождением поэтического авангарда в Китае, которое восходит к 1920-м годам. Именно «новая поэзия» стала одним из водоразделов в истории китайской культуры, коренным образом изменившим вектор ее дальнейшего движения, теоретические установки и эстетические ценности. Литературная революция, образование Китайской Народной Республики в 1949 году и дальнейшие события новейшей истории Китая явились вехами, разделившими литературный процесс страны на «до» и «после», создав условия для качественно нового подхода к творчеству. Авангардная поэзия характеризуется стремлением к творческой свободе, экспериментам с формой и содержанием лирических произведений, актуализацией ряда модернистских и постмодернистских техник.

Таким образом, рассматривая данный период развития современной китайской поэзии, можно заметить, насколько важной является визуально-вербальная динамика для новаторства поэтического стиля и метода. Начиная с двадцать первого века, такие мультимедийные формы творчества, вероятно, будут продолжать развиваться, будут появляться новые визуальные способы выражения. В данной работе исследуются сложные отношения между словом и изображением, каллиграфией и живописью, а также значением и игрой слов в традиционной китайской культуре и современной визуальной поэзии.

Современная визуальная китайская поэзия явилась результатом стремления открыть поэтический метод, который резонирует с современным миром и в то же время имеет глубокие корни в китайском культурном опыте. Один из способов, с помощью которого поэты смогли достичь этого, заключается в том, чтобы полагаться на визуальное измерение.

В данной работе мы постараемся исследовать визуальность как феномен, неотъемлемую часть китайской поэзии как таковой; историю ее развития в контексте авангардной поэзии Китая визуально-вербальную динамику современной китайской поэзии. В ней на примере сборника визуальной поэзии Чжу Инчуня «Графические стихи» исследуется, каким образом визуальное измерение – будь то в виде образа (изображения) или непосредственно использования визуального аспекта китайской системы письма (иероглифов) – присуще китайской поэзии в целом и как оно способствует непрерывному развитию или модернизации китайской поэзии в современный период в частности.

Чжу Инчунь (朱赢椿) – поэт и дизайнер, в настоящее время является директором по дизайну Нанкинской книжной мастерской и директором

Исследовательского центра книжной культуры Нанкинского педагогического университета. Книги, которые он разработал, завоевали множество наград в области дизайна в Китае и за рубежом, а также несколько раз были удостоены наград «Самая красивая книга Китая» и «Самая красивая книга мира». В его стихах иероглиф как визуальная единица становится главным инструментом создания концептуальных образов, передачи состояний и настроения.

В ноябре 2011 года была издана его книга «Графические стихи» («设计诗»). Это сборник современной китайской визуальной поэзии, в который входят десятки произведений, эксплуатирующих приемы визуальной поэзии, такие как эксперименты с типографикой, разбиение и добавление новых черт в иероглиф, использование изображения для выстраивания композиции стихотворений. Автор нетрадиционно использует шрифты, меняя их размеры и интенсивности начертания, использования технических возможности печати (регулирования насыщенности и цвета текста).

В данной работе предпринимается попытка изучить и сформировать картину китайской визуальной поэзии с точки зрения ее исторического развития, графических и ритмических особенностей, а также интерактивных отношений с визуальными стихами на других языках. Это особенно актуально в нынешнюю эпоху глобализации, мультикультурализма и развития кибертехнологий.

В русскоязычной синологии мало исследовательских работ, посвященных китайской визуальной поэзии данного периода, хотя в самом Китае за последнее десятилетие вышло немало публикаций, систематизирующих и обобщающих современное поэтическое творчество. На данный момент одним из самых выдающихся исследователей теории поэтической живописи в Китае является Юань Синпэй, ведущий ученый и декан факультета китаеведения Пекинского университета. Отсутствие теоретических исследований поэтических школ, художественных направлений конца XX – начала XXI вв. определяет новизну и необходимость данного исследования. Актуальность темы исследования также определяется тем, что китайская современная визуальная поэзия в данный момент в высшей степени открыта восприятию особенностей европейского авангардного искусства. И именно поэтому сейчас как никогда нуждается в четкой контекстуализации по отношению к другим формам культуры и авангардной практики. Данный факт предоставляет нам обширное поле для исследований и даёт возможность оценки тенденций в современной китайской поэзии.

Положения и выводы, содержащиеся в данной исследовательской работе, могут быть полезны для дальнейшего изучения современной китайской визуальной поэзии, а также способствует более глубокому пониманию процессов, происходящих в ней.

Цель работы – определить особенности современной китайской визуальной поэзии на примере сборника Чжу Инчуна «Графические стихи».

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1) рассмотреть историю становления, выявить ключевые характеристики китайской визуальной поэзии;

2) охарактеризовать ключевые этапы жизни и творчества Чжу Инчуня в контексте современной китайской визуальной поэзии;

3) выявить специфику метрико-композиционной структуры и художественно-стилистические особенности поэтических текстов в сборнике «Графические стихи» Чжу Инчуня.

Объектом исследования являются корпус художественные текстов на китайском языке, составляющих сборник Чжу Инчуня «Графические стихи».

Предметом исследования являются литературные и визуальные средства художественной выразительности в сборнике Чжу Инчуня «Графические стихи».

Для решения поставленных нами задач используется комплекс взаимодополняющих литературоведческих **методов** исследования: культурно-исторический, биографический, лингвостилистический, контекстуальный, целостный анализ художественного текста.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников и приложения.

ГЛАВА 1. ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ КАК ФЕНОМЕН В КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ

1.1. Визуальная поэзия: понятие, классификация и развитие

В настоящее время в современной литературе точного и исчерпывающего определения визуальной поэзии пока не выработано, хотя описание термина или его составляющих уже можно найти в словарях. Одной из основных причин этого является то, что «большинство теоретиков выдвигают ту или иную парадигму, подкрепленную большим количеством перцептуальных наблюдений, частных признаков, недифференцированных критериев, которые противоречат друг другу. Сложность подобной дефиниции прежде всего заключается в том, что симбиоз визуальных и семантических, логических и эстетических критериев трудно анализируется, как целостность» [7, с. 117]. Но, несмотря на это, все исследователи визуальной поэзии сходятся в одном мнении и понимают ее как размытый культурный феномен, находящийся на стыке литературы и визуальных искусств.

В современном энциклопедическом словаре визуальная поэзия трактуется как «вид искусства, соединяющий в себе словесное и зрительное творчество – стихотворения, чьи строки образуют декоративные или наделенные эмблематическим смыслом фигуры и знаки» [3].

Литературоведческий словарь дает сходное с предыдущим толкованием определение данному феномену: «Визуальная поэзия – авангардное направление на стыке поэзии и изобразительного искусства; визуализация текста графическими элементами, расширяющими его образное и смысловое значение. Строки текста могут быть декоративно оформлены специальными шрифтами, знаками, эмблемами, рисунками, переплетаться с узорами и прочее» [20, с. 509].

Общим элементом этих двух определений является прямое указание на то, что визуальная часть стихотворения включает в себе определенную смысловую нагрузку, которая тесно связана с его графическим оформлением. Отличие этих двух определений заключается в том, что в современном энциклопедическом словаре визуальная поэзия рассматривается как особый вид искусства, а в современном литературном словаре она является авангардным направлением.

Наиболее важным вопросом в изучении и исследовании визуальной поэзии является ее жанровая принадлежность – является ли она отдельным жанром или все-таки вариантом, допустимым традиционной жанровой системой? На этот вопрос уже давно пытаются ответить теоретики, критики, лингвисты, изучающие данное литературное явление. Прежде всего, по мнению большинства исследователей, визуальная поэзия возникла как жанр, синтезирующий литературные и художественно-изобразительные стратегии, а потому на протяжении столетий оставалась маргинальной формой литературного процесса, не укладывающейся в рамки жанровой системы: «В

визуальном тексте смысловая и художественная нагрузки распределяются между поэтическим сообщением и графической или изобразительной формой его выражения, при чем создаваемое комплексное значение не может быть выражено ни одним из художественных средств, взятых в отдельности» [1]. Следовательно, в отличие от других поэтических жанров, визуальная поэзия всегда требует зрительного восприятия.

Таким образом, с учетом существующих определений визуальной поэзии становится ясно, что основная сложность теоретизации этого вида искусства заключена в размытости пресловутой «границы», «стыка» видов искусства, из синтеза которых родилась визуальная поэзия. Единая классификация для визуальных произведений еще не была разработана по причине неоднозначности и подвижности как визуального, так и вербального компонента [9, с. 86]. Каково должно быть соотношение вербальной и невербальной составляющих, существуют ли вообще допустимые границы визуализации, есть ли ограничения в форме произведений, в их расположении на листе бумаги или в пространстве и т. д. — однозначные ответы на приведенные вопросы еще не найдены, хотя число исследований, посвященных визуализации текста, растет, как и количество видов визуальных стихотворений.

Первые попытки в классификации визуальных произведений в русскоязычном литературоведении предпринял А. А. Вознесенский. Идея классификации затрагивала только его произведения: он структурировал их по причине того, что каждый тип его визуальных стихотворений отличается своей идейной и образной направленностью, и в соответствии с ними А. А. Вознесенский подбирал тот или иной облик произведений. В конечном итоге поэт в своем творчестве создал 4 типа визуальных стихотворений, и деление на эти типы все-таки основывалось на форме, в которой автор представлял свое произведение (для трех типов — изопов, кругометов и видеом — Вознесенский придумал названия): 1. изопы (изобразительная поэзия) выстраивались в форме наглядных, конкретных предметов; 2. палиндромы+ кругометы были созданы в форме какой-либо фигуры или траектории; 3. видеомы представляли собой композиции изображения и лексемы, которая была в изображение гармонично вписана [4, с. 615].

Принцип внешнего облика текста, его формы, положенный в основу этой схемы, использовался впоследствии исследователями визуальной поэзии. В частности, филолог М.С. Асылбекова предлагает следующую классификацию, основанную на визуальном принципе : а) геометрические изображения — текст располагается в виде строго определенной геометрической фигуры; б) изображения под конкретные предметы — внешняя форма повторяет очертания конкретного предмета, вещи; в) абстрактные живописные изображения, определяемые автором в качестве стихотворений, — их принадлежность к поэзии устанавливается, как правило, только благодаря заданности в заглавии или расположению в контексте других стихотворений [2]. Эта четкая и простая, на первый взгляд, классификация не утвердилась,

потому что возникают сложности в разграничении, например, геометрических стихотворений и текстов в форме предметов: текст может быть создан в форме круга, что является и геометрической фигурой, и конкретным объектом, потому что стихотворная составляющая, например, может отсылать читателя к Земле, к Солнцу, к цирковой арене и подобным объектам, имеющим форму шара, которая будет обоснована контекстом – и тогда необходимо будет обращение к вербальному компоненту текста. Однако первоначально данная классификация заявлена как опирающаяся только на невербальный элемент. По этой причине необходимо создать такую схему, в которой вербальное и невербальное были бы совмещены. Подобный способ разделения визуальных произведений на категории предпринял поэт Ю. Гик – его классификация основана и на вербальном компоненте произведения (буквах, словах, предложениях): 1. нестандартное расположение текста на плоскости (например, в виде изогнутой линии, уходящей за горизонт); 2. фигуры, состоящие из текста или его элементов (фигурная поэма в виде сердца, образованная и наполненная словами); 3. буквы как значимые элементы композиции картины (буквы, как капли дождя, падают с неба и совокупно образуют текст произведения); 4. текст как фон или часть фона работы (текст или его фрагменты выступают фоном, находятся на заднем плане, вперед выступает или основной текст, или изображение); 5. текст как декоративный элемент картины (текстовый дизайн); 6. палимпсест (древняя рукопись, написанная на материале, предназначенном для письма, после того, как с него счистили прежний, первоначальный текст, явление было распространено до начала книгопечатания); 7. абстрактные композиции из текста или его составляющих (лексемы или знаки располагаются на плоскости в форме абстрактных фигур, изначальное значение которых ясно только самому автору); 8. деструкция и метаморфоза текста (одно слово распадается на части или трансформируется в другое слово); 9. изображение как слово или часть слова (подобные произведения больше похожи на ребусы и обычно несут двойной смысл); 10. текст как элемент схем, структур, диаграмм (в данном виде произведений текст – дополнение к схеме: например, слово, написанное по кругу, формирует круг, слово в виде ломаной линии ее и создает на плоскости); 11. анаграмма (в результате повторения одного слова или словосочетания буквы смешиваются, появляется новое слово); 12. эксперименты с авторским алфавитом (автор раскрывает индивидуальное видение алфавита и вкладывает в него свой новый смысл); 13. книги – визуальные поэмы (особенно в детской печатной продукции); 14. нестандартное расположение текста на плоскости (текст участвует в расшифровке изображения) [6, с. 56].

Данная классификация более детально представляет различные виды визуальных произведений: автор увеличил количество категорий благодаря разделению понятий текста, его компонентов и фигур, которые формируются из текстовых элементов. Однако, во-первых, в классификации нет единого стержневого принципа, на котором основывалась бы вся схема; также в данной схеме не представлены новые разновидности произведений, которые появились в последнее время: с исчезающим или просто подвижным вербальным

компонентом, например. Еще одна особенность – в классификации представлены только произведения, созданные на плоскости, не рассматриваются объемные художественные композиции.

В результате анализа различных классификаций визуальных произведений необходимо отметить их подвижность и неустойчивость, что прямо отражает главную особенность структурируемого жанра. Еще одна особенность их в том, что при анализе визуальных текстов лингвистами и литературоведами ключевым становится все-таки невербальный компонент, а при создании классификаций поэтами и непосредственно авторами визуальных произведений в основу разделения визуальных текстов на виды заложен уже принцип взаимосвязи внешнего облика текста и его идейной и содержательной части, благодаря чему классификация усложняется, углубляется, однако становится еще более размытой и подвижной.

При более широком взгляде на китайскую поэтическую практику можно начать с очевидного утверждения, что в основе поэтического текста лежит взаимодействие с языком. Тем не менее, именно язык китайской поэзии в значительной степени является второстепенным в современную эпоху. Поэтический текст отделен от своего предшественника – классической китайской поэзии – более острым образом, чем многие другие формы выразительных средств. Это связано с некогда высоким, даже художественно определяющим статусом поэзии в китайской литературной традиции, и как таковая она считалась символом китайской литературной традиции в целом. К первым десятилетиям двадцатого века эта традиция стала центром того, что необходимо было изменить в Китае, и классическая китайская поэзия как основной компонент литературной культуры была главной мишенью. Необходимо сделать основное наблюдение, которое справедливо для всей современной поэзии (а именно свободного стиха), но имеет особое значение для китайской поэзии, учитывая графическую составляющую самой системы письма. В Китае, учитывая высокий статус и широкое распространение поэзии, правила просодии очень хорошо знакомы и узнаваемы читателем, так слова в классической китайской поэзии могут быть расположены любым способом (с точки зрения разрывов строк) и все равно будут немедленно распознаны как стихи, состоящие, например, из пяти или семи символов (五言绝句/七言绝句 «пятисложное/семисложное четверостишие») [13, с.149]. Напротив, стихотворение в свободном стихе должно заявлять о себе как о таковом визуально, должно быть на странице в формате, позволяющем читателю знать, когда остановиться, сделать паузу, поразмышлять, удивиться. В современную эпоху, хотя знаки препинания являются прерывистой частью рисунка, именно графическое расположение светлого и темного пространства на странице, слова и окружающие их конфигурации белого цвета разного размера говорят читателю, о том, что именно это и является современным стихотворением.

В поэзии, носителем которой выступает иероглиф, возможность тесного взаимодействия и даже совместного прочтения слов, соседствующих по вертикали, существовала и на стадии классического стиха, до пришествия авангарда. Графический дизайн дополняется выстраиванием номинативного

ряда, расположением слов рядом друг с другом в ассоциативной, а не синтаксической связи. Это знаковым образом коррелирует с идеей «иконического поворота», произошедшего в философии и общественных науках в 1990-е гг [14, с. 5]. Эта идея была предложена швейцарским искусствоведом Готфридом Бёмом и была связана с признанием смысловой автономии образа. Внутренняя структура образа, его связь с материальным носителем и потенциал образа как ресурса познания – все это находит отражение как в перформативных стратегиях искусства авангарда, так и в их «локализации» в русле китайской традиции с опорой на особые свойства ее письменных знаков.

С точки зрения традиционной китайской поэтики, можно начать с простого, но важного наблюдения о том, что связь визуальности и лирической поэзии имеет древние корни. Первопричиной этой связи является китайская система письма в целом, но, кроме того, ее эстетическое развитие в изначально визуально-вербальном искусстве каллиграфии. Каллиграфия в китайском контексте, часто рассматриваемая как выдающийся способ художественного выражения, таким образом, представляет собой нечто большее, чем просто «письмо». Поэтический китайский образ также проистекает из этой традиции, графическое выражение, содержащее отличительный слуховой /устный компонент в том смысле, что оно демонстрирует форму ритма. Таким образом, поэтический текст вслед за каллиграфией вовлекается в рамки более широкой бинарной системы – чередования «черного» и «белого» или пустоты/вещества 虛/實 (сюй/ши) в китайской эстетике – бесчисленное множество повторений индивидуальных различий проявляется в каждом конкретном случае оттенка, толщин линии, ну и конечно целостное каллиграфическое исполнение, будь то стихотворение или любой другой графический текст. К тому времени, когда письмо кистью прочно утвердилось в Китае (III век), само понятие того, что значит писать, обрело влияние на культуру, полностью охватывающее социально-политическую, философскую и эстетическую сферы. Движение кисти по поверхности стало связываться с даосской натурфилософской мыслью, символизировать эстетическое согласие человеческого и небесного начал в контексте даосизма, которые навсегда неразделимы.

Связь между каллиграфией и поэзией также довольно очевидна, поскольку известно, что исполнение поэтического текста часто не было просто устным, а осуществлялось с каллиграфической кистью в руке. Ван Сичжи (303-361), которого называют «мудрецом каллиграфии» написал на бумаге «Стихотворения, сочинённые в Павильоне орхидей» («兰亭集序»), эссе из 324 слов, и его работа знаменует собой высшую точку поэтико-каллиграфических достижений и до сих пор упоминается во всех руководствах по литературе и культуре. В последующие столетия каллиграфия и поэзия развивались в тандеме, словесное и визуальное искусство, которое, особенно в сочетании с пейзажной живописью, стало высшей формой культурного самовыражения в Китае, самой яркой чертой литературной культуры. Между тем пересечения поэтической и визуальной практики развивались по-разному. Среди них поэтический дискурс, касающийся изобразительного искусства,

особенно заметен в течение первых столетий после династии Хань, в жанрах хуамин (画名) и хуацзань (画赞). Они, в свою очередь, являются предшественниками экфрастической поэзии – тихуаши (题画诗), которая развивалась во времена династии Тан, в первую очередь благодаря столпам китайской поэтической традиции Ду Фу и Ли Бо [24, с. 2-4]. Важно отметить, что, мастер династии Сун Су Дунпо описывает творчество Ван Вэя, как демонстрирующее «поэзию в живописи, живопись в поэзии» («诗中有画, 画中有诗»)[21, с. 15-16]. Это довольно избитое изречение, тем не менее, имеет непреходящее значение и, наряду с обширными примерами двух других мастеров китайской поэзии, можно сказать, формирует главную особенность канонической поэтической практики в Китае, по крайней мере, начиная с восьмого века.

Исторически, создатель поэзии в Китае, как социальная категория, представляется особенно важной как с точки зрения ее присутствия в культурном наследии, так и с точки зрения ее явного отсутствия в современный период. В контексте имперского Китая литератор (вэньжэнь, 文人), помимо своих основных обязанностей в качестве государственного чиновника, был занят тем, что в китайском языке представляет собой двухсимвольное соединение, которое описывает две стороны одного призвания: вэньи (文艺). [20, с. 152] Переведенная на русский как «литература и искусство», эта фраза по сути представляет собой раздвоение, объединенное союзом «и», ненужным в китайском контексте. Поэтому присущее классическим китайским традициям слияние слова и образа, будь то вербальное или визуальное, трудно даже сформулировать, не говоря уже о том, чтобы восстановить в китайском языке.

Связь между поэзией и живописью в китайской традиции можно исследовать через используемые инструменты, и профессии, которые они олицетворяют. Если на Западе перо и кисть обозначают две разные техники воплощения, то в Китае и поэт, и художник используют кисть как единственный инструмент. Эта особенность способствовала тому, что каллиграфия стала искусством грамотных людей, находясь на стыке литературы и живописи. Требование к китайскому ученому овладеть кистью превращает письмо в графическое искусство и с самого начала готовит писателя к практике живописи. Отметим, что слово 写 «писать» по-прежнему означает рисовать и писать, а глагол 读 «читать» обычно используется для «просмотра картины». Термин 文人画 «живопись литераторов» отражает различие в призвании от профессиональных художников, до тех, кто покрывал пещеры Дуньхуана, Юйлиня и других мест фресками, и которые были в основном анонимными художниками.

Развитие живописи в Китае XI века шло параллельно с заметным увлечением художников поэзией Ду Фу, его современника Ван Вэя, который считается самым известным из поэтов династии Тан и сам проявлял интерес к живописи. Когда ученый Су Ши, поэт, художник и каллиграф, называет поэзию Ду Фу «живописью без формы», а живопись Хань Ганя, современника Ду Фу,

«поэзией без слов. Су Ши постулирует соизмеримость двух искусств, которые, по его словам, преследуют параллельные цели и могут заменять друг друга.

Император Хуэйцзун (1100-1126), художник и каллиграф говорил о живописи и поэзии как о «двух сторонах одной медали» («所以繪事之妙», замечание, напоминающее классическое изречение Горация «ut pictura poëtica» («поэзия как живопись»)).

Среди художественных жанров китайской традиции два особенно сочетают поэзию и живопись: это «поэзия, начертанная на картине», тихуаши (题画诗). Практика написания стихов вокруг или даже внутри картины приписывается Ду Фу, хотя предшественник существует уже в период Хань, в начале нашей эры, а именно так называемая «живописная хвала» (画赞, часто рифмованная, воздающая должное художнику или комментирующая содержание картины).

Одна из целей поэтической живописи – передать закодированное сообщение с помощью поэтической аллюзии. Живописный жанр «Восемь видов Сяо-Сяна» («潇湘八景»), например, относится к литературной традиции, которая понимает регион, граничащий с двумя реками Сяо и Сян на северо-востоке провинции Хунань, как землю изгнания. Именно здесь были изгнаны из двора многие опальные писатели и государственные деятели, такие как Цюй Юань, верный министр в третьем веке до нашей эры. Таким образом, создание «Восьми видов» художником-чиновником Сун Ди после его увольнения в 1074 году сродни тонкому акту протеста через простое изображение пейзажа Сяо-Сяна. Ближе к нашему времени художник Лу Яньшао (1909-1993), спасаясь в 1937 году от китайско-японской войны, добрался до внутренних районов Сычуани, взяв с собой в качестве единственного чтения стихи Ду Фу, многие из которых посвящены пейзажам этого региона, где поэт нашел убежище в начале долгой придворной ссылки. В 1962 году, в год 1250-летия поэта, Лу Яньшао опубликовал альбом из ста листов под названием «Поэтические картины в честь Ду Фу» («杜甫詩意冊»).

Близость поэзии и живописи в Китае до сих пор активно обсуждалась, но не все китайские мыслители придерживались одинакового мнения по этому вопросу. Однако, в Китае не было создано трактата, сравнимого с «Лаокооном» Лессинга, в котором критиковалась ассоциация двух искусств как основанная на ложных параллелях. В тезисах Лессинга, сформулированных в 1766 году, среди прочего отмечалось, что живопись представляет собой момент, приостановленный во времени, вечное мгновение, в то время как поэзия течет в потоке времени. Эти два способа представления были бы несравнимы или даже уменьшены подражанием друг другу.

В Китае Гу Кайчжи, пионер поэтической живописи четвертого века, поднял похожий вопрос, когда сравнил соответствующие трудности, связанные с переносом двух строк даосского поэта Си Кан в живопись: «Трогать рукой пять струн [лютни] легко [рисовать]; но следить глазами за возвращающимся диким гусем трудно». Вторая строка относится к эмоциям, которые испытывает Си Кан в разлуке с братом, которому посвящена поэма. Для Гу Кайчжи

сложность написания этой сцены заключается в том, что эмоции передаются через движение глаз поэта в сторону улетающей птицы. Двенадцать веков спустя художник эпохи Мин, Чэн Цзясуй, решил эту задачу по-другому, изобразив сцену на веере, где руки поэта касаются струн лютни, а его взгляд устремлен на две строки цитируемого стихотворения, начертанные на небе. Чэн Цзясуй намеренно опускает птицу, расстояние до которой зритель должен представить себе.

Таким образом, мы видим, как через поэзию живопись способна предложить временную прогрессию и передать поэтическую эмоцию. Для того чтобы интегрировать измерение времени, другие художники с самого начала приняли повествовательный паттерн, как в Европе, так и в Китае, где горизонтальный свиток, который просматривается последовательно раздел за разделом, обеспечил оптимальную среду для повествовательной живописи.

На данный момент одним из самых выдающихся выразителей теории поэтической живописи в Китае сегодня является Юань Синпэй, ведущий ученый и декан факультета китаеведения Пекинского университета. Анализ Юаня основан на изучении картин эпохи Мин и ксилографий, вдохновленных стихами, относящимися к периоду Тан. Название его эссе, «Пространство и пределы поэтической живописи», перекликается с подзаголовком трактата Лессинга «Лаокоон», который он цитирует, но его критика находится на другом уровне. Юань считает, что ограниченность изображения заключается не столько в неизбежной фиксации момента художником, сколько в ограничительном характере пространства воображения, открываемого живописью по сравнению с поэзией, поскольку живописное представление вынуждено отдавать предпочтение только одному из всех возможных вариантов. Художник, желающий передать мысль поэта, по мнению Юаня, будет вынужден сделать выбор, который всегда ограничен.

Хотя классические литературные традиции Китая могут показаться далекими от современной китайской письменности, каллиграфически выполненное стихотворение в Китае имеет непосредственное отношение к современной или специфически модернистской литературной практике. Способ творческой композиции, который влечет за собой каллиграфия, можно описать как тот, что разрушает означающее и означаемое не только в точке означивания, но и в точке исполнения, то есть в момент, когда кисть впервые движется по бумаге (или шелковой ширме, и т.д.). Исторически поэты в Китае были художниками-визуализаторами, современный поэт, таким образом, возвращаясь к этому, просто следует прецеденту. Развитие современной китайской поэзии за последние сто лет или около того показывает, что поэты действительно возвращались к визуальному выражению как к источнику инноваций, а также оживления традиционного визуально-вербального дискурса, казалось бы, утраченного в первые десятилетия двадцатого века.

Для китайской визуальной поэзии совершенно естественно такое взаимодействие традиционного и нового, что является отличительной чертой китайского авангарда, в отличие от авангарда европейского и русского, по определению отрицающего все старое, традиционное, например в манифесте

«Пощечина общественному вкусу», подписанном Д. Д. Бурлюком, А. Е. Крученых, В. В. Маяковским и В. Хлебниковым, предписывалось, выражать безграничную ненависть к языку предшественников [15, с. 43]. Это ещё раз свидетельствует о незыблемости традиционной почтительности китайцев к старине, даже в условиях создания новых смыслов и форм.

Говоря о материковом Китае конца XX века, можно обнаружить, что появление индивидуального, субъективного голоса в поэзии начиная с конца 1970-х годов знаменует собой фундаментальный поворотный момент в современной эстетике, которая продолжает развиваться и эволюционирует до сих пор. Визуальное измерение этого перехода, более того, выходит за рамки поэзии, образуя незаменимый графический компонент практики «неофициальной» или «народной» (民间) современной культуры во всех ее проявлениях. Другими словами, поэтика эпохи после Мао тесно связана с достижениями в области визуального искусства, во многих отношениях предпринятыми одними и теми же людьми. Конец XX века знаменует собой перестройку эстетической практики, в результате чего поэзия и визуальное искусство оказались на одной странице в прямом и переносном смысле, объединенные идеологическими и эстетическими целями. Китайское изобразительное искусство начало свой подъем с выставки китайского авангарда в 1989 году и стало выдающимся выразительным средством в современном Китае. Это важная иллюстрация того, что названо «иконическим поворотом» современной культуры, который резонирует более глубоко, но не существенно иначе, с глобализированным опытом модернистского самовыражения.

Мы рассматриваем стихи и присущую им визуальность, взяв за образец «пиктографическое» прочтение китайских слов как символ смещения акцента с содержания стихотворения на материальность способа доставки этого содержания – китайский иероглиф. Другими словами, каллиграфически выполненное слово само по себе является способом композиции, в котором взаимодействие кисти, чернил и бумаги высвобождает динамические силы смысла в действии, фундаментально перформативный текст.

1.2. Визуальная поэзия в контексте китайской авангардной поэзии

Новый виток развития визуальная поэзия в Китае получила в контексте авангардной поэзии. Идеи европейского авангарда с готовностью переняли современные китайские авторы, захваченные стихией экспериментаторства, которая сопровождала поэзию «нового Китая» на всем протяжении ее существования.

То, что называется авангардной поэзией в Китае пост-культурно-революционного периода, представляет собой пеструю смесь текстов. Их обозначение как таковое в этом конкретном социокультурном контексте имеет мало общего с различными значениями авангарда в дискурсе современной

западной литературы, китайской литературы периода Китайской Республики и эпохи Мао, и модернизма в целом [3, с. 188-193].

В 1950-х и начале 1960-х годов регулярно выпускались литературные тексты, хотя и однообразные и предсказуемые, с большим количеством героев, развивающих знамена, героически сражающихся со зловещими помещиками и славно трудящихся в сталепроизводстве и т. д. Идеологические репрессии достигли своего апогея. Во время маоистской антиинтеллектуальной вспышки школы и университеты были закрыты, а городские старшеклассники и студенты, были определены как «грамотная молодежь» (知识青年) и, вместо того, чтобы учиться, были направлены в ряды крестьян и фабричных рабочих. Это стремление к перевоспитанию городской молодежи часто приводило к обратным результатам и разочарованию в официальных репрезентациях реальности, включая санкционированную правительством КНР литературу и искусство. В то же время, по историческому стечению обстоятельств, общественные и частные «буржуазные» библиотеки Красной гвардии открывали для многих из них иностранную литературу в переводе. Это познакомило их с текстами, которые обычно не были широко доступны, так как это были старые дореволюционные публикации или потому что они предназначались только для «внутреннего» (内部) использования, ограниченного властями для доступа только высококвалифицированной кадровой аудитории: работы Ш. Бодлера, Ф. Кафки, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Дж. Керуака, Дж. Сэлинджера, А. Солженицына и многих других [23, с. 72-110]. Внутри особой обстановки отчуждения от официальной культуры, вдохновленные зарубежной литературой и занимаясь исследованием своего индивидуального таланта, интеллектуальная молодежь начала встречаться в неформальных тайных кругах, которые стали питательной средой для современной поэзии.

В этом литературном подполье (地下) времен культурной революции и берет свое начало «неофициальная поэтическая сцена» (非官方诗坛) Китая. [27, с. 32] Поразительно, что литературная историография и литературные события свидетельствуют о том, что каждый, кто сейчас является хоть кем-то в современной поэзии, сначала развили свой голос, находясь на неофициальной, а не на официальной (官方) сцене. Не менее примечательно, что большинство, если не все успешные поэты-современники определяют направление своей работы как авангард (先锋), понятие, которое имеет более узкий охват в традиции европейской литературной критики. Следовательно, нам следует внимательнее взглянуть на понятия неофициальной поэтической сцены и авангарда, которые встречаются во внутреннем китайском литературоведческом дискурсе. Проанализировав эти понятия в других местах, можно прийти к выводу, что они частично совпадают, и каждое из них может использоваться как в эстетическом, так и в институциональном смысле, что не всегда легко отделить. Здесь мы сначала сосредоточимся на их основных ассоциациях. Для неофициальной поэтической сцены они институциональны. Для авангарда они эстетичны.

Под «сценой» мы имеем в виду поэтов, поэзию и их положение, в том числе критиков и других читателей. Современная поэтическая среда в целом совсем не однородна. Авторы отождествляются как «неофициальные» и «официальные» и их отдельные подгруппы - региональные, гендерные, стилистические, медийные. Они различны от громкой организационной активности до отказа от какой-либо идентичности, выходящей за пределы личности.

С институциональной точки зрения неофициальная поэтическая сцена - это та часть современной поэзии, которая действует по собственной инициативе за пределами издательского бизнеса, формально управляемого государством. После подпольной подготовки во время культурной революции неофициальная поэтическая сцена вышла на поверхность в декабре 1978 года, когда был опубликован пекинский журнал «Сегодня» (今天). Это стало вехой в литературной истории КНР, поскольку журнал бросил вызов государственной монополии на литературу. Там публиковались такие известные авторы как Бэй Дао, Ман Кэ, Шу Тин, Гу Чэн - поэты первого поколения, которые вышли за пределы маоистской палитры. С начала 1980-х годов, когда государственное влияние на литературу и искусство постепенно ослабевало, неофициальная сцена расширилась в городских центрах по всей стране - Нанкине, Шанхае, Ханчжоу, Чэнду, Харбине, Гуанчжоу - и сделала свои тексты доступными для всех заинтересованных. [29, с. 475] В качестве меры самозащиты эти тексты часто утверждают, что они направлены на «внутренний» обмен, в ироническом присвоении ортодоксальной терминологии, которая очевидно не соответствует действительности. Неофициальные публикации не делают попыток контролировать свою читательскую аудиторию и действительно хотели бы, чтобы она росла бесконтрольно. Используя неофициальные сцены, поэты и критики выпускают периодические журналы и антологии единовременного характера, от газетных до глянцевого, печатных и онлайн. Они также организуют литературные мероприятия, такие как поэтические концерты и проекты, совмещающие поэзию с другими видами искусства, такими как театр и музыка.

Во многих местах по всему миру понятие публикации зависит от формального участия членов официально признанных профессиональных сообществ, таких как издательства и рецензенты книг. В дискурсе неофициальной поэзии материкового Китая, где писатели и политики представляют противоречащие друг другу взгляды на литературу, а политики, обладают властью и претендуют на право вмешиваться, понятие публикации следует воспринимать в самом широком смысле. Публикация в этой ситуации означает просто обнародование текста за пределами внутренней аудитории, выбранной автором. Этот момент иллюстрируется различием между китайскими терминами 发表 «опубликовать, высказать» и 出版 «издавать, выпускать». Не все, что публикуется, публикуется официальным издателем. Даже если до конца 1980-х годов неофициальная поэзия лишь изредка появлялась между обложками официально опубликованных книг или журналов,

она, тем не менее, была определенно опубликована в широком смысле этого слова.

Одной из важных особенностей неофициальной поэтической сцены является отказ от строгости официальной культурной политики. В Эпоху реформ, начиная с 1978 года, такая политика значительно ослабла. В связи с этим возникает вопрос, для чего неофициальная сцена должна дальше существовать. Например для того, что современная поэзия исследовала бесконечно большее пространство вне ортодоксии, чем то, что по-прежнему запрещено, с явным политическим инакомыслием в качестве примера последнего. Так «авангардная сцена» сохраняет свое значение и по сей день. С одной стороны, политические репрессии на самом деле продолжают на колеблющихся уровнях. Цензура и другие виды политического вмешательства в литературу по-прежнему очень действенны: например, культурная чистка, последовавшая за четвертым июня (六四事件), – насильственным подавлением протестного движения 1989 года.

Хотя и в историографии могут непропорционально преобладать определенные группы интересов. В данном контексте очевидным примером может служить подавление популярной литературы поздней династии Цин и раннего периода Китайской Республики (1911-1949) парадигмами четвертого мая (五四) и новой литературы (新文学), чья почти монополия на «современность» стала подвергаться серьезным сомнениям только с 1980-х годов. Однако в начале двадцатого века тот факт, что литературная реформа была частью проекта по строительству нации, давал ее сторонникам исключительное приобретение при создании истории литературы. Для современного авангарда такого не может оказаться правдой.

В то же время в Китае продолжала публиковаться зарубежная литература. Но так как Народная Республика была недостаточно космополитической и ориентированной на внешний мир, выбор произведений для перевода все чаще определялся политической лояльностью к их авторам и их странам. А к концу 1960-х годов, после начала культурной революции, такая литературная деятельность в Китае практически прекратилась.

Особенно в первые годы поэтика авангарда определялась путем отделения и исключением из тематики, образности, поэтической формы и языкового регистра, которые существовали в произведениях традиционных. Однако с середины 1980-х годов поэзия авангарда – сначала также называемая «экспериментальной» (实验) и «исследовательской» (探索) – превзошла ортодоксальность в глазах аудитории в Китае и где-либо еще, и стала развиваться чрезвычайно разносторонне. [28, с. 185-186] Это сделало традиционную политику неуместной в качестве эталона. Это позволяет изучать различные тенденции в современной поэзии не как «иную традиционность», а как таковую. Если продолжить этот аргумент, можно предположить определение традиционной поэзии через отрицание, как невосприимчивую к индивидуальному, оригинальному и своеобразному использованию языка, образов и мировоззрений, которые связаны с литературной современностью.

Несмотря на то, что механизмы литературной цензуры оставались действующими, политический интерес к поэзии снизился, изменившись от тоталитарного предписания обязательной формы и содержания к авторитарному запрету на инакомыслие. После высокой значимости, в 1980-х годах поэзия подверглась серьезной конкуренции со стороны других развлечений высокой и популярной культуры, и ей пришлось переместиться в радикально коммерциализированную среду.

Отношение поэзии к зарубежным литературам, прежде всего «неискоренимое обобщение», известное как «Запад» (西方), перешло от некритического празднования культурного импорта в начале 1980-х годов к переоценке китайской культурной идентичности в эпоху глобализации, как в критике, так и в самой поэзии.

Именно на этом фоне происходит развитие поэзии китайского авангарда, у которого было два предшественника в конце 1960-х, Хуан Сян и Го Лушен, который также известен как Шичжи с середины 1970-х. Труд ни того, ни другого нельзя назвать авангардом в эстетическом смысле, но они вернули поэзии способность (и, в традиционной китайской поэтике, право) бросать вызов политической власти, а не функционировать как художественно оформленное продолжение ее идеологии, и иметь свой собственный голос. Работы Хуана Сяня централизованно представлены в неофициальном журнале «Просвещение» (启蒙), первый выпуск которого появился за два месяца до «Сегодня» (今天). Но «Просвещение» было гораздо более политически ангажированным и недолговечным, и не имело такого сильного литературного влияния, которое оказал журнал «Сегодня».

Но особенно поэзия Го Лушэна, распространяемая среди «молодой интеллигенции» (知识青年) в то время по всей стране, была названа вдохновением ранних поэтов-авангардистов. В качестве примера можно привести Бэй Дао, одного из самых известных современных поэта Китая, который утверждает, что именно поэзия Го Лушэна заставила его начать писать в начале 1970-х годов. В конце десятилетия Бэй Дао был движущей силой «Сегодня», а также главой движения так называемых «туманных поэтов» (朦胧诗), прежде чем оно пробилося в официальные публикации.

«Туманная» поэзия поддерживает трагические и героические образы, перекочевавшие из древней (и традиционной) литературы в современную китайскую поэзию, опираясь на легенды о Цюй Юане и их современные трансформации, а также на высокий европейский романтизм. Ранняя «туманная поэзия» характеризуется дерзким, гуманистическим обвинением ужасов Культурной революции, высокопарным стилем, пафосом и избыточностью художественных средств, большим количеством «закрытых» метафор. Метафоры, безусловно, были неясны для ортодоксальных критиков в КНР, и они ни в коем случае не прозрачны для всех остальных читателей. «Туманная поэзия» вызвала затянувшуюся полемику, которая показала, что ни поэзия, ни литературная критика больше не были просто средствами пропаганды государственной культурной политики. В 1983-1984 гг. «туманная поэзия» и симпатизирующая ей критика оказались в числе целей кампании по

«Искоренению духовного загрязнения» (清除精神污染), ортодоксальной ответной реакции на то, что воспринималось как нарастающая волна популярности западного «модернизма» [31, с. 74-77].

Когда кампания завершилась неудачей, и можно было с уверенностью предположить, что поэтические инновации не будут с легкостью искоренены властями, авангард перестал представлять единый фронт и региональные участники больше не принимали гегемонию единого географического центра в Пекине, существовавшего вокруг поэтов журнала «Сегодня». Новая поэтика была выдвинута в неофициальных журналах, число которых резко увеличилось и они получили более широкое распространение по всей стране с середины 1980-х годов, иногда явно отделяя себя от своих «туманных» предшественников, которые когда-то были горячо приняты за самоотверженное искусство, но теперь подверглись критике за наивный утопизм и за то, что были идеологически и стилистически подобными ортодоксальности, в литературном ландшафте, который теперь менялся с каждым днем. Одной из новых тенденций стала «Разговорная поэзия» (口语诗), связанная с журналом «Они» (他们), базирующимся в Нанкине, который известен своим сдержанным языком и приземленными. Другой пример - «Грубиян» (莽汉) в Чэнду, в котором такие авторы, как Ван Ся и Ли Явэй, с энтузиазмом высмеивали социальные и образовательные табу. Третий - «Женская поэзия» (女性诗歌) и сопровождающее его широкое обсуждение важных проблем. Четвертый, снова основанный в Чэнду, «Поиск корней» (寻根), действующий в направлении возрождения культурных истоков. Пятый, из провинции Сычуань, проект «非非» (т. н. «Нигилисты»), чрезвычайно серьезный и легкомысленный в то же время. Шестой – шутовская «Школа кокетства» (撒娇派) в Шанхае. Эти примеры относятся к 1984-1988 гг., и в последующие годы их стало намного больше. И хотя Пекин, Шанхай, Нанкин и Ханчжоу, Сычуань и др., были центрами активной деятельности, они, были не единственными местами, где авангард развивался и диверсифицировался [32, с. 362-368].

Первоначальное влияние «Туманной поэзии» было огромным, и из-за удобства теории, основанной на хронологии сменяющих друг друга поколений, литературная историография имела тенденцию смешивать различные и подчас несовместимые направления середины и конца 1980-х и начала 1990-х годов, такие как «третье поколение» (第三代), поэты до культурной революции – «первое поколение», а «Туманные поты» - «второе поколение»), «поколение новорожденных» (新生代) и «пост-туманная поэзия» (后朦胧诗). Эти ярлыки создавались для большего охвата и зачастую были бессмысленными, за исключением того, что представляли временные срезы в истории авангарда. Подобная аналогия прослеживается в явлении «четвертого поколения» (第四代), «среднего поколения» (中间代), «поколения после 70х» (70后一代) и «поколения после 80х» (80后一代) в прозе. Объективным акцентом в развитии литературы 1980-х годов является то, что авангард активно проявился в своём многообразии и изобилии.

Поколение «пост-туманных поэтов» (后朦胧诗) получило шанс стать свидетелем введения совершенно нового субъекта в поэтической сцене Китая.

Он становится значительным сам по себе. Вполне объяснимо, почему Поль де Ман говорит [8], что отныне тексту суждено остаться единственной формой реальности, наделенной личностью и сознанием.

В 1990-е продолжали появляться новые «неофициальные» журналы. Особенно с 1993 года после того, как культурные чистки почти прекратилась, возможности для официального издания книг увеличились. Тем не менее, хотя антииндивидуалистическая, проникнутая духом коллективизма, атмосфера 1980-х годов, ушла в прошлое, причины этих перемен были обусловлены политическими и идеологическими изменениями. Эпоха открытости повлияла на мировоззрение рядового человека, который стал ориентироваться в большей степени на достижении материальных благ. Если события Четвертого июня кардинально не изменили голоса отдельных поэтов, резня, несомненно, заставила их задуматься о будущем искусства, которое незадолго до этого находилось на переднем плане культурного развития, но теперь казалось бесполезным в свете недавней социальной травмы. Такие опасения были подкреплены быстрыми темпами социально-экономических изменений, которые отодвинули поэзию и другие художественные практики в литературе и искусстве в контексте их общественной значимости. Именно поэтому, немало поэтов, активно публиковавшихся в 1980-х годах, вообще прекратили писать в 1990-х годах.

В 1998-2000 годах десятки поэтов и критиков были вовлечены в громкую полемику (论争) между так называемым «Интеллектуальным письмом» (知识分子写作) и «Популярным письмом» (民间写作). [13, с. 185-200] Несмотря на то, что полемика не закончилась бесспорной победой «Популярного письма» - это действительно послужило стартовой площадкой для экстремальных проявлений приземленной эстетики в первые годы XXI века. Самыми яркими примерами являются объединение «Нижней части тела» (下半身) 2000–2001 годов, с Шен Хаобо и Инь Личуанем во главе, со «Школой мусора» (垃圾派) и «Движением низкой поэзии» (低诗运动) последующих лет [26, с. 301]. В то время как эти тенденции приводили в замешательство поэтическую сцену, и многие рассматривали поведение своих сторонников как нарушение правил не только литературной, но и социальной порядочности, их поэзия демонстрирует социальную обеспокоенность в отношении находящихся в неблагоприятном положении групп городского населения, таких как рабочие, мигранты и проститутки.

Примерно в то же время, в 1999-2000 годах, поэтическая сцена приобрела новое измерение, поскольку она начала исследовать возможности интернета. Прежде всего, сеть является естественной средой обитания неофициальной сцены и авангарда в том смысле, что она предоставляет бесконечные возможности для публикации в самом широком смысле, как это было определено выше. Количество текстов, загруженных в интернет за последнее десятилетие, откровенно поразительно. Оно включает в себя цифровые версии новых и старых печатных изданий, а также тексты, первая публикация которых состоялась уже в интернете. Ощущение неограниченных возможностей и открытости перед онлайн-читателем создаёт то, что называют «анархическим

состоянием поэзии». В настоящее время существует около ста специализированных веб-сайтов, посвященных только авангардной поэзии, несколько сотен блогов, которые ведут отдельные авторы, причем женщины-поэты являются весьма успешными блоггерами. Другая сторона медали в том, что, как и во всем мире, качество веб-текста неравномерно и не может угнаться за его количеством. Что касается конкретных особенностей подачи информации поэзии в Интернете, китайские поэты используют Интернет для облегчения публикации линейного текста, который технически параллельно может появиться в печатном виде, как и для облегчения публикации мультимедийной, интерактивной и визуальной поэзии. Но у онлайн-поэзии есть и другие специфические особенности, кроме строго технологических. Поэты активно используют Интернет для непосредственного общения с другими поэтами, критиками и читателями. Нужно учитывать разрушение интернетом огромных внутренних расстояний и осторожное присвоение им большей свободы выражения, чем в культуре печати. Правительство КНР располагает передовыми технологиями и огромными человеческими ресурсами для контроля веб-трафика, а прогнозы о том, что Интернет будет означать конец эффективной цензуры, так и не сбылись. Тем не менее онлайн-поэзия идет дальше, чем печатная, в испытывании возможностей и границ художественного слова, но не всегда это воплощается в достаточно высоком уровне в литературно-художественных текстах.

Несмотря на наличие пространства вариаций, в классике они неизбежно оказывались помещены в заданные произведениями-предшественниками рамки. Это предполагало воспроизводимость моделей творчества. Революционный характер «свободной» поэзии нового типа заключался в ее адаптации некитайских (преимущественно западных) эстетических доминант, то есть в духе своего рода интернационализма. Ее запал был заключен в эксперименталистском настрое, способствовавшем «великому освобождению поэтики» [10, с. 117].

На практике это означало, что язык современной китайской поэзии включил в себя массу разнородных элементов: фрагменты классического языка, архаичной и современной разговорных норм, обширный пласт заимствований из японского и европейских языков, неологизмы, диалектизмы, совершенно чуждую традиции пунктуацию и порой даже иностранные слова, включаемые в поэтический текст. Работа с содержательным образом слова дополняется в современной китайской поэзии исследованием возможностей его визуальной презентации.

Китайская поэзия последних лет очень сильно открыта восприятию особенностей европейского авангардного искусства. Главным признаком визуальной поэзии является ее работа в той или иной форме с медиальностью поэтического слова. То есть речь идет о сдвиге слова как единицы само собой разумеющейся, как единицы, привычной внутри линейной последовательности текста. В результате такого сдвига порождается слово лабильное, гораздо более гибкое, чем оно, возможно, было до этого [22, с. 122-

127]. Китайская поэзия последних лет демонстрирует практически все характеристики авангардной поэзии такого рода.

Китайский поэт Чжан Бин (詹冰) был пионером в этой области. Получив японское образование, в 1943 году он заинтересовался графическим аспектом письма. Хотя на тайваньской литературной сцене его опередили Линь Хэнтай (林亨泰) и Бай Цю (白萩), он оказал глубокое влияние на других поэтов, публикуя свои произведения с 1965 года. Желая достичь синтеза живописи и музыки, он предсказывал блестящее будущее визуальной поэзии, основанной на китайской письменности, которая казалась ему и Линь Хэнтай материалом первого порядка из-за своей множественности, резонанса и виртуальности. Подобно Эжену Гомрингеру или Пьеру Гарнье, Чжан Бин мечтает о наднациональной поэзии, способной преодолеть языковые границы благодаря тесному союзу с изображением.

Например, в своем стихотворении «Дождь» («雨»), опубликованном в сборнике «Зеленые эритроциты» («綠血球») в 1965 году, он обращается к теме, которую Аполлинер в свое время трактовал особым образом, располагая стихи косо на странице. Чжан Бин, со своей стороны, без колебаний разрушает вербальный регистр в пользу динамичного графического дизайна, используя очень простую процедуру: шесть строк из девяти заняты единственным иероглифом «дождь», повторяющимся несколько раз, за которым следуют точки подвеса. Китайские иероглифы, даже если они являются пиктограммами, не так легко передают свой смысл человеку, не владеющему китайским языком. В современных формах письма образ предмета никогда не бывает очевидным, и линейные линии знаков предназначены не для того, чтобы изобразить предмет или даже набросать его силуэт, а скорее для того, чтобы отметить некоторые его особенности. Глядя на него, невозможно догадаться, что представляет собой изображенный объект. Но для носителей системы письма, которые знают, какому слову соответствует тот или иной символ, эти черты вызывающи и конкретны. Эти черты, сохранив вид фигур, перестают быть фигурами из-за смещения их функции, что заметно даже в наших современных пиктограммах. В символе «дождь» черты являются не только результатом изменения формы символа, но и результатом изменения его функции. В иероглифе «дождь» вертикальные линии представляют водяные струи, падающие с неба, на что указывает горизонтальная линия, а четыре точки имитируют капли. Привлекая внимание к этому последнему графическому элементу, который точки подвеса как бы продлевают в пространстве, Чжан Бин даёт некий китайскому собеседнику подсказку о смысле стихотворения. Он стремится усилить образ проливного дождя. Несомненно, для поэта, как и для читателя, знакомого с китайским языком, образ воспринимается в иероглифе. Несколько японских поэтов продемонстрировали это, играя с различными типографскими эффектами.

Кроме того, три строки, вставленные между основных строк, обеспечивают лирический контрапункт: «Слезы, что текут со звезд // Цветы не принесли зонтик // Сердце моего стихотворения тоже промокло». Придавая стихотворению меланхолический и одновременно юмористический тон, они

усиливают ощущение сырости, исходящее от него, за счет использования иероглифов с ключом «вода»: «течет» (流), «слеза» (淚), «мокрый» (淋湿)

В работе «Автопортрет» («自畫像»). Чжан Бин идет еще дальше: текст отсутствует. Читатель волен реконструировать его по своему усмотрению на основе представленных графических и тематических данных. Три тщательно подобранных символа распределены в круглом пространстве, окруженном линией. В центре одинокий иероглиф 淚, означающий «слеза», наводит на мысль о поэте в слезах. По краю - иероглифы «звезда» (星) в верхней части и «цветок» (花) в нижней части, воспроизведенные несколько раз и расходящиеся во все стороны. Поэт, находясь между цветущим партером и звездным небом, между эфемерностью и вечностью, проливает слезы на глазах у мира, втянутого в бесконечный круговорот. Своего рода диаграмма, которую нужно расшифровать в форме зеркала, в целом, напоминающая своей конфигурацией триграммы, вполне может быть интерпретирована как метафора человеческой жизни.

Во-первых, для такой поэзии актуальной оказывается идея субверсивного обращения к тем моментам текста, которые кодифицируют его в языке. То есть получается, что благодаря этой субверсии слово как бы выходит из своей позиции. Это можно видеть, например, в работе современного поэта Оуян Цзянхэ, уже раннее стихотворение которого 1988 года «Ручное оружие» эксплуатирует стратегии авангарда [17, с. 231]. Внутри этого стихотворения вполне себе банальное слово «пистолет» современного китайского языка заново обретает свою внутреннюю форму. Оно переразлагается на две единицы, из которых состоит, заново обращается в бином. И ровно с этим связана сложность перевода заглавия стихотворения «Ручное оружие» – буквально и есть «пистолет». Это «рука» плюс «оружие». В тексте самого произведения подобным образом разбиваются и другие слова. И Оуян Цзянхэ уподобляет это традиционной мантической, гадательной практике чайцзы фа, таким образом инкорпорируя переключку с традицией внутрь своего авангардного сочинения.

В его последней поэме «Феникс» 2012 [34] года он продолжает исследование напряжения, существующего между словом и образом, и конструирует такое явление слова-образа, объединяя их воедино. Поэма посвящена одноименной скульптуре художника Сюй Бина «Феникс». И тут надо сказать, что и сам Сюй Бин как авангардный художник тоже уделяет очень много внимания работе с поэтическим именно текстом. Для него характерно обращение поэтического текста в фон, в фактуру, задание напряжения между передним и задним планом. Все это хорошо соотносится с традиционными китайскими каллиграфическими практиками. В этом смысле интересно, что и сам Оуян Цзянхэ, так же как Сюй Бин, является довольно известным каллиграфом.

Название проекта Сюй Бина «Небесная книга» – это тоже игра слов, потому что по-китайски небесные книги и небесные письма — это одновременно и то, что мы по-русски называем китайской грамотой, то есть нечто совершенно непонятное, неинтерпретируемое. Для этого проекта Сюй

Бин в свое время изготовил колоссальное количество отпечатанных на ксилографических досках текстов, структурированных как традиционная поэзия, но при этом ни один из четырех тысяч иероглифов, которые используются внутри этих текстов, не является настоящим. Это все иероглифы, придуманные художником Сюй Бином и не существующие реально в языке. Здесь мы имеем дело с такой стратегией интервенции, когда сама пространственная организация текста становится интервенцией в область его логики. Обычно мы имеем дело со своего рода прозрачным текстом и не задумываемся о проблеме его читабельности. И когда эта проблема остро ставится перед нами как читателями, это позволяет опять говорить о работе с медиальностью поэтического слова.

Таким образом делает это, например тайваньская поэтесса Ся Юй, которая создает псевдознаки в духе антиписьма авангарда в своем стихотворении «Спиритический сеанс № 3». Ее более поздняя книга «Невозможно описать» полностью состоит из стихотворений, которые конструируются из строчек ее предыдущего сборника «Чревовещание» [35]. И наконец, ее книга 2012 года «Розовый шум» состоит из 33 стихотворений, написанных по-английски и по-китайски на кусках прозрачной пленки. Таким образом, когда книга находится в сложенном состоянии или когда какая-то часть страниц налагается одна на другую, их становится невозможно прочитать.

Равно то же самое делает австрало-китайский автор Оуян Юй, последний сборник которого «Самоперевод» (тоже 2012 года) является сборником-билингвом [33]. Он написан на английском и китайском языке. И автор постоянно играет с этим фактом. Например, в его стихотворении «Двойное» последовательно переводится каждая строка. Тем самым привлекается внимание к пространственному измерению текста. Для того чтобы прочитать текст только на одном языке, читатель вынужден перескакивать глазами с одной страницы на другую, потому что текст, получается, как бы написан на двух страницах одновременно. Иногда Оуян Юй смешивает языки просто в рамках одной языковой единицы, даже не текстовой, как, например, в стихотворении «Депиляция», внутри которого слог «пи» записывается китайским иероглифом «пи» с таким же прочтением, который означает «кожа», то есть депиляция как процесс лишения кожи. Все балансирует где-то на грани визуальной поэзии.

Самые яркие примеры работы с визуальной поэзией дает тайваньский автор Чэнь Ли. Наверное, самый известный пример – это его стихотворение 1995 года «Военная симфония» [35], которое имитирует трехчастную структуру традиционной музыкальной симфонии. Оно распадается на три таких графических блока. Первый блок состоит исключительно из иероглифа *bīng* (兵) — «солдат». То, как это графически расположено на странице, вызывает ассоциацию со строем, марширующим где-то ровными рядами. В следующем фрагменте часть иероглифов «солдата» изменяется на иероглифы *pīng* (乒) и *pāng* (乓) — это два звукоподражания, как бы имитирующие хлопки выстрелов. Графически эти знаки отличаются от иероглифа «солдата» отсутствием одной из черт внизу. То есть у иероглифа «солдата» внизу ножки, а у *pīng* и *pāng*

ножка остается одна. И в конце все эти «солдаты» уже лишаются своих ножек. Остается исключительно иероглиф *qiu* (丘) — «холм». Все «солдаты» превращаются в «могильные холмы». Стихотворение Чэнь Ли интересно тем, что оно обыгрывает не только графический момент, но и момент, связанный со звучанием, потому что и *bing*, и *ping*, и *pang* — слоги, начинающиеся со смычки, такие резкие, звучные, а последний слог *qiu* («холм») начинается с аффрикаты. И когда сам Чэнь Ли исполняет это стихотворение, он еще больше протягивает его, подчеркивает вот этот присвист, существующий в начале этого слога, тем самым создавая контраст между двумя частями стихотворения. У этого слова «холм» есть омофон со значением «осень», который традиционный символ печали и тоски в китайской поэзии. Здесь мы видим, что происходит работа с двойным и тройным кодированием. То есть на языковое кодирование налагается кодирование телесное, пространственное, визуальное [16, с. 254-259].

Таким образом, мы видим, как современная китайская поэзия задействует стратегии европейского авангарда, при этом увязывая их с глубоко традиционным тем, что в ней присутствует. И здесь очень хорошо видно, как она творчески перерабатывает и собственную традицию, и традицию европейского искусства.

ГЛАВА 2. РОЛЬ И МЕСТО ЧЖУ ИНЧУНЯ В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

2.1. Ключевые этапы жизни и творчества Чжу Инчуня

Чжу Инчунь (朱赢椿) – поэт и дизайнер, в настоящее время является директором по дизайну Нанкинской книжной мастерской и директором Исследовательского центра книжной культуры Нанкинского педагогического университета. Книги, которые он разработал, завоевали множество наград в области дизайна в Китае и за рубежом, а также несколько раз были награждены титулами «Самая красивая книга Китая» и «Самая красивая книга мира».

Чжу Инчунь начал самостоятельно создавать книги в 2004 г. Книги, которые он создал, привлекли всеобщее внимание благодаря идеальному сочетанию уникального дизайна, индивидуальности и поэтического содержания. Среди них, книга «Без правок» («不裁») и книга «Сонный бред муравья» («蚁梦»), в создании и дизайне которой участвовал Чжу Инчунь, и которая была признана самой красивой книгой в Китае в 2007 году и самой красивой книгой в мире, а также получила специальную награду в 2008 г., авторские права на нее были приобретены Южной Кореей, Германией и другими странами. В 2011 году Чжу Инчунь создал и издал иллюстрированную книгу «Медленная улитка» («蜗牛慢吞吞») и новаторский экспериментальный сборник визуальной поэзии «Графические стихи» («设计诗»), который неоднократно переиздавался и экспортировался с зарубежными авторскими правами. Книга «Медленная улитка» также была признана самой красивой книгой в Китае в 2012 году. [37]

После книги «Сонный бред муравья», его две новые работы «Медленная улитка» и «Графические стихи» были опубликованы издательством Издательством педагогического университета Гуанси, а книга «Рядом с насекомыми» («虫子旁»).

В 2014 г. книга «Сало», подготовленная и отредактированная им, была удостоена награды «Хорошая китайская книга». Книга «Рядом с насекомыми» («虫子旁») была удостоена звания «Лучшая книга Китая 2014 г.» и получила серебряную медаль премии «Самые красивые книги мира» в 2017 году. В 2015 году в Художественном музее Нанкинского университета искусств прошла художественная выставка «Мистер Жук + Чжу Инчунь».

После окончания факультета китайской живописи Нанкинского педагогического университета, он остался в школе и работал художественным редактором в Нанкинском педагогическом университете. Первые 10 лет он был без ума от того, что каждый день подбирал работу, безжизненно работал сверхурочно и часто ночевал в офисе. Примерно в 2003 году его физическое истощение и психическое беспокойство достигли пика. Он начал размышлять: «По прошествии года то, что я делаю, не то, что я хочу. Важно ли зарабатывать деньги или делать внутреннее стремление к совершенству важным?» [41]. В

2003 году он основал Мастерскую книжного дизайна, а позже отказался от роли только дизайнера и сам стал создавать сборники визуальной поэзии.

Его концепции и экстравагантный дизайн привлекли широкое внимание в Китае и за рубежом, в частности, две его основные работы: «Книга насекомых» и «Графические стихи». Многие его книги были переведены и опубликованы, а также выставлены за рубежом, в том числе в Германии, Великобритании, Чехии и Корее и других странах.

В 2005 году была издана его книга «Сонный бред муравья» («*蚂蚁梦*»), в которой был представлен мир муравьёв, которых люди «не видят» в обычное время. «Сонный бред муравья» является его первой экспериментальной книгой. Большое количество пустого пространства в книге предоставляет читателям богатое пространство для воображения. В ней, как и в большинстве книг Чжу Инчуня, ожидается, что посредством взаимодействия с читателями он будет собирать информацию и создавать книги вместе, в взаимодействии с читателями. В 2008 году «Сонный бред муравья» был удостоен «Специальной награды за самое красивое книжное произведение» ЮНЕСКО.

В ноябре 2011 года была издана его книга «Графические стихи» («*设计诗*») – это сборник стихотворений Чжу Инчуня, в который входят десятки произведений, эксплуатирующих приемы визуальной поэзии, такие как эксперименты с типографикой, использование изображений для выстраивания композиции стихотворений. Он виртуозно играет со шрифтами, используя разные размеры и интенсивности начертания. В его стихах иероглиф как визуальная единица становится главным инструментом создания концептуальных образов, передачи состояний и настроения. Концепция сочетания поэзии и живописи реализуется с помощью разбиения и добавления новых черт в иероглиф, использования технических возможности печати (регулирования насыщенности цвета текста и бумаги как, например, в стихотворении «Суп слишком соленый», в котором каждая строчка текста становится светлее, намекая нам на разбавленность супа).

В 2011 году была также издана его «Медленная улитка» («*蜗牛慢吞吞*») – это книга, иллюстрированная цветной тушью, написанная Чжу Инчуном за три года. Главный лирический герой книги – улитка, которую Чжу Инчунь выращивал в течение многих лет. По словам автора, вдохновение пришло в дождливый день, когда он шел по кампусу Нанкинского университета, а когда опустил голову, то обнаружил, что на обочине было много улиток, которые были затоптаны насмерть. «Шаги людей настолько быстры, что никто не замечает, что там что-то под ногами». [40] Целью этой книги автор называет само умение научиться читать книгу. Он считает, этот процесс должен быть медленным для того, чтобы ощутить медленность. и вместе с тем элегантность этой улитки.

Следующей его книгой стало издание коллекции чрезвычайно изящной художественной фотографии под названием «Пустота» («*空度*»), увидевшей свет в 2013 году. По словам Чжу Инчуня, в начале 2013 года в течение нескольких месяцев он не мог выполнять свою повседневную работу из-за перелома лодыжки, поэтому он решил воспользоваться этой возможностью, чтобы

избавиться от ограничений рабочего графика, и с помощью друзей, он пришел к озеру рядом со студией, с утра до вечера не беспокоясь, сконцентрировавшись на погружении в природу, он позволил времени «опустеть», а прекрасные сцены, происходящие каждый день, каждую минуту и каждую секунду в мире природы, дали ему новое творческое вдохновение.

Книга «Пустота» – это стремление автора передать чистейшую красоту самым простым образом. «Рассвет, у озера стоит лодка, иногда пролетают птицы и бабочки, а в паутине у озера длинный жук борется с пауками, идет дождь, на озере много стрекоз. Всего за один день произошло столько перемен, красота, которую природа совершает каждый день и так же, как маленькая красота повсюду в жизни, часто игнорируется нами», - так Чжу Инчунь описывает свой опыт работы над книгой. Чжу Инчунь объясняет значение издания «Пустота»: «Эта книга фиксирует изменения дня, и этот день также является жизнью человека. Люди приходят в мир из тьмы к свету и, наконец, закрывают глаза в темноту. Вот что делает эту книгу уникальной, детальная запись дня и жизни».

«Пустота», которую еще называют «роскошной книгой», стоит 480 юаней и издана издательством авторитетным «Pu Rui Culture» для того, чтобы наилучшим образом отобразить содержание изображений и текстов и передать понятие «пустота». Работая над книгой, Чжу Инчунь много раз лично выезжал на типографию для выбора бумаги, обсуждения производственного процесса, проверки образцов. Он не только выбрал для печати самую лучшую и самую дорогую импортную специальную бумагу, но и сделал все возможное, чтобы восстановить истинную красоту цифрового изображения, использовал запатентованную технологию печати, а именно четырехцветную схему для восстановления черного, белый и серых цветов. Книга была издана таким способом, чтобы книга не деформировалась при открытии, что испортило бы красоту изображений и выпущена ограниченным тиражом всего в 1000 экземпляров.

В 2014 году была издана книга «Рядом с насекомыми» («虫子旁») – это долгосрочное наблюдение Чжу Инчуна за маленькими насекомыми, рассказывающее удивительную историю в микроскопическом мире в виде текста и изображений. Чжу Инчунь указывает, что «мир достаточно мал, чтобы мы его игнорировали и забывали, но, как и у нас, у жуков захватывающая жизнь. Муравья раздавило упавшей веткой, улитка пыталась вздремнуть летним днем, но безуспешно, а многоножка застряла в щели дороги, хоть она и с тысячей ног». [40] В своей книге автор показывает читателю, что в мире жуков лужа – это океан, лист – это зонтик, цветок – это остров, рисовое зернышко стоит того, чтобы убить друг друга и развязать войну, а грифельная доска на обочине может стать полем боя, поля сражений повсюду.

В октябре 2015 г. издательством Издательством педагогического университета Гуанси была опубликована «Книга насекомых» («虫子书») – еще одна работа из «Серии насекомых» Чжу Инчуна, вышедшая после книги «Рядом с насекомыми». Главный лирическим героем этой книги является жук, но во всей книге нет китайского иероглифа, который бы обозначал именно

жука. Это не произведение про жуков, а произведение, будто бы созданное самими жуками. Чжу Инчунь выступает всего лишь в качестве первооткрывателя и наблюдателя. Следы прохожих улиток, дождевых червей, вонючих жуков и других мелких насекомых игнорируются окружающими. Чжу Инчунь долго смотрел на одного жука, и чем больше он смотрел на него, тем более удивленным и волшебным он становился. «Земляной червь, тонкая кисть восковой цикады, острие жука, выжженные чернила божьей коровки, будто сделанная вручную раковина улитки, летящая белизна вонючего клопа, дикая трава осы, волшебство творения, как будто это и стих жизни, ждущий интересующихся открытием» [40], - рассказывает о книге автор.

В продолжение «Серии насекомых», Чжу Инчуня также выпускает книжку «Стихи насекомых» («虫子诗»). В ней он зафиксировал следы ползания и укусов 12 насекомых, и объединил их в 30 стихотворений, названных «Стихи о насекомых».

В 2020 году под редакцией Чжу Инчуня также была издана книга «Сало» («肥肉»). Книга, состоящая из заметок, сделанных на протяжении шести лет, посвященный теме сала, жирного мяса, собрала десятки графических и текстовых произведений известных китайских и зарубежных авторов, от исторических исследований о сале до различных воспоминаний и анекдотов о нем, и даже в романах тщательно анализируется жирное мясо, еда, которая иногда мила, а иногда отвратительна. Тематика книги нова и интересна, а творческие формы очень разнообразны. В книге изображения и тексты подобраны друг к другу и дополняют друг друга, отражают различное отношение разных поколений к салу, издание обладает глубоким литературным значением и эстетической ценностью. В состав группы авторов этой книги также входят Цао Вэньсюань, Хай Янь, Чжун Шухэ, Шэнь Чанвэнь, Чжао Бэньфу, Су Тун, Чен Даньянь, Е Чжаоянь, Чи Ли, Хуан Бэйцзя, Фэн Тан, Хань Хань, Хуньин, Линь Да, Май Цзя, Бо Бонни. , Ань Иру, Чжао Чуань, Лю Сяоцин, Пу Цуньсинь, Ян Лань, Цзо Сяоцин, Лан Кун, Шэнь Хунфэй, Лао Мао, У Мацзи, Шу Цяо, Е Цинчэн, Дин Чэньюнь и др. Специально для книги делали иллюстрации известные художники Дин Фан, Лю Эрган, Лю Чуньцзе, Юй Цзе, Яо Юань и Шэнь Цзиндун, а также писатели из Германии, США, Японии, Южной Кореи, Тайваня и других стран.

Последней изданной на данный момент книгой под редакцией Чжу Инчуня является книга «Цитаты Дюшана» («语录杜尚»). Это борник цитат, отредактированный и оформленный в соответствии с концепцией, предложенной Марселем Дюшаном. Известный своими фантастическими идеями и новшествами, сместившими все клише, Дюшан проживал свою жизнь так же, как и творил, с обилием острых слов и неповторимого юмора. Эта книга представляет собой актуальную работу, которая в полной мере представляет предложенную им концепцию книги.

Хотя у автора изданы такие книги, как «Графические стихи» и «Пустота», большинство книг Чжу Инчуня тематически связаны с жуками, насекомыми и наблюдениями за природой. Такие книги как «Муравьи», «Книга насекомых», созданы Чжу Инчуном путем сбора следов, оставленных укусами или

ползанием насекомых, а затем сортировки и осмысления десятков тысяч «символов насекомых». Эти книги получила серебряную награду «Самая красивая книга в мире» в 2017 году. Жюри сначала подумало, что это просто книга от лица насекомых, но позже узнало «тайну» текста в ней – это была оставленная природой «каллиграфия».

У Чжу Инчуня также есть книга «Птица в форме помета», она возникла из опыта автора, когда он попал под птичий помет. Он обвел форму птичьего помета, представил, где голова и ноги, а затем раскрасил его. Он также сделал модель на основе этой птицы непонятной формы, и в результате заставил многих друзей, а также детей думать, что такая птица действительно существует в природе. Чжу Инчунь сочинил детский рассказ о том, что он пришел с планеты птиц в открытом космосе. Птицы на этой планете особенно хотели увидеть птиц с земли, поэтому они прилетели на землю, но обнаружили, что люди и животные на земле недружелюбны к птицам, поэтому они очень испугались, и, упав с неба на землю, превратились в птичий помет. Чжу Инчунь нарисовал более 300 таких птиц, дал каждой из них название их одну за другой и собрал их в книге «Птица в форме помета».

2.2. Значение творчества Чжу Инчуня в культурном пространстве Китая

Чжу Инчунь является знаковой фигурой в китайском культурном пространстве, а также лауреатом большого количества престижных премий в области дизайна и литературы. Так, в 1999 году он получил серебряную награду за дизайн обложки 5-й Национальной художественной выставки переплетного дела. В 2004 году учил Серебряную награду 6-й Национальной художественной выставки переплетных книг. В 2007 году он участвовал в выставке книжного дизайна. В 2007 году «Без суждения» была признана «Самой красивой книгой в мире» в Лейпциге, Германия, в 2007 году. В 2008 году его книга «Муравьи» была признана «самой красивой книгой Китая». В 2008 году он также был приглашен в Южную Корею для участия в Форуме книжного дизайна. В 2009 году книга «Сонный бред муравья» получила специальную награду «Самая красивая книга в мире» от ЮНЕСКО и Немецкого книжного фонда. В 2009 году книги, автором дизайна которых он является, «Не плачь» и «Частные мысли» были признаны «самыми красивыми книгами Китая». В 2009 году он был приглашен принять участие в Тайбэйской международной книжной ярмарке «Asian Stunning – Design Forum». В сентябре 2010 года он организовал выставку «Самые красивые книги Германии» и «Восточно-китайскую биеннале книжного дизайна» в Нанкине. В 2012 году он выступил с речью «Притормози»

В 2013 году книга «Пустота» была признана «самой красивыми книгами Китая». Также 2013 году он был выбран в качестве третьей партии ведущих талантов в национальной новостной и издательской индустрии. В 2013 году он был удостоен награды «Выдающийся редактор» Третьей государственной премии Китая в области издательского дела. В 2014 году книга «Сало»

получила номинацию «Хорошая китайская книга». В 2015 году прошла художественная выставка «Мистер Жук + Чжу Инчунь» в Художественном музее Нанкинского университета искусств. В ноябре 2015 года он выступил с программной речью «Мышление, идеал и фантазия о книгах» на «Вейминском форуме» Пекинского университета. 21 ноября 2015 г. принял участие в спецфоруме «Бриллиантовый лист» в Центральной академии художеств и выступил с речью. В 2016 году «Книга жуков» была признана «самой красивой книгой Китая». В 2016 году «Книга жуков» была помещена в постоянную коллекцию Британской библиотеки. В сентябре 2016 г. в Лондоне прошла художественная выставка «Диалог Чжу Инчуня с европейскими художниками». В 2017 г. «Книга насекомых» получила серебряную медаль награды «Самая красивая книга в мире» в 2017 г. 10 апреля 2018 г. англоязычная версия «Книги об ошибках» приняла участие в Лондонской книжной ярмарке. 23 апреля 2018 г. документальный канал CCTV выпустил первый выпуск сериала «Книжные фанаты»: рождение книги, который был посвящен творчеству Чжу Инчуня. 15 ноября 2019 года на горе Цися был основан первый иммерсивный кинотеатр, показывающий анимированные страницы книги «Книга насекомых». 1 февраля 2021 г. в районе Сяосиху города Нанкин под кураторством Чжу Инчуня открылся музей Чунвэнь.

Чжу Инчунь является директором комитета по искусству переплета Китайской ассоциации полиграфии. Он несколько раз организовывал и участвовал в различных мероприятиях по профессиональному обмену в стране и за рубежом. Три раза от имени Китая для участия в церемонии награждения «Самые красивые книги мира», состоявшейся в Лейпциге, Германия. Он был судьей Национальной выставки книжного дизайна 2010 года и первым судьей «Выставки дизайна Цзинь Дайцян». На протяжении многих лет Чжу Инчунь продолжал организовывать различные книжные выставки, такие как «Самые красивые книги Германии» и «Восточно-китайская биеннале книжного дизайна», выставки китайского национального журнала дизайна «Искусство и дизайн», японский журнал дизайна «IDEA», «Frankfurt Allgemeine Zeitung», «Ta Kung Pao», «Wall Street Journal», «CHINA DAILY» и другие китайские и зарубежные газеты опубликовали статьи о его работах, а также публиковались личные интервью на телеканалах CCTV, Phoenix TV, Dragon TV. , Тайвань Zhongtian TV.

В мире книжного дизайна Чжу Инчунь известен как «дизайнер-призрак». Его работы завоевали множество наград самых авторитетных конкурсов, но он живет в укромном уголке Нанкинского педагогического университета, развивает свою концепцию «неторопливого мышления». У входа в студию Чжу Инчуня был установлен дорожный знак со словом 慢 «медленнее» или «снизьте скорость», – будто чтобы замедлить быстро меняющийся мир. Он отказался от ограничения по времени для написания книг. «Иногда издается две книги в год, а иногда нет книг в течение двух лет, как фруктовое дерево в саду. Естественно падение», говорит Чжу Инчунь. [39] Автор утверждает, что не хочет делать свою студию дизайна «больше и сильнее» и отказывается интегрироваться в поток индустриализации.

Сам Чжу Инчунь считает природу своим единственным источником вдохновения и ощущает себя счастливее всего, изучая узоры и ритуалы жуков и цветов в своей студии. Его творения выражают пытливый подход к миру и его веру в то, что каждая часть природы обладает неповторимой красотой.

Помимо чтения лекций по всему Китаю и за рубежом, Чжу Инчунь также регулярно посещает местные школы в Нанкине, чтобы делиться с детьми своими последними идеями и вдохновлять их рисовать пером на бумаге. В Нанкине в настоящее время строится музей, посвященный его основному произведению «Книга жуков».

Студия Чжу Инчуна – это бывшая заброшенная типография. Поскольку по архитектурной форме это бунгало, с северной стороны есть небольшое открытое пространство, где у автора свободно растут цветы и деревья, капуста и тыквы, множество растений, которые могут взбираться вверх по стенам, как дикий виноград. Во время эпидемии коронавируса Чжу Инчунь специально разрушил неиспользуемый слой изоляции на верхнем этаже выставочного зала, и открыл дополнительное пространство около 100 квадратных метров – гостиную, небольшой бар, книжный уголок, мастерскую, и специальное помещение для медитации. Напротив выставочного зала, есть его рабочая зона, в которой, в свою очередь, есть студия для членов команды, читальный зал, комната для творчества и гостиная. Почти каждое место в мастерской Чжу Инчуна заполнено книгами, большинство из которых ему подарили друзья, а некоторые купил он сам. Эти книги сосредоточены в гостиной, и степень симпатии уменьшается изнутри наружу. Почти все книги, которые он купил сам, находятся в гостиной и письменной комнате. В студии Чжу Инчуна также есть большой рабочий компьютер и крошечная камера, все его проекты зависят от этого компьютера, и все фотографии снимаются именно на эту камеру. С новыми посетителями Чжу Инчунь любит поднимать тему одной маленькой вещи в жизни, рассказывать об их происхождении. В любом уголке большого города Нанкина, когда он видит кору, ветки и лианы со следами насекомых, он их подбирает. Эти вещи – «мусор» в глазах обывателя, но для него они уникальны, потому что узоры на них все от самого случайного художника на свете – жуков. Он превратит их в предметы первой необходимости или украшения, чтобы обогатить свой маленький мир.

«Детям очень нравятся такие вещи. Если они придут поиграть, они будут очень счастливы», – рассказывает Чжу Инчунь. В интервью Чжу Инчунь часто упоминает детей и детство. «Почти все мои творения во многом связаны с детством. Я до сих пор не знаю, было ли это детство исцелившим всю мою жизнь, или я всю жизнь лечил свое детство» [41].

Его детство прошло в сельской местности на севере Цзянсу, в то время у него не было ни игрушек, ни книг, ни хороших друзей, его окружали различные цветы, растения, насекомые и птицы. Каждую весну он бегал на пшеничное поле в одиночестве со своим «птичьим гнездом» из лозы. Он соорудил в поле «птичье гнездо» и забирался внутрь, иногда лежа на животе и глядя в землю, иногда в небо. Он чувствовал, что мир – это именно такое пшеничное поле, и

он был в центре этого поля, а пролетающие мимо птицы и пробегающие мимо насекомые были его лучшими друзьями.

В 1991 году Чжу Инчунь поступил на факультет изящных искусств Нанкинского педагогического университета. После окончания учебы он жил в Нанкине и занимался книжным дизайном. «В молодости я хотел быть художником, по крайней мере, что-то связанное с живописью. Это странно, мне нравится рисовать, как будто я родился с этим» [40], - говорит Чжу Инчунь. Он также видит круг, думает о луне, думает о дыре и падает в эту дыру, полную лунного света, и не может выбраться весь день. Он видит изгиб, думает о воде, думает о рыбе и с радостью плавает в воде.

В школьном возрасте Чжу Инчунь не очень хорошо разбирался в математике, немного путался, когда видел формулы чисел и символов, а физика и химия у него были на среднем уровне. Он особенно восхищается людьми, которые могут написать заключение после ряда цифр, например, его жена, которая занимается наукой: «Но у меня хороший язык, особенно я люблю писать сочинения. Я читал старинную поэзию с детства. Я не пишу ее, но мне нравится ее читать» [41].

Позже он стал студентом художественного факультета и после окончания учебы начал писать книги. Удивительно, но поначалу он занимался только обучением и дополнительными книгами, был стабилен и не нуждался в лишнем творчестве, и занимался этим более десяти лет. Это «отличается» от Чжу Инчуна, который теперь «другие сделали это, я не буду этого делать».

«В то время, как и всем молодым людям, плавающим сейчас в больших городах, мне приходилось сталкиваться с реальностью. Я ненавидел повторения и тоже считал себя творческим человеком, но только в том случае, если мне приходилось обеспечивать себя» [40].

Благодаря сбережениям Чжу Инчунь, наконец, может найти себя на работе. С 2004 года он самостоятельно планировал темы и создавал книги. Книги, рожденные под его руководством, обращают внимание на причудливость и идеальную интеграцию дизайна и содержания книги: сборник эссе «Неразборчивый», который он разработал для писателя Гу Шицзю, - это книга, которую нужно Быть Книга, которую читали, разрезая строчку, после паузы и ритма чтения читатель, наконец, получит простую и элегантную книгу с шероховатыми краями; документальный сборник эссе «Один человек», который он разработал для писательницы Шэнь Фую, кажется таковым. «Это старая книга, пожелтевшая и испещренная, что фактически означает, что содержание и внешний вид книги отшлифованы временем, а ничтожные человечки лишь оставляют в пыли некоторые рассказы, это фотоальбом, в котором зафиксированы изменения дня...» [38], - рассказывает автор.

«Я часто чувствую, что мое тело не поспевает за душой», - сказал Чжу Инчунь, душа бежит туда, порхает там, свободная и безграничная, иногда он будет записывать эти веселые мысли в маленькую тетрадку, некоторые из них на самом деле реализовано в книге. «В этом мире кому-то суждено совершать великие дела, а кому-то суждено делать маленькие дела, и миссия каждой души разная. Для меня самое главное в этой жизни - свободно творить. Если жизнь

жесткая, повторяющаяся, и я чувствую, что трачу свою жизнь впустую» [39], - говорит Чжу Инчунь.

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ В СБОРНИКЕ ЧЖУ ИНЧУНЯ «ГРАФИЧЕСКИЕ СТИХИ»

3.1. Метрико-композиционная структура поэзии Чжу Инчуня

Книга Чжу Инчуня «Графические стихи» («设计诗») [36] – это сборник современной китайской визуальной поэзии, содержащий 80 поэтических текстов.

Жанровая специфика произведений Чжу Инчуня сказывается как на их паратекстовом, так и на композиционном уровне. Поэтические тексты Чжу Инчуня характеризуются несоблюдением метрико-композиционной структура классического китайского стиха. Таким образом, четырехстрочная поэтическая форма не регулирует ряд формальных показателей лирического произведения, таких как объем, число строк и не влияет на внутреннюю организацию стихотворения.

В произведениях Чжу Инчуня активно эксплуатируется непоследовательный порядок слов, созданный, нелинейным декодированием текста, воссоздающим траекторию движения какого-либо объекта. Как например в стихотворениях «Осенний ветер» («秋风») (Приложение Г) и «Маленькая пчелка» («小蜜蜂») (Приложение Б). Декодирование текста читателем происходит в произвольном порядке, что подчеркивает хаотичность траекторий движения гонимой ветром листвы или бьющегося о стекло маленького насекомого. Таким образом текст лишается своей линейной структуры и хаотично располагается в пространстве.

Важно отметить, что полное отсутствие знаков препинания, сложная замысловатая ритмика, контингентность, отсутствие рифмы или комбинация рифмованных и нерифмованных строк, которыми характеризуются произведения китайского автора, является чертой не столько визуальной, сколько постмодернистской поэзии. Таким образом, мы можем отметить актуализацию ряда модернистских и постмодернистских техник в творчестве Чжу Инчуня.

В рассматриваемых нами поэтических текстах Чжу Инчуня наиболее часто в качестве стилистического и композиционного приема используются различные виды лексического повтора. Наиболее ярким примером этого является стихотворение «Суп пересолен», в котором первые пять строк полностью повторяют друг друга, а последняя отличается лишь двумя прилагательными, являя пример полного синтаксического параллелизма:

汤太咸了 要淡点 汤太咸了 要淡点 汤太咸了 要淡点 汤太咸了 要淡点 汤太咸了 要淡点	суп пересолен нужно разбавить суп пересолен нужно разбавить суп пересолен нужно разбавить суп пересолен нужно разбавить суп пересолен нужно разбавить
--	---

汤太淡了 要咸点	суп слишком разбавлен нужно посолить
----------	--------------------------------------

Примером строфического параллелизма является стихотворение «Человек до и после женитьбы» («婚前婚后的人»). Данное стихотворение состоит из 9 строк и его можно условно разделить на три строфы по 3 строки каждая. Каждая часть представляет собой три этапа, на которые разделяет свою жизнь лирический герой произведения. Таким образом, в каждой строфе повторяется синтаксическое и даже лексическое построение:

前年我 一个人生活 像神仙一样快活的	в позапрошлом году я жил один радостно как небожитель
去年 我两个人 生活此变成另一个人的随从	в прошлом году я жил вдвоем это стало следованием по стопам другого
今年 我三个人生活 人只把我当成最忠实听众	в этом году я живу втроем другие воспринимают меня лишь как самого верного слушателя

Кроме таких ярких примеров, в которых повтор является основным средством художественной выразительности, он также встречается и в стихотворениях Чжу Инчуня, где является скорее вспомогательным, дополнительным приемом, как например в стихотворении «Я в зеркале» («镜子里的我»), где синтаксический параллелизм обнаруживается во второй и четвертой строках второй строфы:

好久未见 我对着镜子里的我 奸端	давно не виделись Я смотрю в зеркале на Я внимательно рассматриваю
我 左眼角多了一道皱纹 我 右眼角多了一道皱纹 无恙	Я в углу левого глаза стало на одну морщинку больше Я в углу правого глаза стало на одну морщинку больше цел и невредим

Поэтические тексты Чжу Инчуня демонстрируют широкое разнообразие метрико-композиционных структур, которые задействуются в современной китайской поэзии при создании свободного стиха. Китайский свободный стих

ассиметричен. Длина одной строки обычно не совпадает с длиной соседней с ней строки или с последующими и предыдущими строками, причем расхождение между строками может быть весьма значительным. Свободный стих делится на строки в зависимости от естественной паузы фразы, поэтому длина строк асимметрична. Данный прием в классической филологии называется анжамбеман (от фр. 'перепрыгивать') – один из эффектов расхождения между синтаксическим и ритмическим строением стихотворного текста, когда границы стихотворных строк не совпадают с границами между синтагмами, что визуально как бы разбивает стихотворение на части и указывает на необходимость постановки пауз, то есть является средством ритмико-интонационного и смыслового выделения. Примером для обоих этих утверждений является стихотворение «Я в зеркале», приведенное выше.

Важно также отметить расположение текста на страницах сборника: каждая строчка стихотворения большинства стихотворений, если это не стихотворение в виде образа (изображения), находятся строго по центру листа, а не выровнена по левому краю, как в случае обычного поэтического текста. Таким образом, в визуальной поэзии знаковым образом оказывается важным, чтобы текст являлся центром композиции, чтобы его окружало пустое пространство, выполняющее определенную функцию, в отличие от пространства формально существующего. А именно, такую же функцию, как и в визуальных искусствах – живописи и дизайне, пустое пространство в которых является «законным» элементом композиции, который оказывает большое влияние на восприятие. Пустое пространство улучшает визуальную иерархию, оно поддерживает визуальную связь между элементами, оно фокусирует внимание смотрящего на главном и указывает что таковым является. Таким образом, здесь прослеживается заимствование основных принципов традиционной китайской живописи гохуа (国画). [12, с. 16] Пустое пространство на полотне – это одна из особенностей гохуа, которая подчеркивает черно-белую палитру картины. Такая концепция отражена в китайской традиционной живописи, и генетически наследуется Чжу Инчунем в его визуальной поэзии. Наиболее типичным примером является отношение между черным и белым. Это правило композиции. Художники часто говорят «применять белое, но подразумевать черное», что в основном относится к правильному обращению с черным и белым в картине. То есть необходимо уделять внимание не только черной части изображения, но также и пустой части. Много веков художники очень тщательно располагали пустое пространство на картине. Пустое пространство в сюжетах гохуа должно иметь динамичный контраст. Закон композиции «применять белое, но подразумевать черное» – это, по сути, формирование больших и малых разносторонних треугольников в пустом пространстве изображения. Расположение больших и малых объектов должно быть разным, а расположение пустых участков не может быть симметричным, равномерным, параллельным или располагаться на прямой линии, они должны быть разного размера, располагаться чаще или реже, выше-ниже, ближе-дальше. В большой области черного цвета должен быть небольшой пробел. В композиции гохуа особое внимание уделяется неуловимости,

требуется, чтобы пробелы и объекты гармонировали друг с другом, следует избегать произвольного заполнения пространства. Качество композиции зависит от того, насколько удачно расположены пустые пространства на картине. Они делают объект более заметным, «бимо» выглядит более четким, а цвет более ярким, что создает контраст между иллюзорным пространством и конкретной формой. Пустое пространство обеспечивает пространство для воображения, для домысливания сюжета, и при правильной расстановке оно помогает достичь тонкой художественной концепции. Но пустое пространство здесь - не вакуум, а своего рода «скрытая территория». Оно имеет два значения. Первое - это принцип образности. По изображению на картине мы можем понять, какой предмет олицетворяет это пространство. Второе значение - это принцип отсутствия образности: здесь пустое пространство не представляет какой либо предмет, оно играет роль обрамления или подчеркивает красоту формы. Все это находит отражение в композиционном построении визуальных стихотворений Чжу Инчуня.

В поэзии Чжу Инчуня соблюдаются и другие основные композиционные принципы китайской традиционной живописи: *главное и второстепенное*. Картина должна иметь определенную тематику, и акцент должен быть сделан на одной детали сюжета. Остальные детали используются для того, чтобы подчеркнуть основной объект. Взаимосвязь между основным и второстепенным должна быть очевидной. Главный объект является основой изображения, основой сюжета, а также ключевым элементом передачи тематики, центром картины. Композиция имеет центр, в котором сконцентрирована энергия. Композиция должна определять центр изображения в соответствии с тематическим содержанием, которое определяет главный момент центрального сюжета. Основные элементы располагаются на первом плане, передавая ключевую идею. Остальные элементы сюжета, т.е. второстепенные, могут быть размещены на заднем плане, который является менее заметным, так что он служит фоном, который подчеркивает основной сюжет. Главное и второстепенное взаимозависимы, взаимодополняют друг друга, и они неразделимы. Только имея в композиции «главное и второстепенное», картина может выглядеть цельной.

Иллюзия и реальность. В реальности есть иллюзия, а в иллюзии реальное. Концепция иллюзорного и реального черно-белой каллиграфии в гохуа основана на идеологии Инь и Ян из китайской философии. Реальное – существует, иллюзорное - нет, абсолютной точности не существует, а неточность – существует. Черное и белое порождают друг друга, а также активно применяют реальное и иллюзорное, они порождают на полотне реальное и иллюзорное, создавая впечатление того, что на картине нарисовано то, чего на ней нет. Нарисованное – реально, не нарисованное - иллюзорно. Китайская живопись подчеркивает пустое пространство, и часть картины, которая остается незаполненной и есть иллюзорное, это не значит, что ее не существует, просто иллюзорность заменяет реальность. В «Книге перемен» написано, что Инь и Ян - это Путь, небо – это субстанция Ян, а земля – это субстанция Инь []. Сюжет «цветы и птицы» должен иметь реальное и

иллюзорное, работа кистью должна иметь реальное и иллюзорное, отношения между важными элементами должны иметь реальное и иллюзорное, каждая часть изображения также должна включать в себя реальное и иллюзорное, и, наконец, каждый росчерк кисти должен иметь реальное и иллюзорное - для того, чтобы картина была живой и ритмичной. Иллюзорное и реальное дополняют друг друга, иллюзорное и реальное могут быть как главным элементом, так и второстепенным.

Раскрытие и завершение. Композиция китайской живописи требует раскрытия и завершения. Раскрытие – это высвобождение, завершение – это сдерживание; все это включает в себя раскрытие, продолжение, движение и завершение. «Раскрытие» означает, что люди могут чувствовать динамику и эмоциональное напряжение картины, оно может раскрыть изображение объекта; «завершение» означает закрытие, оно взаимодействует с «раскрытием» и играет координирующую и объединяющую роль в картине. Фактически, обычный способ композиции китайской живописи – это раскрытие и завершение, что включает раскрытие, завершение и их взаимодействие. В частности, разница между «раскрытием» и «завершением» заключается в том, что «раскрытие» означает открытость и эмоциональность, в то время как «завершение» должно быть строгим и «запечатывающим эмоции». Открытость и закрытость портретной и пейзажной живописи сравнительно легко идентифицировать, а в сюжете «цветы и птицы» - сложнее. Причина в том, что композиция сюжета «цветы и птицы» очень разнообразна, и методы различных школ живописи также отличаются: некоторые картины начинают рисовать слева, некоторые начинают рисовать справа, некоторые начинают рисовать сверху, некоторые начинают рисовать снизу и даже с внутренней части картины, а портретная живопись и пейзажная живопись в основном начинают рисовать снизу.

Разреженность-плотность. В сюжетах гошуа «плотность» означает кучность, сосредоточение объектов. «Разреженность» означает свободное и отдельное положение объектов. Эти два качества композиции влияют на общий вид картины. Объекты на картине не должны располагаться слишком плотно или слишком удаленно друг от друга, в плотности существует своя степень разреженности, в разреженности – своя степень плотности, в сосредоточении – разрозненность, в разрозненности - сосредоточение. Разреженность, плотность, сосредоточенность и разрозненность - все это понятия относительные. Без плотности и сосредоточенности невозможно говорить о разреженности и разрозненности. Это так называемое «в разреженности-плотности есть изящество, а в разрозненности-сосредоточенности есть чувство меры», они должны образовывать сильный контраст, тогда картина будет обладать эффектом собранности и свободы, в результате чего возникает чувство ритма, иначе картина станет скучной и неинтересной.

Равновесие. Если брать за основу линию центра, то объекты по обеим сторонам от нее будут иметь различную форму, но необходимо создать впечатление, что элементы картины идентичны. Равновесие - это баланс изображения, это не баланс симметрии и качества. В живописи равновесие

играет особенно важную роль. Сбалансированная картина отлично удовлетворяет визуальные потребности человека. Когда люди оценивают предметы, им нравится живой, интересный, гармоничный и упорядоченный образ. Им не нравятся образы хаотичные или шаблонные, поэтому равновесие также является ключевым моментом композиции. Во время составления композиции все сюжеты и персонажи на изображении должны иметь определенный порядок и не должны выглядеть слишком аккуратными. Расстояние между двумя объектами и плотность их расположения должны быть организованы в соответствии с визуальными потребностями человека для достижения визуального баланса, что и является равновесием. Метод симметричной композиции заключается в том, чтобы сделать изображение стабильным, а для того чтобы нарушить стабильность, изображение объекта в композиции можно слегка сместить, чтобы он находился под небольшим наклоном, и затем сюжет располагается в соответствии со смещением, наклоном, для того чтобы уравновесить изображение. Субъект и объект дополняют друг друга, так что центр тяжести изображения достигает сбалансированного состояния. Это равновесие в композиции.

Пересекающийся, переплетающийся и перекрывающийся контраст. В сюжете «цветы и птицы» объекты располагаются плотно и редко, они пересекаются, переплетаются и накладываются друг на друга, так что изображение может быть четко разделено на слои, а цель переплетения и наложения состоит в том, чтобы в изображении прослеживалась последовательность наложения слоев. Например, крупные объекты поддерживают мелкие, а мелкие оттеняют крупные. Принцип переплетения заключается в том, чтобы у объектов появилась связь, взаимодействие, согласованность. Фактически, процесс переплетения также является процессом создания «разреженности – плотности». Изображение имеет вертикальное и горизонтальное направление, горизонталь разбивает вертикаль, а вертикаль разбивает горизонталь, и таким образом соблюдается баланс. Это показывает, что горизонтальные и вертикальные отношения картины должны быть связаны, при этом акцент делается на «разбитии». Один лист, одна ветвь выглядят монотонно, тогда как два листа и две ветви уже меняют образ, а три или более будут перемежаться, что обогатит композицию и внесет разнообразие. Для создания перемежающегося контраста необходимо создать различные отношения, такие как разреженность и плотность, иллюзия и реальность, насыщенность и бледность

Согласованность. Относится к взаимодействию и эмоциональной связи человека, фона и предметов на картине. Картина должна иметь последовательное содержание, а объекты сюжета должны поддерживать друг друга: каждый из них является самостоятельным объектом, но в то же время между ними должна прослеживаться связь. Во-первых, расположение, облик, ритм, цветы и травы должны отражать движение друг друга: например, цветы и деревья должны тянуться друг к другу, у облаков должно быть извилистое движение. Они должны быть взаимозависимыми и взаимодействовать друг с другом, а тушь, линии, цвета, формы и содержание должны перекликаться друг

с другом, создавая взаимодействие, общение и поддержку между человеком, пейзажем и остальными объектами. Во-вторых, выразить связь и поддержку между объектами при помощи оттенков туши. Например, красный цветок поддерживается печатью, объект, написанный тушью, поддерживается каллиграфической надписью, они должны поддерживать друг друга. То есть в рамках композиции даже каллиграфическая надпись и печать выполняют поддержку объектов композиции [30, с. 408-413].

Все вышеперечисленные принципы традиционной китайской живописи используются Чжу Инчуном при создании своей визуальной поэзии, таким образом, мы можем утверждать, что современная китайская визуальная поэзия заимствует традиционно присущие китайской культуре композиционные принципы построения художественных образов.

Поэтические тексты Чжу Инчуня демонстрируют широкое разнообразие метрико-композиционных структур, которые задействуются в современной китайской поэзии при создании свободного стиха. Китайский свободный стих ассиметричен. Длина одной строки обычно не совпадает с длиной соседней с ней строки или с последующими и предыдущими строками, причем расхождение между строками может быть весьма значительным. Свободный стих делится на строки в зависимости от естественной паузы фразы, поэтому длина строк асимметрична. Данный прием в классической филологии называется анжамбеман (от фр. 'перепрыгивать') [19] – один из эффектов расхождения между синтаксическим и ритмическим строением стихотворного текста, когда границы стихотворных строк не совпадают с границами между синтагмами, что визуально как бы разбивает стихотворение на части и указывает на необходимость постановки пауз, то есть является средством ритмико-интонационного и смыслового выделения.

В визуальной поэзии графический дизайн дополняется выстраиванием номинативного ряда, расположением слов рядом друг с другом в ассоциативной, а не синтаксической связи. Это знаковым образом коррелирует с идеей «иконического поворота», произошедшего в философии и общественных науках в 1990-е гг [11, с.184–211]. Эта идея была предложена швейцарским искусствоведам Готфридом Бёмом и была связана с признанием смысловой автономии образа. Внутренняя структура образа, его связь с материальным носителем и потенциал образа как ресурса познания – все это находит отражение как в перформативных стратегиях искусства авангарда, так и в их «локализации» в русле китайской традиции с опорой на особые свойства ее письменных знаков. В поэзии, носителем которой выступает иероглиф, возможность тесного взаимодействия и даже совместного прочтения слов, соседствующих по вертикали, существовала и на стадии классического стиха, до пришествия авангарда [7].

Концентрированность иероглифического языка предоставляет возможности для работы с тем, что Чарльз Олсон называл «пространственной композицией» – движением по всей поверхности страницы. В 1950 г. американский поэт Чарльз Олсон напечатал статью-манифест «Разъятый стих», где, правда, без ссылки на Малларме, утверждал приоритет «разомкнутой»

формы, следующей «закону строки» и выявляющей новые возможности, вплоть до доверия проскокам пишущей машинки и отказа от традиционной грамматики. Особый акцент Олсон ставил на процессуальности поэтического акта, на так называемой «открытой», «пространственной композиции» («field composition») и на дыхании с его спонтанностью и перепадами в противовес четкому рисунку унаследованной просодии: «Если я снова напоминаю и продолжаю долбить о дыхании, о процессе дыхания... то потому, ради того, чтобы особо подчеркнуть ту роль, которую в поэзии играет дыхание, и которая, как я полагаю, по причине дробления энергии строки слишком размеренным шагом, не была в должной мере ни отмечена, ни использована на практике, что непременно следует сделать, дабы вернуть поэзии свойственную ей силу и разместить ее в нашем времени, ныне и в будущем. Я полагаю, что «разомкнутый стих» дает нам урок: действительна лишь та поэзия, в которой поэт сумеет запечатлеть как приобретения своего слуха, так и перепады дыхания» [18, с. 255-265]. В сборнике Чжу Инчуня есть стихотворение, которое показательным образом коррелирует с манифестом Чарлза Олсена. Это стихотворение «Дыши», которое призывает читателя прислониться носом к указанной на странице точке и сосредоточиться на своем дыхании (Приложение П):

来感受你的鼻尖到这一页纸的距离 来留意你的鼻尖到这张纸之间有什么 东西 一呼一吸 一呼一吸 一呼一吸 一呼一吸 你是否对空气心存过感激 ?	почувствуй расстояние от кончика носа до этой страницы обрати внимание на то что находится между кончиком твоего носа и этим листом бумаги ВДОХ-ВЫДОХ ВДОХ-ВЫДОХ ВДОХ-ВЫДОХ ВДОХ-ВЫДОХ ты когда-нибудь испытывал благодарность за воздух ?
---	--

Таким образом, визуальная поэзия Чжу Инчуня отмечена актуализацией некоторых постмодернистских приемов, а именно вторичности художественного текста и игры с читателем.

3.2. Художественно-стилистические особенности визуальной поэзии в сборнике Чжу Инчуня «Графические стихи»

Сборник открывает стихотворение «Я в зеркале» («镜子里的我») (Приложение А). Данное произведение представляет собой свободный стих, состоящий из 8 строк, стихотворение делится на строки в зависимости от естественной паузы фразы, по этой причине длина строк асимметрична. Что отлично работает в условиях полного отсутствия знаков препинания. Стихотворение можно условно разделить на две части: первая вводит нас в ситуацию, в которой оказывается лирический герой, вторая – детализирует ее и заключает вывод. Главным признаком визуальной поэзии является сдвиг слова как единицы само собой разумеющейся, как единицы, привычной внутри линейной последовательности текста. В результате такого сдвига порождается слово лабильное, гораздо более гибкое, чем оно, возможно, было до этого. Так, в стихотворении иероглиф 我 («Я») каждый раз отзеркаливается по вертикали, в буквальном смысле становясь своим отражением. Отзеркаленный иероглиф 我已经 (уже) не является словом – это несуществующий знак, однако нам понятно, что это «Я», смотрящее на себя в зеркало. Иероглиф 我 также выделен большим размером кегля по отношению к остальному тексту, что дополнительно указывает на значимость и сконцентрированность на этом самом «Я», делает его лирическим героем стихотворения. Тема рассматривания себя в зеркале, процесса идентификации с собственным отражённым образом, очевидным образом отсылает нас к понятию «стадии зеркала» в психоаналитической теории Жака Лакана [25, с. 264]. По мнению Лакана, каждый человек проходит через стадию зеркала в возрасте с 6 до 18 месяцев, и процедура эта заключается не просто в примеривании на себя собственного образа, но и в трансформации, через которую проходит субъект, чтобы этому образу соответствовать. Разумеется, происходит это перед зеркалом, когда ребенок внезапно обнаруживает, что это существо перед ним и есть он сам. И именно в момент этой идентификации возникает отчуждение субъекта от самого себя. Так, в стихотворении происходит четкая демаркация между «Я» и его зеркальным образом-копией: они приветствуют друг друга («давно не виделись»), обнаруживается, что морщинки у них на уголках разных глаз («в углу левого глаза стало на одну морщинку больше // в углу правого глаза стало на одну морщинку больше»), заключается вывод о состоянии другого («цел и невредим»). Важно отметить, что в представленных в приложениях переводах отдан приоритет визуальной составляющей, и в действительности возможность художественного перевода дает нам право предположить, что строки «в углу левого глаза стало на одну морщинку больше // в углу правого глаза стало на одну морщинку больше» включают в себя стоящие перед ними 我 («Я») и его зеркальную копию, и будут переводиться как «у Я в углу левого глаза стало на одну морщинку больше // у Я (отзеркалено) в углу правого глаза стало на одну морщинку больше», что еще раз подтверждает факт отчуждения субъекта от его зеркального отражения. Каждая строчка стихотворения находится строго по центру, а не выровнена по левому краю, как в случае обычного поэтического текста. Здесь оказывается важным, чтобы текст являлся центром композиции, чтобы его окружало пустое пространство, выполняющее определенную функцию, в отличие от пространства формально существующего. А именно,

такую же функцию, как и в визуальных искусствах – живописи и дизайне, пустое пространство в которых является «законным» элементом композиции, который оказывает большое влияние на восприятие. Пустое пространство улучшает визуальную иерархию, оно поддерживает визуальную связь между элементами, оно фокусирует внимание смотрящего на главном и указывает что таковым является.

Стихотворение «Маленькая пчелка» («小蜜蜂») (Приложение Б). Композиционно, после 5 строк, вводящих нас в ситуацию, лист бумаги представляется нам оконным стеклом, об которое бьется «неизвестно откуда влетевшая» пчелка в попытке вылететь наружу. Этот эффект достигается за счет разбросанных по листу звукоподражательных слов 碰 («стук») и 嗡嗡 («жж»). И если в 6 и 7 строках они всё ещё могут рассматриваться, как продолжение горизонтально-вертикальной структуры развертывания поэтического текста, наравне с первыми ударами об стекло той самой пчелки, то далее текст лишается своей линейной структуры и хаотично располагается в пространстве. Уменьшающийся размер шрифта этих звукоподражаний говорит нам о громкости звука и силы, с которой пчелка ударяется об стекло. Становясь все меньше и меньше, слова исчезают, и пчелка падает замертво. Это падение обозначается волнистой пунктирной линией, а на ее конце, внизу листа лежит тело маленькой пчелки, которым становится само слово «小蜜蜂». Движение этой пчелки – это движение в пространстве и времени, а это значит что стихотворение порождает элементарную воображаемую пространственно-временную реальность. Здесь снова важную функцию выполняет пространство как таковое. Дело в том, что воображаемое пространство стихотворения – это не только результат символической расшифровки слов «碰», «嗡嗡», но и интерпретация конкретного пространства стихотворения. Паттерн чтения, созданный непоследовательным, нелинейным декодированием слов, воссоздает траекторию движения маленького летающего насекомого. Таким образом, можно утверждать, что есть определенное сходство между визуальной формой и последовательностью декодирования двумерного пространства и нашими визуальными и когнитивными представлениями о том, как движется бьющаяся об стекло пчелка в воображаемой пространственно-временной структуре стихотворения.

В следующем стихотворении под названием «Суп пересолен» («汤太咸了») (Приложение В) автор виртуозно использует интенсивность начертания шрифта. Стихотворение состоит из 6 строчек, последняя из которых отделена от первых 5 большим промежутком. В первой строчке лирический герой замечает, что суп слишком соленый и его нужно разбавить, эта строчка напечатана черными чернилами. Следующая же строка немного бледнеет, лирический герой продолжает подмечать: «суп пересолен, разбавь еще». Последующие три строки в точности повторяют эти слова – это яркий, гипертрофированный пример использования анафоры как средства художественной выразительности. Однако еще одним более важным таким средством здесь является работа с визуальной составляющей – цветом и интенсивность шрифта. Именно благодаря тому, что каждая последующая

строка по цвету бледнее предыдущей, мы понимаем, что лирический герой разбавляет суп. И здесь мы можем предположить, что после последней, самой бледной строки, прячется еще одна: та, которая разбавлена настолько, что мы ее даже не видим. Последняя строка в стихотворении заключает: «суп слишком разбавлен, надо посолить», она снова написала обычным черным шрифтом. Таким образом, кольцевая композиция стихотворения создает впечатление, что этот процесс поиска идеального баланса, в котором проходит человеческая жизнь, действительно нескончаем и цикличен.

Стихотворение «Осенний ветер» («秋风») (Приложение Г), как и стихотворение «Маленькая пчелка» («小蜜蜂») порождает воображаемую пространственно-временную реальность. Экспозиция – первые две строки стихотворения: «в саду пусто // танец листьев и осенний ветер». Далее читатель интерпретирует пространство стихотворения как воздух, в котором кружатся опадающие слова-листья, декодирование текста происходит в произвольном порядке, что подчеркивает хаотичность траекторий гонимой ветром листвы. Автор избежал соблазна использовать полиграфические возможности разноцветного оформления шрифта слов, и благодаря этому взгляд читателя не воспринимает многоцветие общей пестрой картинкой, а перемещается с одной графической единицы на другую, будто бы следя за падением каждого отдельного листа, и считывая ее цвет лексически. Разнообразный окрас листьев конкретизирует и время происходящего действия – раннюю осень, когда в саду можно обнаружить всю возможную гамму листьев – от еще молодых зеленых, через разные оттенки желтого и красного, до иссохших серых, и даже загнивающих иссиня-черных.

Стихотворение «Падающая звезда и бездомная собака» («流星与野狗») (Приложение Д) можно отнести к фигурным стихам. Фигурные стихи (другие названия: графические стихи, стихографика, каллиграмма) – стихи, в которых графический рисунок строк складывается в изображение какой-либо фигуры или предмета [19, с. 231], проще говоря, слова стихотворения образуют рисунок. В данном произведении поэтический текст расположен в форме пейзажа, буквально в нем описанного. Начиная декодирование текста сверху-вниз, слева-направо, мы читаем первую строчку: «сияющая падающая звезда провела длинную дугу в темном ночном небе и упала на незадачливую деревню», этот текст расположен в форме дуги, кроме того, он плавно уменьшается в размере. Таким образом, текст становится для нас траекторией движения постепенно исчезающей, падающей звезды. Уже сразу после прочтения этой строки, мы можем расшифровать пустое пространство вокруг нее, как ночное небо. Опускаясь вниз по странице, мы читаем вторую строку, расположенную прямо горизонтально: «лишь повсюду скитающаяся собака неподвижно стояла на прямой линии горизонта и смотрела в сторону деревни». Эта строка и становится для нас линией горизонта, а пространство, находящееся под ней – землей. Но одно слово «бездомная» (野) располагается не внутри строки, а над ней, словно силуэт стоящей на линии горизонта собаки. Паттерн чтения, несмотря на исключение этого слова из линейной структуры, включает его в строку, и мы читаем ее как «лишь повсюду скитающаяся

бездомная собака неподвижно стояла на прямой линии горизонта и смотрела в сторону деревни». Важно отметить, что в поэзии, носителем которой выступает иероглиф, возможность совместного прочтения слов, соседствующих по вертикали, существовала и на стадии классического стиха, до пришествия авангарда. В фигурных стихах таким образом, текст не утрачивает своей семантической значимости и интертекстуальной наполненности, а напротив, благодаря форме, значимость текста возрастает. Необходимо также указать на преемственность древней традиции пейзажной поэзии в Китае, стихотворения прямо обращаются к непреходящему мотиву любования ночным небом, одному из самых канонических образов китайской поэзии.

Стихотворение «Два сердца» («两颗心») (Приложение Е) состоит только из одного иероглифа «心» (сердце). Стихотворение начинается с двух иероглифов, расположенных по разным краям листа, движущихся в направлении друг к другу, это показано стрелкой-пунктиром. С каждой последующей строкой они становятся ближе, пока не встречаются на третьей строке. Далее мы замечаем, что в результате их взаимодействия, все так же обозначаемого пунктирной линией, один иероглиф начинает распадаться на черты. В последней строке стихотворения «сердце» – иероглиф 心, разлагается на черты «вертикальная изогнутая с крюком вверх» (扁斜钩) и валяющиеся вокруг, будто осколки, «точка влево» (点) и две «точки вправо» (点), таким образом реализуя образ «разбитого сердца». Это стихотворение из одного слова можно условно разделить на 7 частей, или сцен. Пунктирные стрелочки указывают читателю на постепенное сближение и взаимодействие этих двух главных лирических героев – «сердец». В финальной сцене второй иероглиф «心» располагается у правого края листа, словно покидая первый. Таким образом, автор рассказывает читателю историю любви и разлуки, используя всего один иероглиф и возможности иероглифического письма. Концепция сочетания поэзии и живописи реализуется с помощью разбиения на черты иероглифа. Деструкция и метаморфоза текста является одним из главных признаков визуальной поэзии как таковой. В данном стихотворении иероглиф как визуальная единица становится главным инструментом создания концептуального образа, передачи состояния и настроения.

Стихотворение «Рыба, мечтающая о свободе» («向往自由的鱼») (Приложение Ж) реализуется в форме фигурного стиха, то есть строка складывается в изображение какой-либо фигуры или предмета. В этом произведении основной текст принимает форму стенок аквариума. Этот текст является нарративом произведения, отдельно от него, существует слово «рыба» – иероглиф 鱼. Стихотворение делится на три части, три временных отрезка, каждый из которых становится этапом жизни лирического героя стихотворения – рыбы. Это свободный стих, рифма отсутствует.

Стихотворение «Человек до и после женитьбы» («婚前婚后的人») (Приложение И) состоит из 9 строк и его можно условно разделить на три части по 3 строки каждая. Каждая часть представляет собой три этапа, на которые разделяет свою жизнь лирический герой произведения. В лирике Чжу Инчуня

экзистенциальные проблемы, связанные с поиском собственной идентичности, а также растерянность, одиночество и разочарование людей среднего возраста, занимает центральное место в творчестве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китайская поэзия в XXI в. демонстрирует тенденцию к конвергенции слова и образа в постоянном взаимодействии с классической традицией, а также экспериментами «новой» поэзии XX в. Многие авторы используют сближение визуального и вербального планов в качестве средства обновления поэтики. Такое сближение свидетельствует не только об ориентации на творческий диалог с произведениями предшествующих эпох, использовании приема визуальной поэзии, заимствованного у европейского авангарда, но и о возникновении новых средств выразительности через работу со словом как с асемантическим образом. Примером подобного подхода могут служить поэтические тексты Чжу Инчуня. В визуальной поэзии Чжу Инчуня, отношения слова и его зримого воплощения исследуются через те возможности, которые предоставляет каллиграфия. Подобное использование гибридных форматов представления информации фиксирует новые способы визуально-вербального взаимодействия. В то же время оно соотносится с необходимостью существования в глобальном текстовом поле, важной частью которого всё в большей степени становится непонимание языка текста в условиях постоянного пересечения лингвистических границ.

В соответствии с целями и задачами исследования, в первой главе была систематизирована и обобщена история становления и развития визуальной поэзии на Западе и в Китае, выявлены ключевые характеристики китайской визуальной поэзии. Во второй главе были рассмотрены ключевые этапы жизни Чжу Инчуня в контексте современного китайского культурного пространства. Третья данной работы посвящена исследованию художественно-композиционных особенностей поэзии Чжу Инчуня на примере сборника «Графические стихи».

Изучив приведенный корпус примеров, мы проанализировали особенности метрико-композиционной структуры и выделили основные средства художественной выразительности в произведениях Чжу Инчуня. Исходя из проведенного исследования, были выявлены следующие особенности визуальной поэзии в сборнике Чжу Инчуня «Графические стихи»: поэтические тексты Чжу Инчуня демонстрируют широкое разнообразие метрико-композиционных структур, которые задействуются в современной китайской поэзии при создании свободного стиха. Китайский свободный стих ассиметричен. Длина одной строки обычно не совпадает с длиной соседней с ней строки или с последующими и предыдущими строками, причем расхождение между строками может быть весьма значительным. Свободный стих делится на строки в зависимости от естественной паузы фразы, поэтому длина строк асимметрична. В качестве средства ритмико-интонационного и

смыслового выделения используется анжамбеман – один из эффектов расхождения между синтаксическим и ритмическим строением стихотворного текста.

В поэтических текстах Чжу Инчуня активно эксплуатируется непоследовательный порядок слов, полное отсутствие знаков препинания, сложная замысловатая ритмика, контингентность, отсутствие рифмы или комбинация рифмованных и нерифмованных строк, используются различные виды повторов, в том числе синтаксический параллелизм, лексические повторы (анафора), не соблюдается метрико-композиционная структура классического китайского стиха, количество иероглифов в строках варьируется.

Таким образом, можно констатировать факт реализации в творчестве Чжу Инчуня большинства принципов современной визуальной поэзии. Результаты многостороннего литературного анализа показали, что для современной китайской визуальной поэзии характерна главным образом ее работа в той или иной форме с медиальностью поэтического слова. То есть речь идет о сдвиге слова как единицы само собой разумеющейся, как единицы, привычной внутри линейной последовательности текста. В результате такого сдвига порождается слово лабильное, гораздо более гибкое, чем оно, возможно, было до этого. Китайская поэзия последних лет демонстрирует практически все характеристики авангардной поэзии такого рода.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адлер, Д. Непрерывность традиции визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов / Д. Адлер. – 1998. – С. 16.
2. Асылбекова, М. С. Визуальная поэзия : материалы к спецкурсу по анализу поэтического текста / М. С. Асылбекова. – <http://festival.1september.ru/articles/410006/> (дата обращения : 27. 02. 2017).
3. Бодоева А. А. Китайская поэзия авангардизма в оценках литературных критиков / А. А. Бодоева // Вестник Бурятского государственного университета. – 2017. – № 6. – С.188-193.
4. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/87942> – Дата доступа: 15.02.2022.
5. Вознесенский, А. А. Аксиома самоиска : избранное / А. А. Вознесенский. – М. : ИКПА, 1990. – 615 с.
6. Гик Ю. Визуальная поэзия в России. Промежуточные итоги //2006. № 12. С. 56.
7. Гланц, Т. Видеозапись доклада Томаша Гланца «Перформативная поэзия и ее обусловленность». [Электронный ресурс] / Институт языкознания РАН. – Москва, 2015. – Режим доступа: http://iling-ran.ru/main/news/151110_plr_video. – Дата доступа: 15.03.2022.
8. де Ман, П., Слепота и прозрение. [Электронный ресурс] / Статьи о риторике современной критики. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/man>. – Дата доступа: 15.03.2022.
9. Денкер, К. П. Визуальная поэзия: проблемы и свобода жанра / К. П. Денкер; перев. И. Циммерман. – 1998. – С. 86
10. Денкер, К. П.- Экспериментальная поэзия / К. П. Денкер. – Кенигсберг, 1996. – С. 117. [Ред. В. Булатов].
11. Инишев И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Философско-литературный журнал «Логос». 2010. № 6. С. 184–211.
12. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. - Санкт-Петербург: Лань, Триада, 2004.
13. Кравцова М. Е. Стихосложение / М. Е. Кравцова // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / М.Л. Титаренко (глав. ред.); Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 3 : Литература. Язык и письменность / М.Л.Титаренко (ред.) [и др.]. – 2008. – С. 149-151.
14. Круткин В.Л. - Кит Мокси: О Визуальных исследованиях и иконическом повороте. 2011; Вестник Удмуртского Университета. С. 5

15. Крючкова, В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений / В. А. Крючкова. – М.: Изобраз. искусство, 1984. – С. 43.
16. Мирзиева Л. Р., Ли Сыюань. Визуальная поэзия в современной китайской литературе // Россия - Китай: история и культура: материалы XI Междунар. науч.-практ. конф. (Казань, 18-20 октября 2018 г.). Казань: Изд-во Казан. федер. ун-та, 2018. С. 254-259.
17. Нирё, Л. Единство и несходство теорий авангарда // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского / РГГУ. М.: Изд-во «Российский университет», 1993. С.231.
18. Олсон, Ч. Проективный стих / Пер. и коммент. Александра Скидана // НЛО. – 2010. – № 105. – С. 255–265.
19. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: «Просвещение», 1974. – 509 с.
20. Сорокин, В.Ф. Литература Нового Китая (1917 – 1949) / В.Ф. Сорокин // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / М.Л. Титаренко (глав. ред.); Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 3 : Литература. Язык и письменность / М.Л.Титаренко – 2008. – С. 152–166.
21. Цзян Сюнь. История китайского изобразительного искусства / Цзян Сюнь. - Пекин: Шэнхуо, душу. Книжный магазин Синьчжи Сяньлянь, 2008. - С. 15 - 16.
22. Чернявская, В. Е. Медиальный поворот в лингвистике: поликодовые и гибридные тексты / В.Е. Чернявская // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 2(23). – С. 122–127.
23. Crespi, J. Calculated Passions: The Lyric and the Theatric in Mao-era Poetry Recitation. / John Crespi // Modern Chinese Literature and Culture. – 2001. – № 13(2). – p. 72-110.
24. Daan Pan, The lyrical resonance between Chinese poets and painters : the tradition and poetics of tihuashi (Amherst, Cambria Press, 2010), p. 2-4.
25. Evans D. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. – London: Routledge, 1996. – 264 p.
26. Haft, L. A Selective Guide to Chinese Literature, 1900-1949: Volume III / Lloyd Haft. – Leiden: Brill, 1989. – 301 c.
27. Inwood, H. On the Scene of Contemporary Chinese Poetry: PhD thesis / Heather Inwood; School of Oriental & African Studies, University of London. – London, 2008. Стр 32
28. Li, D. Naming and Antinaming: Poetic Debate in Contemporary China // New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry / Ed. C. Lupke. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2008. – С. 185–186.

29. Van Crevel, M. Unofficial Poetry Journals from the People's Republic of China / Maghiel van Crevel // A Research Note and an Annotated Bibliography / MCLC Resource Center. Leiden, 2007. – С. 475.
30. Yi-yu Cho Woo, « Chinese poetry and painting : some observations on their interrelationship », Monumenta serica 34, 1979-1980, p. 408-413.
31. 陈仲义 (Чэнь Чжун-И). 第三代与朦胧诗之比较 (Сравнение «третьего поколения» и «туманной» поэзии) / 陈仲义 // 作家 (Писатели). – 1993. – № 12. – С. 74-77
32. 程光炜 (Чэн Гуанвей). 中国当代诗歌史 (История современной китайской поэзии) / 程光炜. – 北京: 中国人民大学, 2003. – 362-368 с.
33. 现代诗歌列 (Сборник современной поэзии) / [Электронный ресурс] – Режим доступа <https://m.duanwenxue.com/shige/xiandai>. – Дата доступа: 23.03.2022.
34. 现代诗精选 (Избранные произведения современной китайской поэзии) / [Электронный ресурс] – Режим доступа <https://m.lz13.cn/shiju>. – Дата доступа: 23.03.2022.
35. 中国现代诗歌大全 (Полный свод китайской современной поэзии) / [Электронный ресурс] – Режим доступа <http://www.shigeku.org/xlib/xd/sgdq>. – Дата доступа: 23.03.2022.
36. 朱赢椿 设计诗 // 广西大学出版社 2011. С. 1-80.
37. 朱 赢 椿 (南 京 书 衣 坊 工 作 室 设 计 总 监 <https://baike.baidu.com/item/%E6%9C%B1%E8%B5%A2%E6%A4%BF/7401471?fr=aladdin>
38. 朱赢椿: 《平如美棠》的书籍设计者, 书写属于自己的“设计诗” <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1731544804793721782&wfr=spider&for=pc>
39. 朱赢椿: 在系统中循规蹈矩时, 不要忘记适时地开一扇窗 <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1685752177596027375&wfr=spider&for=pc>
40. 专访 | 朱赢椿《虫子诗》: 虫子是这世上最随性的艺术家 <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1682401039281642832&wfr=spider&for=pc>
41. 自然有趣, 设计有情——“世界最美的书”作者: 朱赢椿 https://www.huodongxing.com/event/reg_submit?id=7485909814600&layout=en

ПРИЛОЖЕНИЕ А

好久未見

давно не виделись

我对着镜子里的斑

Я смотрю в зеркале на Я

端详

внимательно рассматриваю

我

Я

左眼角多了一道皱纹

в углу левого глаза стало на одну морщинку больше

斑

Я

右眼角多了一道皱纹

в углу правого глаза стало на одну морщинку больше

无恙

цел и невредим

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

门窗紧闭
从哪里进来的
小蜜蜂

—整个下午

都在撞击窗上的玻璃

碰碰

嗡嗡

碰碰

嗡嗡

嗡嗡

碰

碰碰

碰

碰

碰碰

碰

碰

碰碰

碰

碰

碰

碰

碰

碰

嗡嗡

碰

碰

碰

碰

碰

小蜜蜂

окна и двери плотно закрыты
неизвестно откуда влетевшая

пчёлка

весь день

бьётся об оконное стекло

стук стук

жж жж

стук стук

жж жж

жж жж

стук

стук стук

стук

стук

стук стук

стук

жж

жж

стук стук

стук

стук

стук

стук

жж

жж

жж

жж

стук

жж

жж

жж

жж

стук

жж

пчёлка

ПРИЛОЖЕНИЕ В

汤太咸了 要淡点

суп пересолен нужно разбавить

汤太咸了 要淡点

суп пересолен разбавь еще

汤太咸了 要淡点

суп пересолен разбавь еще

汤太咸了 要淡点

суп пересолен разбавь еще

汤太咸了 要淡点

суп пересолен разбавь еще

汤太淡了 要咸点

суп слишком разбавлен надо посолить

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

庭院空空

叶舞秋风

в саду пусто

танец листьев и осенний ветер

绿叶

紫叶

зелёный лист

фиолетовый лист

黄叶

黑叶

蓝叶

желтый лист

灰叶

红叶

серый лист

чёрный лист

красный лист

синий лист

各不同

все разные

ПРИЛОЖЕНИЕ Д

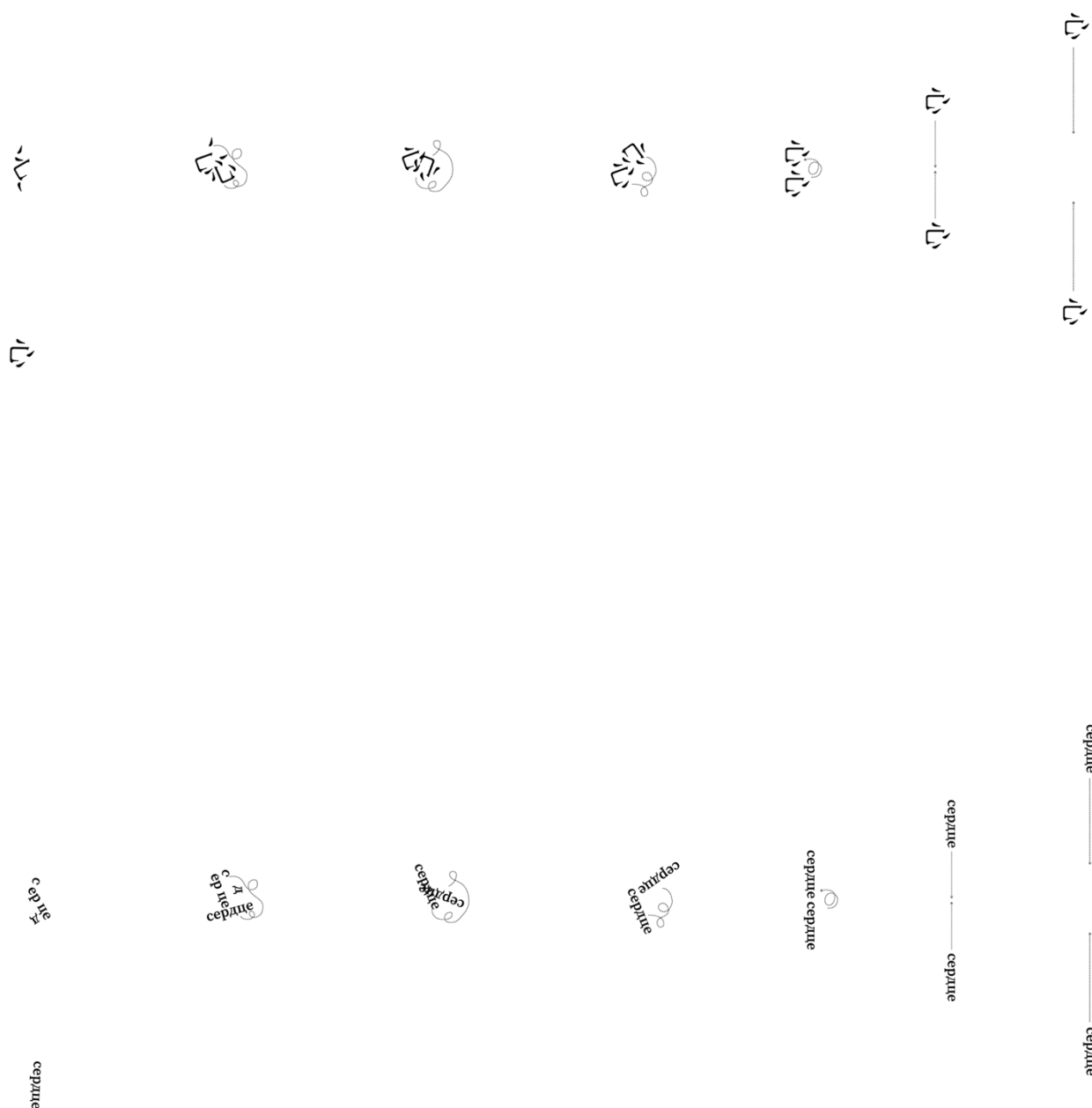
一颗闪亮的流星在漆黑的夜空划过长长的弧线坠落在不远的村庄

сияющая падающая звезда провела длинную дугу в темном ночном небе и упала на незадачную деревню

野
一只四处流浪的狗一动不动地站在笔直的地平线上向村庄张望

бездомная
лишь повсюду скитающаяся собака неподвижно стояла на прямой линии горизонта и смотрела в сторону деревни

ПРИЛОЖЕНИЕ Е



ПРИЛОЖЕНИЕ Ж

在 缸 里 由 自 己 的 一天到晚向往着外面

鱼 在 一 天 由 自 己 找 从缸里跳到缸外要寻

却 发现 由 自 己 的 是适合鸟儿不适合鱼

рыба в аквариуме с утра до вечера мечтала о свободе снаружи

рыба однажды выпрыгнула из аквариума желая найти свободу

рыба обнаружила, что подходящая для птиц свобода не подходит для неё

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

前年

我一个人生活

人
像神仙一样快活的人

в позапрошлом году

я жил один

человек
радостно как небожитель

去年

我两个人生活

从
此变成另一个人的随从

в прошлом году

я жил вдвоем

человек
человек
это стало следованием по стопам другого

今年

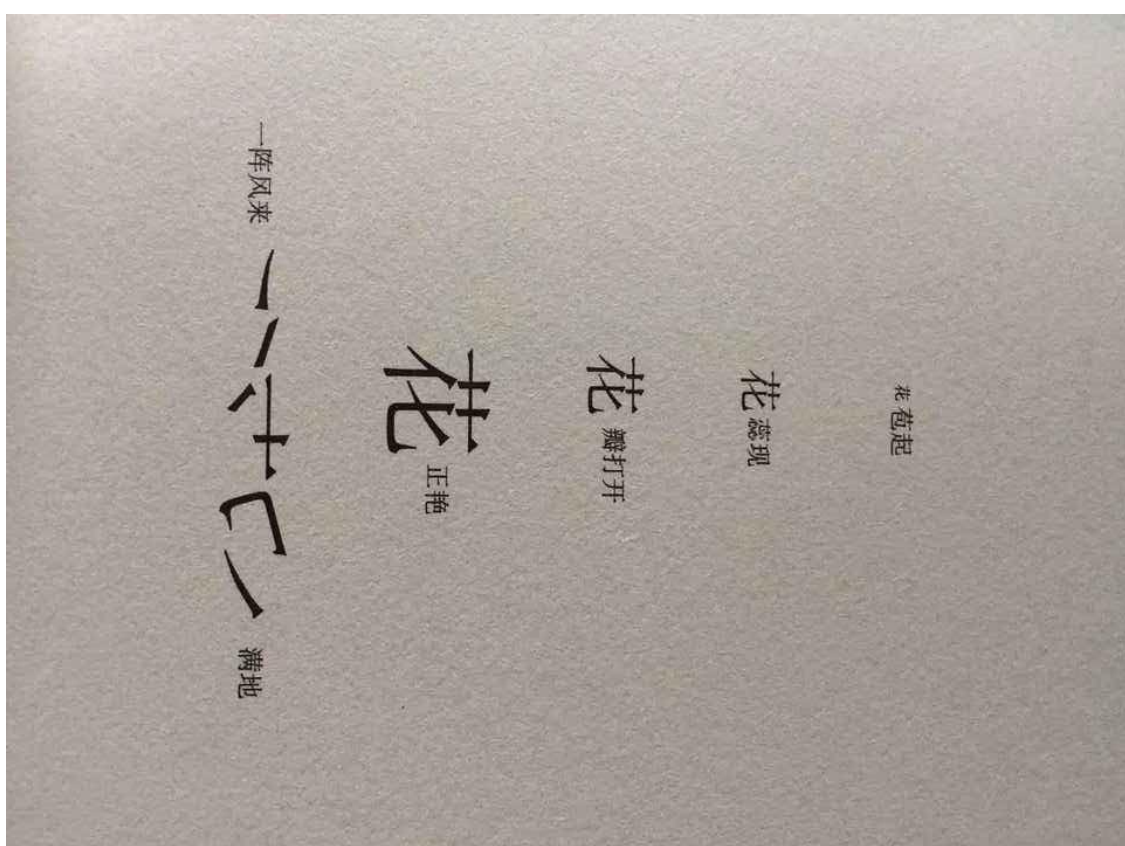
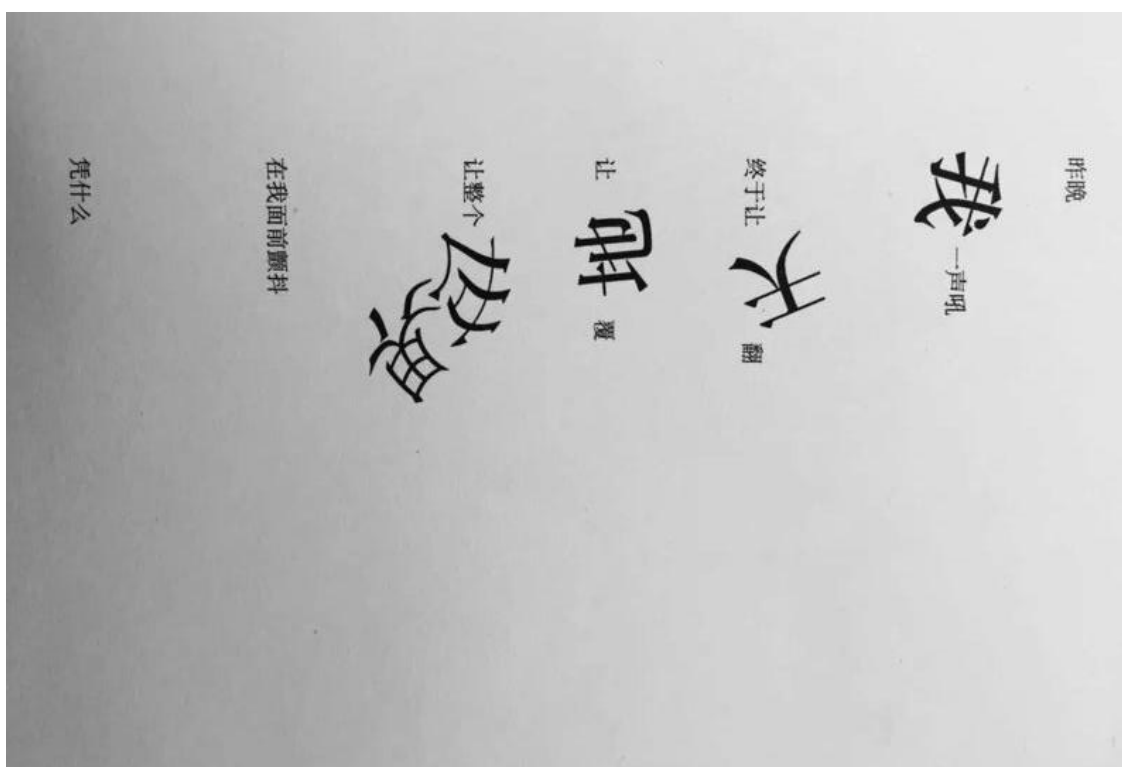
我三个人生活

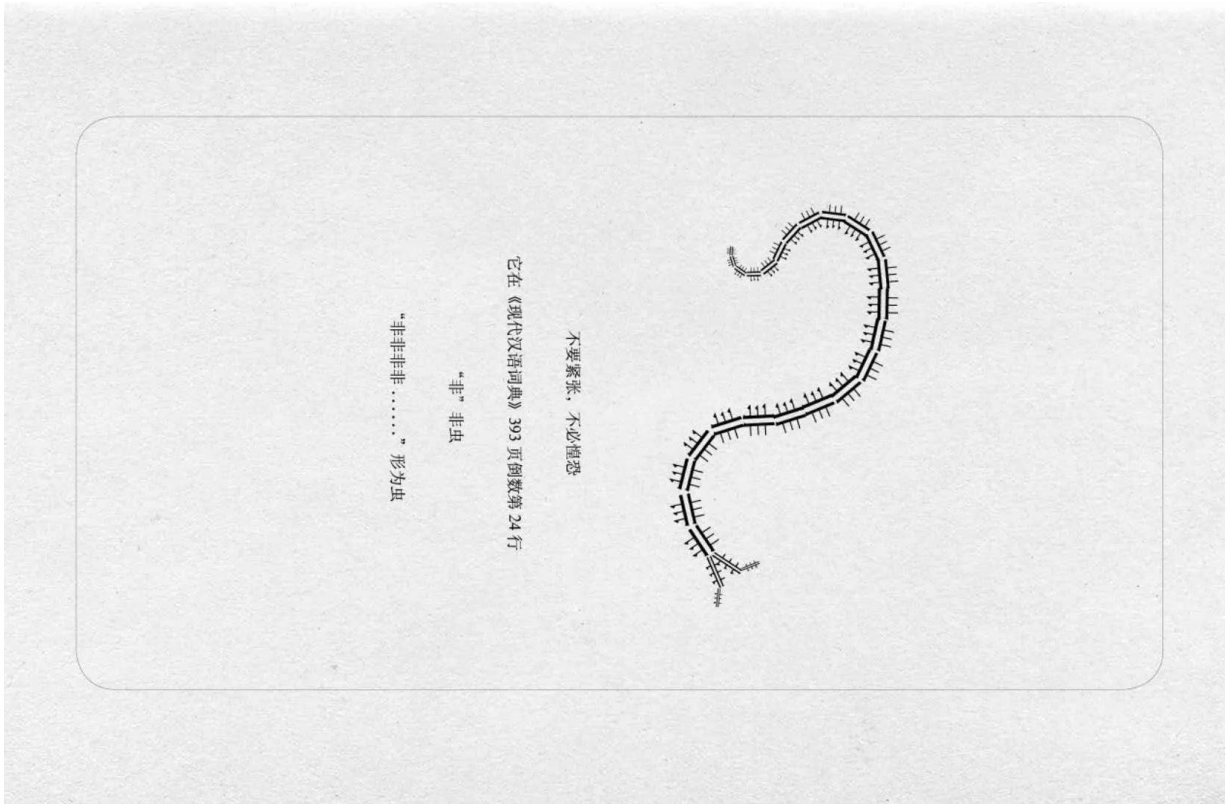
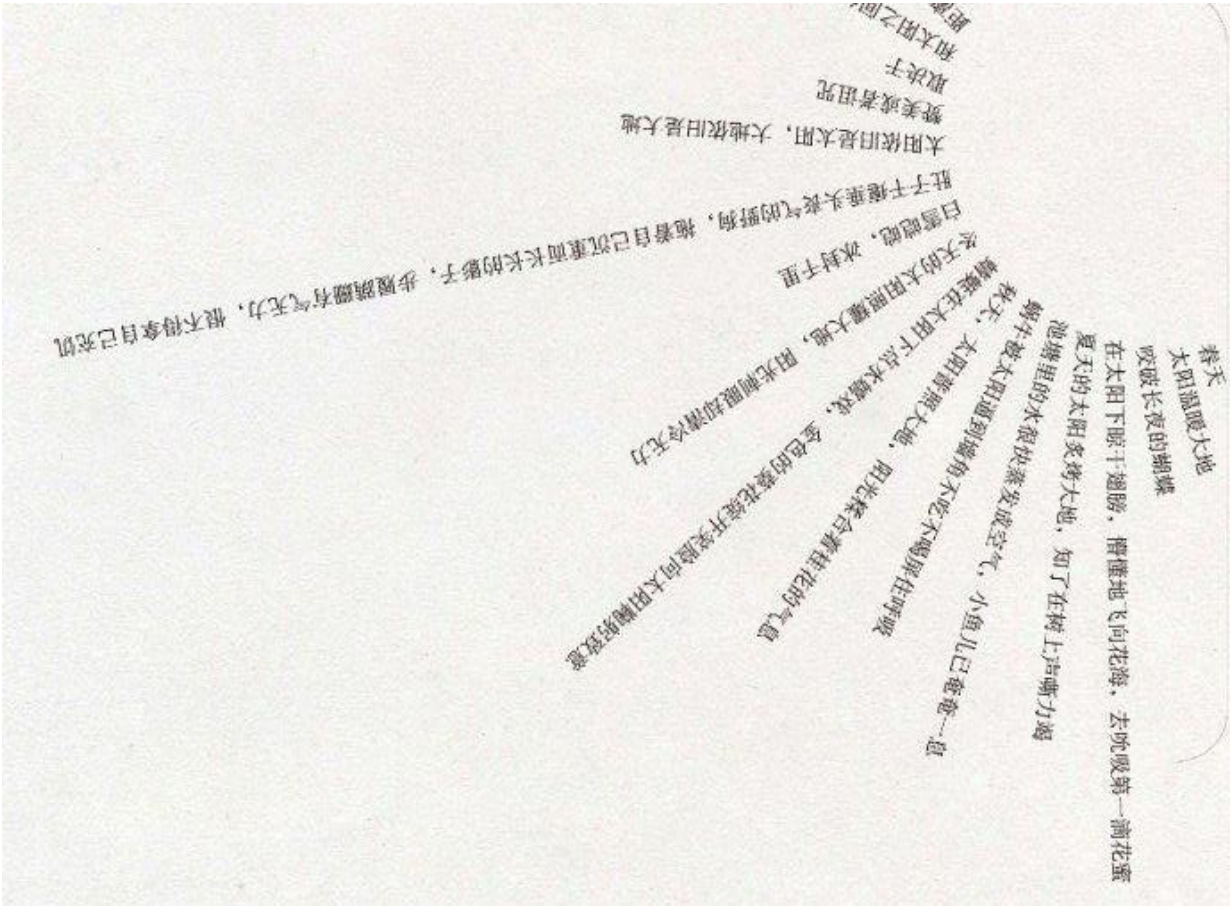
众
人只把我当成最忠实听众

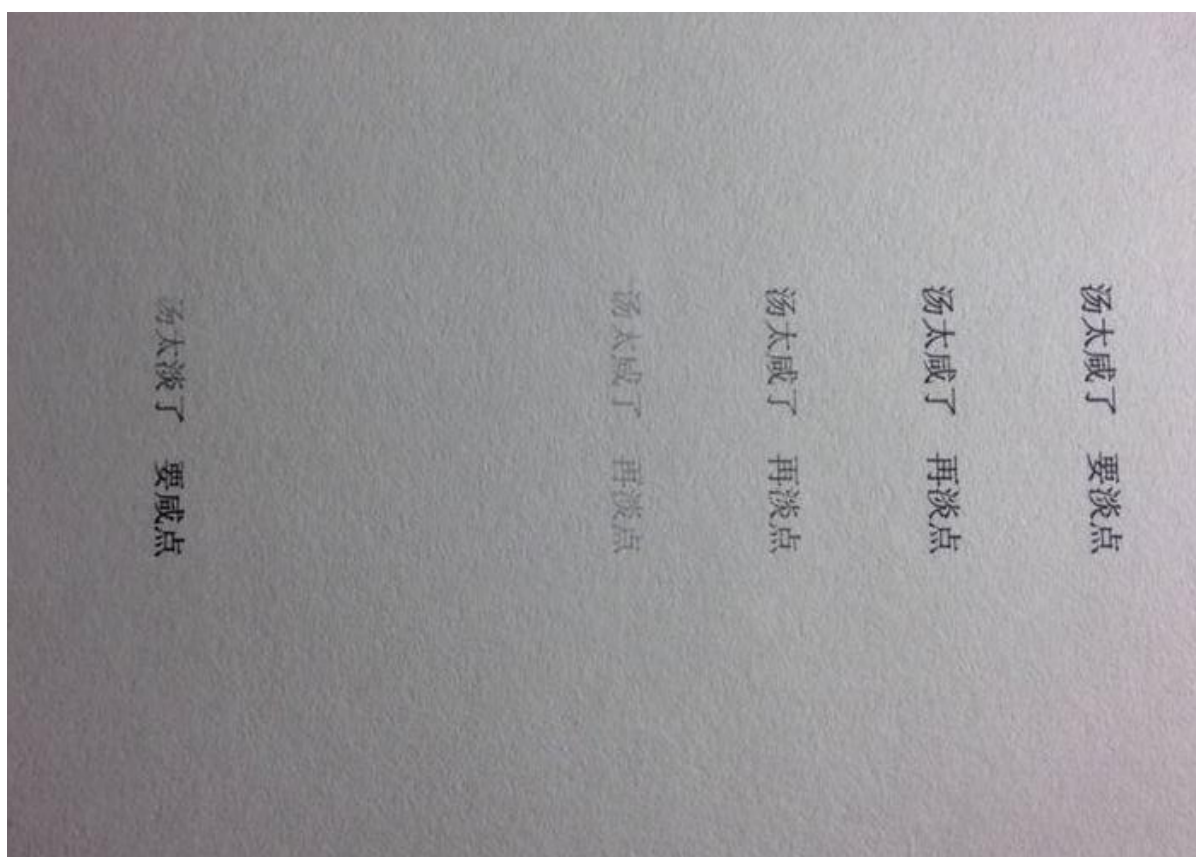
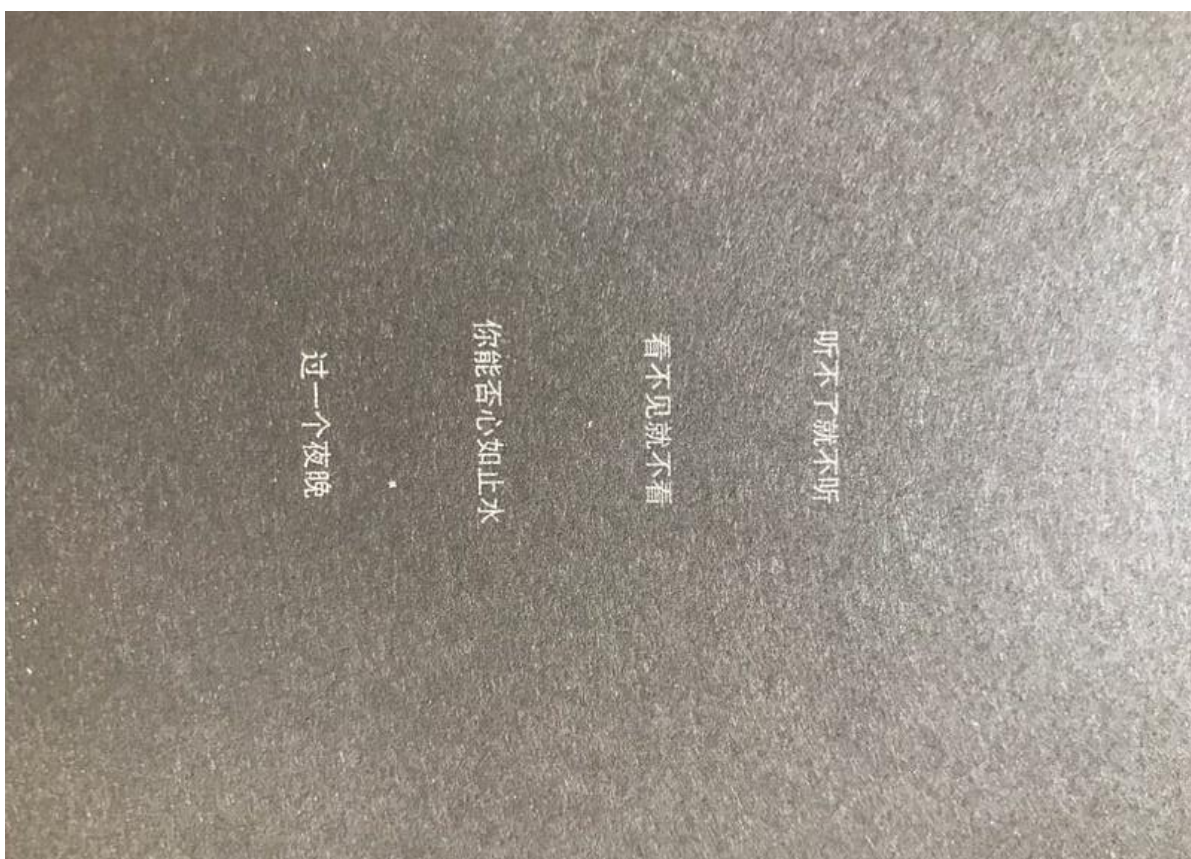
в этом году

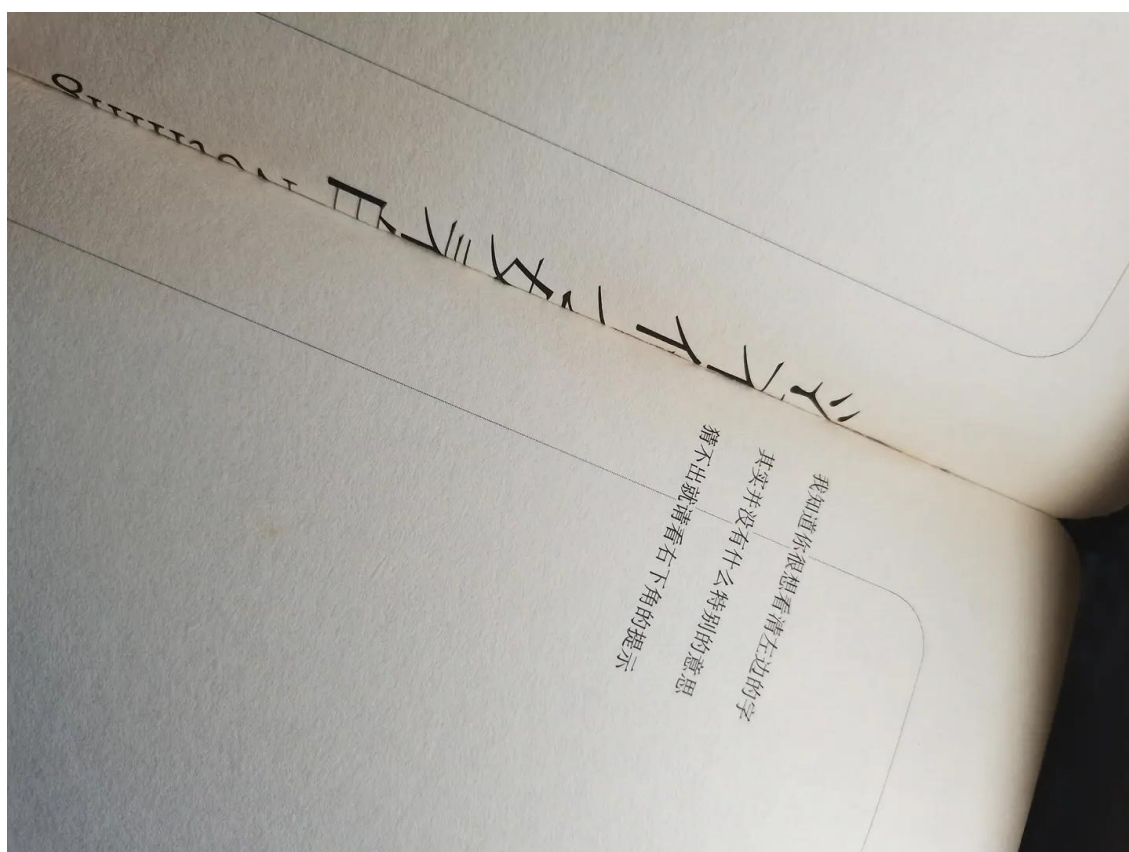
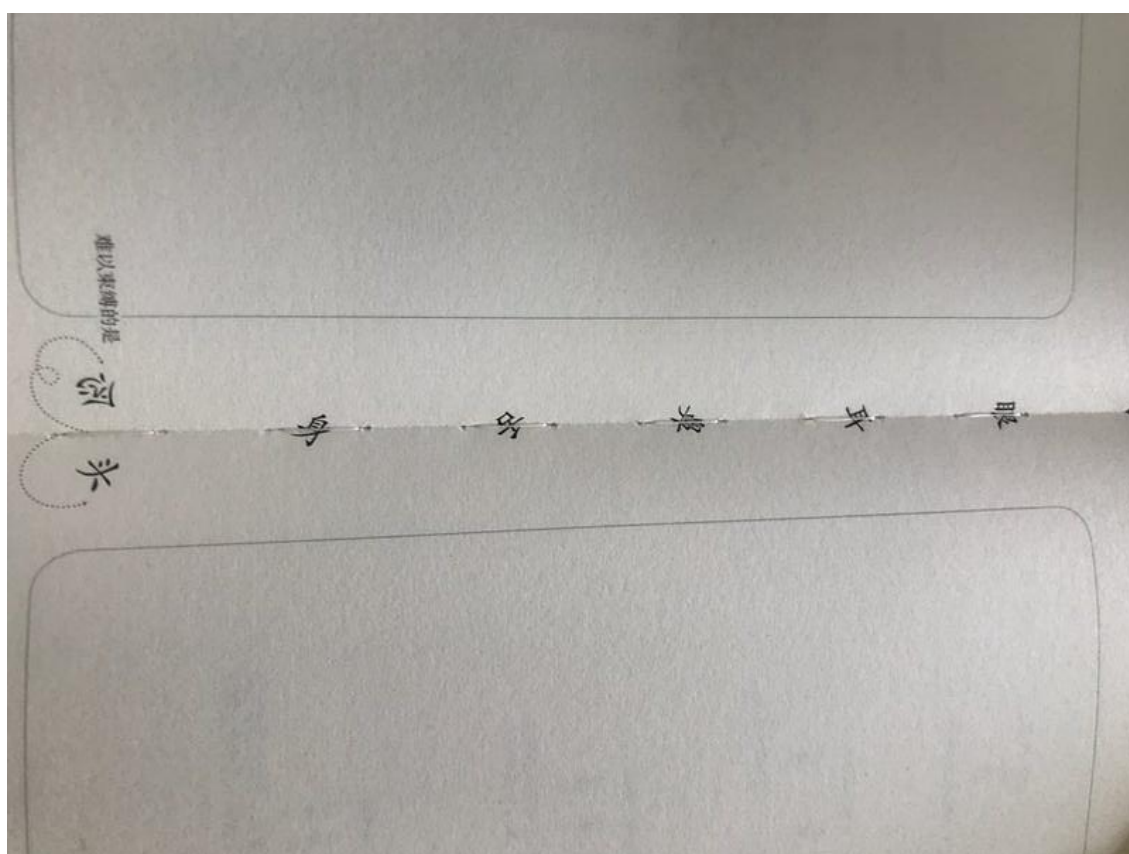
я жил втроем

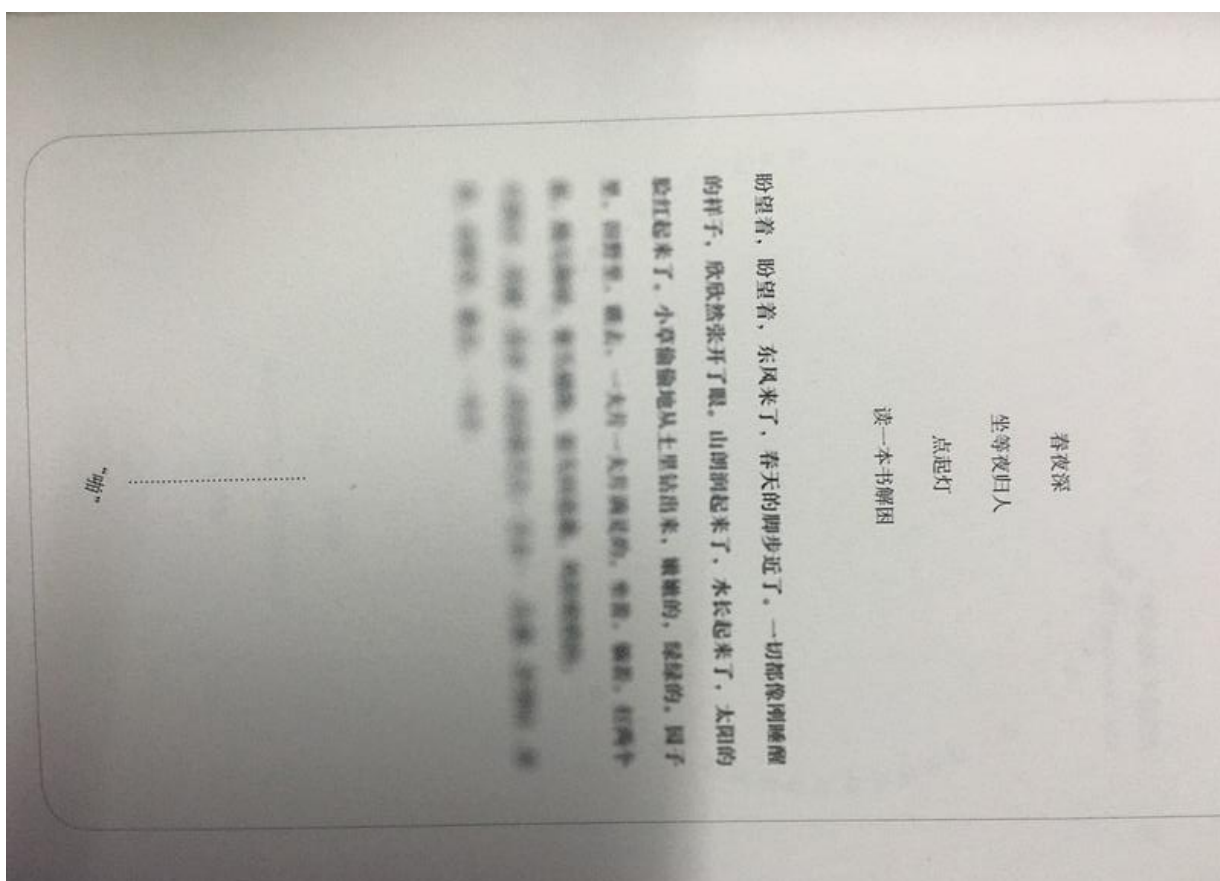
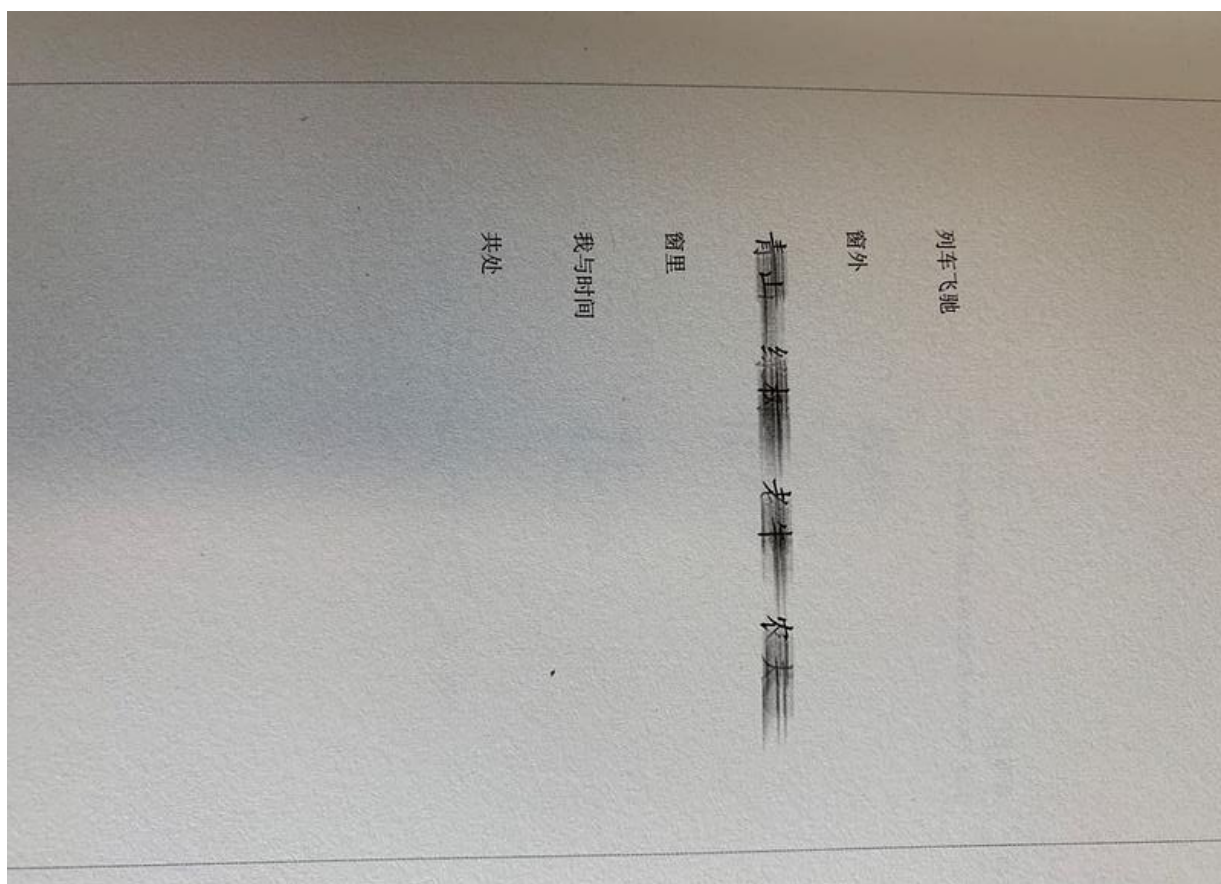
человек
человек
человек
другие воспринимают меня лишь как самого верного слушателя











来感受你的鼻尖到这一页纸的距离

来留意你的鼻尖到这张纸之间有什么东西

一呼一吸 一呼一吸

⊙

一呼一吸 一呼一吸

你是否对空气心存过感激

?