

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

ОЛЕЙНИКОВА
Полина Игоревна

**НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ТВОРЧЕСТВА ЧЭНЬ ЛИ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ. В КОНТЕКСТЕ
ТАЙВАНЬСКОЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ**

Магистерская диссертация

специальность 7-06-0232-02 «Литературоведение»

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

Допущена к защите

«__» _____ 2024 г.

Зав. кафедрой китайской филологии

доктор филологических наук, доцент Н. Н. Хмельницкий

Минск, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.....	5
АГУЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА РАБОТЫ.....	6
GENERAL OVERVIEW OF THE WORK	7
ВВЕДЕНИЕ.....	8
ГЛАВА 1. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА ЧЭНЬ ЛИ....	13
1.1 Феномен экспериментальной поэзии с позиции современного литературоведения: исторический и теоретический аспекты	13
1.2 Становление и развитие тайваньской поэзии.....	35
1.3 Творчество Чэнь Ли в контексте современной тайваньской поэзии	46
ГЛАВА 2 СПЕЦИФИКА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРАКТИК В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЭНЬ ЛИ	57
2.1 Визуальная поэзия как основная форма экспериментального творчества Чэнь Ли.....	57
2.2 Принципы звуковой и конкретной поэзии в творчестве Чэнь Ли	64
2.3 Специфика функционирования поэзии Чэнь Ли в интернет-пространстве..	67
ГЛАВА 3 ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ ПОЭЗИИ ЧЭНЬ ЛИ	73
3.1 Воплощение исторической тематики в творчестве Чэнь Ли.....	73
3.2 Образ родного края в поэзии Чэнь Ли	76
3.3 Философская проблематика поэтического творчества Чэнь Ли.....	81
3.4 Тема любви и эротологические мотивы в стихотворениях Чэнь Ли.....	83
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	86
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	89
СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ МАГИСТРАНТА.....	96
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	97
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	98
ПРИЛОЖЕНИЕ 3.....	99
ПРИЛОЖЕНИЕ 4.....	100
ПРИЛОЖЕНИЕ 5.....	101
ПРИЛОЖЕНИЕ 6.....	102

ПРИЛОЖЕНИЕ 7.....	103
ПРИЛОЖЕНИЕ 8.....	104
ПРИЛОЖЕНИЕ 9.....	105
ПРИЛОЖЕНИЕ 10.....	106
ПРИЛОЖЕНИЕ 11.....	107
ПРИЛОЖЕНИЕ 12.....	108
ПРИЛОЖЕНИЕ 13.....	109
ПРИЛОЖЕНИЕ 14.....	110
ПРИЛОЖЕНИЕ 15.....	111
ПРИЛОЖЕНИЕ 16.....	112
ПРИЛОЖЕНИЕ 17.....	113
ПРИЛОЖЕНИЕ 18.....	114
ПРИЛОЖЕНИЕ 19.....	115
ПРИЛОЖЕНИЕ 20.....	116
ПРИЛОЖЕНИЕ 21.....	117
ПРИЛОЖЕНИЕ 22.....	118
ПРИЛОЖЕНИЕ 23.....	119
ПРИЛОЖЕНИЕ 24.....	120
ПРИЛОЖЕНИЕ 25.....	121
ПРИЛОЖЕНИЕ 26.....	122
ПРИЛОЖЕНИЕ 27.....	123
ПРИЛОЖЕНИЕ 28.....	124
ПРИЛОЖЕНИЕ 29.....	127
ПРИЛОЖЕНИЕ 30.....	129
ПРИЛОЖЕНИЕ 31.....	130
ПРИЛОЖЕНИЕ 32.....	132
ПРИЛОЖЕНИЕ 33.....	135
ПРИЛОЖЕНИЕ 34.....	137
ПРИЛОЖЕНИЕ 35.....	139
ПРИЛОЖЕНИЕ 36.....	141

ПРИЛОЖЕНИЕ 37.....	143
ПРИЛОЖЕНИЕ 38.....	145
ПРИЛОЖЕНИЕ 39.....	148
ПРИЛОЖЕНИЕ 40.....	149
ПРИЛОЖЕНИЕ 41.....	150
ПРИЛОЖЕНИЕ 42.....	152
ПРИЛОЖЕНИЕ 43.....	154
ПРИЛОЖЕНИЕ 44.....	155
ПРИЛОЖЕНИЕ 45.....	156
ПРИЛОЖЕНИЕ 46.....	157

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Олейникова Полина Игоревна

Национальная специфика творчества Чэнь Ли конца XX – начала XXI вв. в контексте тайваньской экспериментальной поэзии

Структура работы: работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованных источников и 46 приложений. Объём диссертации составляет 81 стр., список использованных источников – 59 позиций.

Ключевые слова: экспериментальная поэзия, визуальная поэзия, комбинаторная поэзия, звуковая поэзия, конкретная поэзия, современная тайваньская поэзия, авангардная поэзия, Чэнь Ли, национальная специфика.

Цель работы: раскрыть художественное воплощение национальной специфики творчества Чэнь Ли конца XX – начала XXI вв. в контексте тайваньской экспериментальной поэзии.

Объект: корпус художественных текстов, вошедших в поэтические сборники Чэнь Ли «Граница острова» («島嶼邊緣», 1995), «Равномерная температура страданий и свободы» («苦惱與自由的平均律», 2004), «Цин / Мань» («輕 / 慢», 2009), «Я / Город» («我 / 城», 2011), «Остров / Страна» («島 / 國», 2014).

Предмет: художественное воплощение национальной специфики творчества Чэнь Ли конца XX – начала XXI вв.

Методы исследования: биографический, лингвокультурологический, компаративный, контекстуальный, культурно-исторический.

Полученные результаты и их новизна: было систематизированы понятие «экспериментальная поэзия» и связанный с ним терминологический аппарат, обозначена классификация и определена жанровая атрибуция экспериментальной поэзии и её форм; отмечены особенности генезиса и развития китайской экспериментальной поэзии в контексте тайваньской литературы; охарактеризованы ключевые этапы жизни и творчества Чэнь Ли; осуществлен многоаспектный анализ поэтических текстов Чэнь Ли на языке оригинала; выявлены особенности метрико-композиционной структуры и образно-символической системы экспериментальных стихотворений Чэнь Ли, очерчено проблемно-тематическое поле его поэзии, выявлена национальная специфика творчества; выполнен перевод на русский язык 23 стихотворений, ранее не переводившихся на белорусский/русский язык. **Новизна** исследования заключается в том, что впервые в белорусском и русскоязычном китаеведении в целом были выявлены особенности национальной специфики экспериментальной поэзии Чэнь Ли, а также выполнены переводы его стихотворений.

АГУЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА РАБОТЫ

Алейнікава Паліна Ігараўна

Нацыянальная спецыфіка творчасці Чэнь Лі канца XX – пачатка XXI стст. у кантэксте тайваньскай эксперыментальнай паэзіі

Структура работы: работа складаецца з уводзінаў, трох глаў, заключэння, спіса выкарыстаных крыніц і 46 дадаткаў. **Аб’ём** дысертацыі складае 81 ст., спіс выкарыстаных крыніц – 59 пазіцый.

Ключавыя словы: эксперыментальная паэзія, візуальная паэзія, камбінаторная паэзія, гукавая паэзія, канкрэтная паэзія, сучасная тайваньская паэзія, авангардная паэзія, Чэнь Лі, нацыянальная спецыфіка.

Мэта работы: раскрыць мастацкае ўвасабленне нацыянальнай спецыфікі творчасці Чэнь Лі канца XX – пачатку XXI стст. у кантэксте тайваньскай эксперыментальнай паэзіі.

Аб’ект: корпус мастацкіх тэкстаў, якія ўвайшлі ў зборнікі паэзіі Чэнь Лі «Мяжа вострава» («島嶼邊緣», 1995), «Раўнамерная тэмперацыя пакут і волі» («苦惱與自由全線律», 2004), «Цін / Мань» («輕 / 慢», 2009), «Я / Горад» («我 / 城», 2011), «Востраў / Краіна» («島 / 國», 2014).

Прадмет: мастацкае ўвасабленне нацыянальнай спецыфікі творчасці Чэнь Лі канца XX – пачатку XXI стст.

Метады даследавання: біяграфічны, лінгвакультуралагічны, кампаратыўны, кантэкстуальны, культурна-гістарычны.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: было сістэматызавана паняцце «эксперыментальная паэзія» і звязаны з ім тэрміналагічны апарат, пазначана класіфікацыя і вызначана жанравая атрыбуцыя эксперыментальнай паэзіі і яе формаў; адзначаны асаблівасці генезісу і развіцця кітайскай эксперыментальнай паэзіі ў кантэксте тайваньскай літаратуры; ахарактарызаваны ключавыя этапы жыцця і творчасці Чэнь Лі; здзейснены шматаспектны аналіз паэтычных тэкстаў Чэнь Лі на мове арыгінала; выяўлены асаблівасці метрыка-кампазіцыйнай структуры і вобразна-сімвалічнай сістэмы эксперыментальных вершаў Чэнь Лі, акрэслена праблемна-тэматычнае поле яго паэзіі, выяўлена нацыянальная спецыфіка творчасці; выкананы пераклад на рускую мову 23 вершаў, якія раней не перакладаліся на беларускую/рускую мову. Навізна даследавання заключаецца ў тым, што ўпершыню ў беларускім кітаязнаўстве былі выяўлены асаблівасці нацыянальнай спецыфікі эксперыментальнай паэзіі Чэнь Лі, а таксама выкананы пераклады яго вершаў.

GENERAL OVERVIEW OF THE WORK

Aleinikava Palina Iharauna

National characteristics of Chen Li's work of the late XX - early XX century in the context of Taiwan experimental poetry

The structure and contents of study: the work consists of an introduction, three chapters, a conclusion, the list of the cited sources and 46 appendixes. The scope is 81 p., the list of the cited sources includes 59 items.

Key words: experimental poetry, visual poetry, combinatory poetry, sound poetry, concrete poetry, modern Taiwan poetry, avant-garde poetry, Chen Li, national specificity.

The purpose of the work: to reveal the realization of the national characteristics in Chen Li's literary work of the late XX– early XXI century in the context of Taiwanese experimental poetry.

The object of the research: Chen Li's poetry collections «The Edge of the Island» («島嶼邊緣», 1995), «The Well-tempered Clavier of Agony and Freedom» («苦惱與自由的平均律», 2004), «Qing / Man» («輕 / 慢»), «Me / City» («我 / 城», 2011), «Island / Nation» («島 / 國», 2014).

The subject of the research: the realization of the national characteristics in Chen Li's literary work of the late XX – early XXI century in the context of Taiwanese experimental poetry.

Research methods: biographical method, comparative method, linguocultural method, contextual method, cultural-historical method.

The results and their novelty: the concept of «experimental poetry» and the terminological apparatus associated with it are systematized, the classification, the genre attribution of experimental poetry and its forms are determined; the features of the genesis and development of Chinese experimental poetry in the context of Taiwanese literature are noted; the key stages of Chen Li's life and work are characterized; a multidimensional analysis of Chen Li's poetic texts in the original language is carried out; the features of the metrical-compositional structure and figurative-symbolic system of Chen Li's experimental poems are revealed, the problematic and thematic field of his poetry is outlined, and the national specificity of his literary work is revealed; 23 poems that had not previously been translated into Belarusian/Russian were translated into Russian. **The novelty of the research** lies in the fact that for the first time in Belarusian sinology, the national characteristics of Chen Li's experimental poetry are identified, and translations of his poems were also carried out.

ВВЕДЕНИЕ

Поэтические эксперименты являются неотъемлемой частью любой национальной литературы. Примеры экспериментальных произведений можно обнаружить в истории мировой литературы ещё в древности. Эксперимент в поэзии отражает стремление авторов к поиску новых способов поэтического выражения, переосмыслению функций поэзии, её формального и содержательного плана, исследованию изобразительных возможностей языка, он нередко является движущей силой литературного процесса, бросающей вызов существующей поэтической традиции.

Экспериментальная поэзия является комплексным литературным феноменом, что обусловило отсутствие единого подхода к его определению, классификации и жанровой атрибуции. Существующие исследования направлены в основном на изучение форм экспериментальной поэзии (визуальная, звуковая, конкретная поэзия и др.), однако не предпринимаются попытки их систематизации и классификации. Исследование экспериментальной поэзии как особого способа формальной организации текста позволяет объединить совокупность существующих экспериментальных практик и разграничить терминологический аппарат, применяемый по отношению к ним.

Кроме того, в центре внимания исследователей экспериментальной поэзии находятся произведения, написанные на языках, в которых используются алфавитные системы письма. Однако тема специфики экспериментальной поэзии, написанной на китайском языке, в современном литературоведении разработана не так обширно. В данной работе мы постараемся систематизировать понятие экспериментальной поэзии и исследовать сущность поэтического эксперимента в контексте отечественной, западной и китайской литературы. Сравнительный подход к феномену экспериментальной поэзии позволяет выделить общие принципы, лежащие в основе данного явления, и определить особенности его национальной специфики в разных литературных традициях.

Тема экспериментальной поэзии на китайском языке долгое время оставалась вне поля зрения исследователей, в том числе и потому, что она представлялась новым для китайской литературы феноменом. Китайская поэтическая традиция вплоть до начала XX века характеризовалась устойчивостью канонических жанров, наследованием литературных приёмов и образов, подражанием классическим образцам – всё это препятствовало развитию поэтических экспериментов. Активное развитие новаторских поэтических техник стало возможным только в рамках новой литературы, которая формируется в рамках «движения 4-го мая» и «литературной

революции». Однако примеры экспериментальной поэзии можно обнаружить и в китайской литературе традиционного периода. В них отражается высокая продуктивность китайского языка в создании формальных экспериментов. Однако такие стихотворения игнорировались официальной литературой и научным дискурсом. В рамках данного исследования мы рассмотрим трансформацию поэтических экспериментов на разных этапах развития китайской поэзии.

Особую роль в развитии экспериментальной поэзии на китайском языке играет современная тайваньская поэзия. Историческая и культурная ситуация на Тайване в XX веке способствовала более активному развитию экспериментальных поэтических тенденций, чем на материке. Под влиянием западного и японского модернизма формируется уникальная тайваньская поэтическая сцена, творчество представителей которой характеризуется многообразием экспериментов.

Сфера тайваньской литературы также мало изучена в современном литературоведении. На русском языке существуют только работы и публикации российской исследовательницы Ю. А. Дрейзис [10], [11], [12]. Последнее время наблюдается рост интереса к тайваньской литературе, например, издательство «АСТ» начало публикацию серии «Лучшая проза Тайваня», среди опубликованных произведений можно назвать роман «Человек с фасеточными глазами» У Мин-и (переводчик В. Андреев, 2021 г.), «Чёрные крылья» Сьяман Рапонган (переводчик В. Андреев, 2022 г.), сборник «Тайбэйцы» Бай Сянь-юна (2022 г., переводчик В. Андреев, предисловие к сборнику – В. В. Малявин). Однако сфера тайваньской поэзии всё ещё остаётся вне поля зрения русскоязычных исследователей и переводчиков.

Тема тайваньской литературы более обширно представлена и исследована в рамках зарубежного китаеведения: публикуются поэтические антологии, сборники переводов, проводятся исследования творчества тайваньских авторов. Среди наиболее известных зарубежных исследователей можно назвать Доминика Чжана (Dominic Cheung) «Остров, наполненный шумом: современная китайская поэзия на Тайване» («The Isle Full of Noises. Modern Chinese Poetry from Taiwan», 1987) [33], Лизу Лаймин Вонг (Lisa Laiming Wong) «Рамки культурной идентичности: современная поэзия постколониального Тайваня на примере Ян Му» («Framings of Cultural Identities: Modern Poetry in Post-Colonial Taiwan with Yang Mu as a Case Study», 1999) [47], Джулию Линь (Julia Lin) «Эссе о современной китайской поэзии» («Essays on Contemporary Chinese poetry», 1985) [39]. Большой вклад в исследования тайваньской литературы также внесла Мишель Е (Michelle Yeh). В работе «Граница Тайваня: Антология современной китайской поэзии» («Frontier Taiwan: Anthology of Modern Chinese Poetry», 2001) [49] она даёт обширный

обзор тайваньской поэзии, затрагивая в том числе и период её развития до 1949-го года. Развитию современной тайваньской поэзии также посвящена диссертация нидерландской исследовательницы Сильвии Марийниссен (Silvia Marijnissen) «От прозрачности к искусственности: современная китайская поэзия Тайваня после 1949 года» («From Transparency to Artificiality: Modern Chinese Poetry from Taiwan After 1949», 2008) [40].

В контексте развития тайваньской экспериментальной поэзии показательным является творчество Чэнь Ли (陈黎), представителя среднего поколения тайваньской поэзии. Его творчество характеризуется активным интересом к формам экспериментальной поэзии. Основным художественным методом Чэнь Ли является сочетание экспериментальных поэтических техник и локальной тайваньской тематики, что обуславливает особую национальную специфику творчества поэта. Тематическое своеобразие творчества Чэнь Ли характеризуется интересом к философской, любовной, социально-политической проблематике. Имя поэта нередко упоминается в исследованиях и публикациях, связанных с современной китайской литературой, экспериментальной поэзией, однако попытки систематического изучения творчества Чэнь Ли в контексте тайваньской поэтической традиции ранее не предпринимались. На примере сборников «Граница острова» («島嶼邊緣») [52], «Равномерная температура страданий и свободы» («苦惱與自由的平均律») [56], «Цин / Мань» («輕 / 慢») [57], «Я / Город» («我 / 城», 2011) [58], «Остров / Страна» («城 / 国», 2014) [55] можно проследить особенности экспериментального творчества Чэнь Ли, поэтому данные сборники были выбраны нами в качестве объекта исследования.

Актуальность работы обуславливается тем, что тема китайской экспериментальной поэзии мало изучена в русскоязычном китаеведении, и данный литературный феномен набирает вес не только в китайской, но и в мировой литературе, а анализ национальной специфики экспериментальной поэзии Чэнь Ли производится в белорусском китаеведении впервые. Ранее поэзия Чэнь Ли не переводилась на русский и белорусский языки.

Новизна исследования заключается в том, что впервые в белорусском китаеведении были выявлены особенности национальной специфики экспериментальной поэзии Чэнь Ли, а также выполнены переводы стихотворений из сборников «Граница острова», «Цин / Мань», «Равномерная температура страданий и свободы», «Я / Город», «Остров / Страна». Переводы представлены в приложении.

Цель работы – раскрыть художественное воплощение национальной специфики творчества Чэнь Ли конца XX – начала XXI вв. в контексте тайваньской экспериментальной поэзии.

В соответствии с целью работы были сформулированы следующие **задачи:**

1) определить сущность понятия «экспериментальная поэзия», описать его характеристики и обозначить классификацию, изучив основные теоретические положения по теме исследования в рамках мирового и китайского литературоведения;

2) обозначить особенности генезиса и развития тайваньской поэзии и её экспериментальных тенденций, дать определение понятию «национальная специфика» в контексте тайваньской литературы;

3) выявить специфику функционирования форм экспериментальной поэзии в творчестве Чэнь Ли;

4) очертить проблемно-тематическое поле поэзии Чэнь Ли, определить роль поэта в тайваньском литературном процессе;

5) раскрыть особенности проявления национальной специфики в творчестве Чэнь Ли на примере поэтических сборников «Граница острова», «Равномерная температура страданий и свободы», «Цин / Мань», «Я / Город», «Остров / Страна».

Объектом настоящего исследования является корпус художественных текстов на китайском языке, составляющих поэтические сборники Чэнь Ли, написанные в период конца XX – начала XXI вв.: «Граница острова» («島嶼邊緣», 1995), «Равномерная температура страданий и свободы» («苦惱與自由的平均律», 2004), «Цин / Мань» («輕 / 慢», 2009), «Я / Город» («我 / 城», 2011), «Остров / Страна» («島 / 國», 2014).

Предметом исследования стало художественное воплощение национальной специфики творчества Чэнь Ли конца XX – начала XXI вв.

Результаты исследования были апробированы на следующих конференциях: Романо-германские литературы: традиции и современность (16–18 ноября 2023 г., БГУ, филологический факультет, доклад «Образ Тайваня в творчестве Чэнь Ли»); III Шабловские чтения (16 декабря 2023 г., БГУ, филологический факультет, доклад «Стихотворения «вольного стиля» как основа китайской экспериментальной поэзии»); Беларуская літаратура ў сусветным кантэксте (24 февраля 2024 г., БГУ, филологический факультет, доклад «Асаблівасці гукавой паэзіі ў сучаснай сінафоннай літаратуры»); Мова і літаратура: навуковая канферэнцыя студэнтаў і аспірантаў (24 апреля 2024 г., БГУ, филологический факультет, доклад «Проблема жанровой атрибуции в китайской поэзии»); Аксиологический диапазон художественной литературы (25-26 апреля 2024 г., ВГУ им. П. М. Машерова, доклад «Специфика функционирования поэзии в интернет-пространстве (на примере сборника Чэнь Ли «Граница острова»)); Роль молодых учёных в развитии науки (26 апреля 2024 г., БГУ, факультет международных отношений, доклад «Историческая

тематика в творчестве Чэнь Ли как способ воссоздания национальной идентичности»).

Для решения поставленных задач использовались следующие **методы:** биографический метод, компаративный метод, лингвокультурологический метод, контекстуальный метод, культурно-исторический метод.

Работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованных источников, приложений.

ГЛАВА 1. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА ЧЭНЬ ЛИ

1.1 Феномен экспериментальной поэзии с позиции современного литературоведения: исторический и теоретический аспекты

Термин «экспериментальная поэзия» нередко встречается в научных и публицистических статьях, посвященных поэтическим экспериментам. Данный термин употребляется в исследовательских работах в качестве синонима к терминам «авангардная поэзия», «неоавангардная поэзия», «постмодернистская поэзия», «конкретная поэзия», «визуальная поэзия», «комбинаторная поэзия» и др., однако всё ещё не находит чёткого определения в современных литературоведческих словарях и научных работах. В рамках данной работы мы попытаемся дать определение понятию «экспериментальная поэзия», обозначить его жанровую атрибуцию и классификацию, а также разграничить термины, связанные с данным литературным феноменом.

На наш взгляд, термин «экспериментальная поэзия» правомерно использовать как обобщающий термин для всех форм поэзии, в основе которых лежит поэтический эксперимент в области формальной организации текста. Под литературным экспериментом понимается «инновационная деятельность писателя, направленная на обновление художественного языка, представлений о смысле и задачах литературы, роли автора и способах восприятия художественного текста» [16]. Таким образом, «поэтическим экспериментом» можно назвать подход к написанию поэтического текста, который противостоит устоявшимся поэтическим канонам и с помощью которого происходит преобразование языка и способов восприятия поэзии.

Эксперимент реализуется на всех уровнях поэтического произведения:

а) формальная организация стихотворения (рифма, ритм, композиция, звуковое и визуальное оформление текста, лексика, синтаксис, образная система и т. д.);

б) идейно-тематическое содержание (разработка новых тематических пластов или рассмотрение существующих тем и идей с кардинально нового ракурса);

в) способы бытования поэзии (издание поэтических сборников в новых форматах, публикация в сети с использованием медиатехнологий, поэтическая декламация и т. д.), которые обуславливают особенности читательской рецепции.

Чаще всего в одном произведении эксперимент реализуется на каждом из уровней, но основным критерием является формальный, так как особая форма стихотворения обуславливает его содержание и особенности восприятия.

Однако не каждое поэтическое произведение, в котором наблюдаются экспериментальные элементы, можно отнести к данной категории. Поэтический язык в своей сущности сильно отличается от повседневного языка, при создании произведений каждый поэт стремится к обновлению семантического, символического, образного значения слов, поэтому каждое поэтическое произведение, безусловно, носит черты «экспериментальности». Однако к экспериментальной поэзии относятся только те произведения, в которых эксперимент является доминирующим методом.

В соответствии с определением целесообразно выделить следующие формы экспериментальной поэзии: 1) визуальная поэзия; 2) звуковая поэзия (саунд-поэзия); 3) конкретная поэзия; 4) медиапоэзия. В основе классификации экспериментальной поэзии в данной работе мы используем критерий формальной организации текста, который также обуславливает новаторскую деятельность на уровне идейно-тематического содержания и способов бытования и восприятия поэзии.

С точки зрения жанровой атрибуции, экспериментальная поэзия и её формы не могут быть отнесены к отдельным жанрам и поджанрам. Подход к понятию «жанр», выделение жанрообразующих признаков и жанровая классификация являются сложными и дискуссионными вопросами в мировом литературоведении. Жанр рассматривается с точки зрения исторического, типологического, социокультурного и других подходов. В широком смысле можно определить жанр как исторически сложившуюся форму произведения, характеризующуюся определённым набором структурных, семантических и функциональных признаков. В данном исследовании мы будем придерживаться определения жанра, разработанного Ю. А. Озеровым: «Жанр – исторически складывающийся тип (вид) художественного произведения (в единстве специфических свойств его форм и содержания), принадлежащий к разным литературным родам» [23, с. 319]. К жанровым признакам исследователь относит следующие характеристики: «а) содержание произведения (тематика, проблематика); б) способ повествования, описания, воспроизведение событий, явлений, системы образов, героев; в) отношение автора к изображаемому; г) характер конфликтов и их развитие в сюжете; д) пафос произведения; е) приёмы обрисовки, изобразительно выразительные средства; ж) стилевая манера» [23, с. 320].

Категория жанра предполагает типологическую и историческую устойчивость произведений, наличие формосодержательного единства, т. е. набора формальных признаков, которые бы выражали конкретный художественный смысл. В случае с экспериментальной поэзией и её формами константой является только наличие особых формальных признаков, однако даже при использовании похожих приёмов (например, задействование

визуального пространства текста) в двух визуальных стихотворениях может реализовываться разное содержание. На наш взгляд, экспериментальную поэзию и её формы целесообразно определить как особый способ формальной организации текста.

Кроме того, прежде чем исследовать жанровую атрибуцию форм экспериментальной поэзии в китайской и западной традиции, следует отметить особенности подхода к жанру в китайском литературоведении. Литературная мысль Китая с самого начала характеризовалась внутренним пониманием жанровых признаков и жанровой дифференциации. Это прослеживается уже в принципе разграничения стихотворений в «Шицзине» («诗经», VI в. до н. э.): стихотворения отбираются в канон в соответствии с чёткой формальной структурой, функцией и тематическим содержанием (*песни-фэн, оды-я и гимны-сун*). Определяющим принципом разграничения в классических китайских поэтиках остаётся функциональный принцип: например, в трактате Лю Се (刘勰, 465-532 гг.) «Резной дракон литературной мысли» («文心雕龙») и антологии Сяо Туна (萧统, 501-531 гг.) «Избранные произведения изящной словесности» («文选»), причём стихотворные жанры стоят на вершине иерархии всех рассматриваемых жанров [18, с. 251].

Подход к жанру в китайской литературоведческой мысли традиционно понимался как подход к сложившемуся литературному феномену, свойственному данной эпохе. Как утверждает К. И. Голыгина, «литературная теория Китая исторически развивалась в тех границах, которые предоставляла ей сама литература, и на основе тех терминов, которые в культуре уже сложились» [7, с. 132]. Так, в рамках китайской поэзии обычно рассматриваются определённые жанры, доминировавшие в данной эпохе (например, 楚辞 *чуцы*, 乐府 *юэфу*, 唐诗 *танши*, 宋词 *сунцы* и т.д.). Исследовательница также отмечает синтез исторического и герменевтического подхода к жанру в китайской литературной теории: «Традиционная теория словесности уже с первых своих опытов являлась и историей литературы, квалифицируя памятники либо объясняя жанры или термины, коими эти жанры обозначались, в аспекте их исторического появления и исторической обусловленности» [7, с. 132].

Значительные изменения в подходе к жанру происходят в XX веке. В рамках «движения 4-го мая» и «литературной революции» провозглашается переход к «новой поэзии» (新诗 *синьши*) на языке байхуа. Происходит отказ от традиционных поэтических жанров и принципов написания поэзии. Однако освободившись от рамок традиционной китайской поэтики, новая китайская поэзия не формирует собственной развитой жанровой теории, заимствуя терминологию в западной традиции. В период 1920-30-х годов активно развивается переводная литература, апробируются методы иностранных

литературных течений (символизм, романтизм, реализм), заимствуются жанры (верлибры, японские хайку).

Изучению жанровой системы новой поэзии в русскоязычном литературоведении посвящено небольшое количество исследований, среди них можно выделить монографию Л. Е. Черкасского «Новая китайская поэзия. 20-30-е гг.» (1972 г.), в которой он выделяет такие жанры, как китайский свободный стих (自由诗体 *цзыю шити*), стихотворения-миниатюры (小诗 *сяоши*) и лиро-эпические произведения [30, с. 7]. Основным жанром, на наш взгляд, в рамках новой поэзии является свободный стих, что отмечается и в работах О. Д. Цыреновой: «Соответствующей формой стал свободный стих с заимствованными на Западе и ставшими впоследствии характерными чертами китайской поэзии XX в. принципом разбивки стихов на строки, отсутствием рифмы, произвольным количеством иероглифов в строке, свободным строфическим построением» [30, с. 8]. Именно под термином «свободный стих» объединяются большинство поэтических произведений в современной китайской поэзии – в противовес произведениям, подражающим традиционным поэтическим жанрам (旧体诗词 *цзюти шици*).

Проблема жанровой атрибуции в современной синологии проявляется в том числе и в терминологической неопределённости, отражающейся в работах китайских литературоведов. В качестве термина к понятию «жанр» в исследованиях взаимозаменяемо используются следующие термины: «体裁» *тицай* (жанр, стиль, форма), «文体» *вэньти* (стиль, жанр), «诗派» *шипай* (направление, жанр), «风格» *фэнгэ* (стиль, жанр, манера), «类型» *лэйсин* (тип, вид, жанр, форма, стиль), «体类» *тилэй* (жанр), «样式» *янши* (форма, стиль, жанр), «种类» *чжунлэй* (род, жанр). В литературоведческих словарях наблюдается попытка разграничить, например, термины «род литературы» (种类) и «жанр» (体裁), однако в исследовательских работах и словарных определениях конкретных жанров часто не соблюдается терминологическое единство.

Отсутствие единого подхода к жанровой классификации в современной китайской поэзии может быть связано с несколькими факторами. Во-первых, в XX–XXI веке поэзия теряет превалирующий статус, который она занимала на протяжении всего исторического развития китайской культуры. Во-вторых, основным жанровым критерием являлся функциональный критерий, обуславливающий и формальную организацию стихотворения. В новой литературе Китая поэзия уже не обладает набором конкретных функций и не стеснена формальными рамками, напротив, наблюдается открытость к экспериментам и восприимчивость поэтического слова к современным веяниям, что обуславливает её свободный характер. В-третьих, жанр как литературоведческая категория продолжает осмысляться как исторически

сложившийся феномен. В рамках новой поэзии активно разрабатывается «свободный стих» – именно он и становится основным термином, применяющимся к подобным формам.

В-четвёртых, утрачивая важность функционального аспекта, китайская литературоведческая мысль на первый план выдвигает понятие «стиля», которое трактуется предельно широко. Это проявляется и в терминологической разрозненности: проанализировав приведённые нами выше термины, можно отметить, что «жанр» и «стиль» в китайском литературоведении почти не различаются и часто используются взаимозаменяемо и синонимично. Под «стилем» в китайском литературоведении понимается набор формально-содержательных признаков, который позволяет выделить произведения в отдельный вид.

В пример можно привести определение и жанровую классификацию тайваньского учёного Чэнь Цюфэя (陈去非): «Жанр (также называемый стилем) – это определённые внешние (формальные) характеристики, которые могут быть выявлены в разных формах» (здесь и далее перевод наш – О. П.). [59]. В определении выявляется акцент на формальных признаках жанра и его синонимичность с понятием «стиль». Далее исследователь приводит следующую классификацию жанровых критериев: 1) критерий объёма (количество строк); 2) тематический критерий; 3) критерий рифмической организации текста; 4) критерий литературного метода; 5) критерий фокализации [59].

На примере данной классификации мы можем увидеть, что жанровая дифференциация в китайском литературоведении, таким образом, обладает особой спецификой: в рамках одной классификации могут объединяться и смешиваться формальные и содержательные признаки, рассматриваться традиционные и новые жанры. Исследователь также отмечает, что в китайском литературоведении изучение жанров новой поэзии не находит широкой разработки. Подобная ситуация наблюдается как в китайских, так и в западных и русскоязычных источниках. В китайском литературоведении это связано с тем, что категория жанра утрачивает своё функциональное назначение, вследствие чего не является объектом пристального внимания теоретиков литературы. Иностранные синологи сталкиваются с проблемой терминологической неопределённости, в которой они вынуждены либо применять к китайской литературе существующие термины европейской поэтики, либо определять жанровые формы согласно китайским представлениям о жанрах, которые не всегда являются чёткими и едиными.

Таким образом, проблема жанровой атрибуции является актуальной в современной синологии. Требуется определение понятия «жанра», разграничение терминов «жанр» и «стиль», разработка чёткого понятийно-

категориального аппарата, который бы учитывал многообразие современных поэтических форм, в том числе экспериментальной поэзии.

В китайском литературоведении также отсутствует терминологическое и понятийное единство применительно к экспериментальной поэзии, а также определение данного понятия. В литературоведческих и научно-популярных статьях в основном используется термин «авангардная поэзия» (先锋诗歌 *сяньфэншигэ*), реже – термин «экспериментальная поэзия» (实验诗 *шияньши*). Также отсутствуют исследования, посвященные жанровой атрибуции экспериментальной поэзии.

Для того чтобы наиболее полно раскрыть значение экспериментальной поэзии как литературного феномена и разграничить понятийно-категориальный аппарат, связанный с ним, рассмотрим специфику каждой из форм экспериментальной поэзии в китайской, западной и отечественной традиции.

Визуальная поэзия представляет собой одну из древнейших форм экспериментальной поэзии. Термин «визуальная поэзия» охватывает все поэтические эксперименты в области визуального измерения стихотворения. Многие из них можно отнести к интермедийным формам, поэтому изучение визуальной поэзии часто выходит за рамки литературоведения, и она становится объектом исследования искусствоведения, культурологии и других смежных дисциплин.

В современном литературоведении и искусствоведении на данный момент не существует единого подхода к определению данной формы экспериментальной поэзии. Российский искусствовед Ю. Гик рассматривает визуальную поэзию как особый интермедийный жанр: «Визуальная поэзия – это жанр искусства, находящийся на стыке литературы и традиционного изобразительного творчества (живописи, графики)» [5]. В работе литературоведов Е. С. Аникеевой и Л. П. Прохоровой визуальная поэзия также понимается как «синтетический жанр литературы и визуальных искусств, представленный в поэтическом тексте взаимосвязанными вербальным и визуальным компонентами» [24]. Согласно определению в Новом литературном словаре, «визуальная поэзия – вид искусства, соединяющий в себе словесное и зрительное творчество – стихотворения, чьи строки образуют декоративные или наделенные эмблематическим смыслом фигуры и знаки» [8].

На наш взгляд, визуальная поэзия не может рассматриваться как отдельный жанр искусства или литературы, так как не обладает набором жанрообразующих признаков. Она также не может быть отнесена к отдельному виду искусства, так определение «вид искусства» является более широким, среди видов искусства принято выделять музыку, литературу, театр и т. д. В данном исследовании мы будем понимать визуальную поэзию как форму экспериментальной поэзии, а также как особый способ формальной

организации текста, в основе которого лежит взаимодействие вербальной и визуальной составляющей текста для создания художественного образа. Характерной особенностью визуальной поэзии в отличие от традиционной поэзии является то, что образ в визуальной поэзии становится зримым.

Что касается терминологического аппарата, связанного с данной формой экспериментальной поэзии, нередко в исследовательских работах в качестве синонимов к термину «визуальная поэзия» употребляются такие термины, как «графическая поэзия», «фигурная поэзия», «иконическая поэзия», «зрительная поэзия», «конкретная поэзия». Термин «зрительная поэзия» может употребляться взаимозаменяемо с термином «визуальная поэзия», так как оба термина отражают способ восприятия поэзии. Визуальные эксперименты могут рассматриваться в рамках конкретной поэзии, однако термин «конкретная поэзия» соотносится с определённым литературным движением и включает в себя более широкий спектр экспериментальных приёмов. Остальные термины отражают этапы развития визуальной поэзии и рассматриваются в данном исследовании как её виды.

Под термином «фигурная поэзия», как правило, понимаются поэтические тексты, в которых вербальные компоненты (буквы, иероглифические знаки, слова) упорядочены таким образом, чтобы воспроизвести форму определённого предмета. В основе фигурных стихотворений лежит принцип «мимесиса», т. е. подражание действительности: «Поэмы воспроизводят своей формой предметы окружающего мира, они фигуративны по художественной композиции – не абстрактны» [4]. В качестве синонима к термину «фигурная поэзия» также может использоваться термин «иконическая поэзия»: данный термин отражает принадлежность таких стихотворений к иконическим семиотическим системам, в которых план выражения и план содержания знака взаимосвязаны.

Фигурная поэзия является наиболее ранним видом визуальной поэзии. Первые образцы фигурной поэзии можно обнаружить уже в III веке до н. э. у античных поэтов: Симий Родосский («Крылья», «Секира» и «Яйцо»), Досиад («Алтарь») и Феокрыт («Сиринга»). Форма таких стихотворений, как правило, соответствовала их содержанию. Также известны фигурные акrostихи и мезостихи римского поэта Порфирия Оптациана [4, с. 89]. В эпоху Средневековья фигурные стихотворения встречаются у латинских поэтов (Рабан Мавр, святой Бонифаций), в этих произведениях отражается христианская тематика, основной формой является крест [29, с. 73].

Фигурная поэзия также занимала важное место в искусстве эпохи барокко. В эпоху барокко продолжают создаваться стихотворения в форме креста: стихотворение Катарини Регины фон Грейфенберг «О распятом Иисусе» («Über den gekreuzigten Jesus», 1662 г.), стихотворение Симеона Полоцкого «Крест пречестный церкви слава...». Также используется форма алтаря, в

пример можно привести стихотворения Роберт Геррик «Столп славы» («The pillar of fame», 1648 г.), Джордж Герберт «Алтарь» («The Altar», 1633 г.). В данных стихотворениях намечаются признаки трансформации фигурной поэзии: углубляется содержание стихотворений, визуальный образ алтаря здесь метафоричен, а не просто отражает форму предмета («алтарь памяти» у Геррика, «алтарь в сердце героя» у Герберта) [15, с. 7]. В отечественной традиции написание фигурных стихотворений важное место занимает творчество Симеона Полоцкого («От избытка сердца уста глаголят», «Лабиринт», «Благовествование»).

До второй половины XIX века такие стихотворения считались признаком высокого, изысканного книжного стиля, «их написание предполагало образованность автора, поэтому неудивительно, что многие образцы фигурной поэзии были написаны богословами и монахами» [14]. В эту эпоху также наблюдается активная тенденция к визуализации стихотворной речи: кроме фигурных стихотворений развиваются также «серпантинные (змеиные) стихотворения» («serpenticum versus»), в которых текст как бы «змеится», то распадается на два варианта чтения [27, с. 7]. Например, сохранившееся стихотворение-молитва Евстратия, написанное в 1621-м году (Приложение 1).

Начиная с Античности и вплоть до конца XIX – начала XX века фигурная стилизация стихотворений использовалась как элемент изящной книжной культуры. Со второй половины XIX века намечается трансформация фигурной поэзии, развиваются новые идейно-тематические направления, формы, расширяется проблематика. данная форма визуальной поэзии начинает привлекать внимание литераторов. Например, в 1865-м году Льюис Кэрролл выпускает книгу «Приключения Алисы в Стране чудес», содержащую стихотворение в форме мышинового хвоста (Приложение 2). В этом стихотворении можно увидеть предпосылки дальнейшего прогрессивного развития фигурной поэзии: оно не просто воспроизводит форму предмета, таким образом описывая его, а содержит в себе метафорическое значение.

Следующим этапом развития визуальной поэзии является графическая поэзия: данный термин подразумевает не только использование формы символов, но и задействование шрифтов, особого начертания, цвета знаков, пространства печатного листа. Например, основоположник итальянского футуризма Филиппо Томмазо Маринетти (Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944) в манифесте утверждал: «В случае надобности мы будем применять 3 или 4 краски на странице и 20 различных шрифтов. Например: курсивом будет обозначаться серия одинаковых и быстрых ощущений, жирный шрифт будет обозначать резкие звукоподражания и т. д. Отсюда вытекает новое живописно-типографское представление о странице» [6]. В XX веке графическая поэзия становится распространенной литературной практикой в мировой культуре.

Активное развитие данный вид визуальной поэзии получает в творчестве представителей новых модернистских литературных течений: футуристов (Ф. Маринетти, Б. Сандрар, И. Зданевич, А. Крученых), дадаистов (Т. Тцара, Х. Балль), кубофутуристов (В. Хлебников, Д. Бурлюк), символистов (С. Малларме, А. Рембо, А. Белый). В белорусской литературе визуальные эксперименты можно обнаружить в творчестве А. Александровича (сборник «Прозалаць», 1926) (Приложение 3). Совершенствование типографики открывает поэтам новые возможности для изображения: теперь графическое оформление текста является не только элементом стилизации, но и несёт дополнительный смысл, усиливает семантическую составляющую.

Искусствовед Юрий Гик также выделяет ещё один визуальной поэзии – «*poesia visiva*», под которыми понимаются «композиции текста и фотографии», т. е. «всевозможные коллажи и смешанные техники» [5]. Стихотворные строки в них сочетаются с рисунками, иллюстрациями, фотографиями. Так, к «*poesia visiva*» можно отнести фотомонтаж и коллаж [24]. К *фотомонтажу* исследователь относит «специфический вид коллажа, где используются фотографии и вырезки из газет и журналов» [6]. *Коллаж* представляет собой «технический приём в изобразительном искусстве, наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от неё по цвету и фактуре» [19]. Коллажем также называется произведение, полностью выполненное в этой технике. Данные техники активно используются поэтами, работающими в русле постмодернистской эстетики.

Кроме того, выделяются различные виды визуальной поэзии, которые разрабатывались отдельными авторами, в литературоведческих исследованиях они нередко обозначаются как жанры, однако могут быть рассмотрены в рамках приведённой нами классификации. В пример можно привести «Каллиграммы» Г. Аполлинера (графические стихотворения), визуальные эксперименты А. Вознесенского – изопы (графические стихотворения), видеомы (*poesia visiva*), кругометы и палиндромы (комбинаторная поэзия), листовертни Д. Авалиани (графические стихотворения) и др.

Все виды зрительной поэзии активно разрабатываются в рамках постмодернизма, развитие компьютерных технологий и сетевой литературы позволяет поэтам создавать многомерные визуальные произведения. Визуальная поэзия становится признанной формой литературного творчества, проводятся выставки, создаются сайты, посвященные данному культурному феномену. В белорусской поэзии активное развитие визуальные эксперименты приобретают в творчестве представителей литературного сообщества «Бум-бам-літ» (Ю. Потюпа, С. Минскевич, Д. Вишнёв), А. Ковалевского, Л. Сильновой, В. Аксак и др [26, с. 10].

Также отдельно стоит рассмотреть феномен «комбинаторной поэзии». К комбинаторной литературе относятся произведения, «образованные на основе формального комбинирования определенных элементов текста» [2]. К таким комбинациям, по мнению исследовательницы Т. Б. Бонч-Осмоловской, относятся «перестановки, сочетания, выделения, повторения или намеренное отсутствие элементов литературного текста» [2]. Комбинаторная поэзия предусматривает строгое соблюдение определённой формы стихотворения, в рамках которой создаются многозначные образы. На наш взгляд, комбинаторные стихотворения также могут рассматриваться в рамках визуальной поэзии, так как поэты экспериментируют с визуальным измерением стихотворения, и такие произведения обязательно требуют зрительного восприятия. Среди видов комбинаторной поэзии можно назвать палиндромы, акростихи, пантограммы, тавтограммы и др.

К *палиндромам* относятся такие словесные построения, которые «одинаково (или приблизительно одинаково, с некоторыми допущениями) читаются по буквам слева направо и справа налево» [24]. Также по принципу палиндромов создаются и *циклодромы* – «тексты, записываемые по замкнутой линии и читаемые одинаково в обе стороны при сращивании начала с концом» [24]. *Акростихи* – это вид стихотворений, в которых первые буквы строк складываются в слово или фразу. Среди вариаций акростиха выделяются также мезостихи и телестихи, в которых слова образуются соответственно из средних и последних букв. В алфавитных языках встречается также такая разновидность акростиха, как *абecedарий* – вид комбинаторных стихотворений, в которых «начальные буквы строк соответственно расположены в алфавитном порядке» [24]. *Пантограммы* (также омограммы, равнобуквицы, равнорифмицы) – это вид стихотворений, в которых «попарно идентичен буквенный состав стихотворных строк, но различается расположение словоразделов» [24]. *Тавтограммы* – это стихотворения, в которых «все слова начинаются одной и той же буквы» [20].

Таким образом, понятие «визуальная поэзия» включает в себя различные виды поэтических произведений, основанные на сочетании вербальных и визуальных компонентов. Безусловно, представленная выше классификация не является исчерпывающей в силу синтетической природы визуальной поэзии и многообразия визуальных средств: одно и то же произведение может соотноситься сразу с несколькими категориями.

Однако применимо ко всем стихотворениям, относящимся к визуальной поэзии, можно отнести следующие признаки:

1) обязательное присутствие визуального компонента в виде формы, построения, начертания, расположения, цвета, размера букв (или других символов), слов или строк;

2) произведение всегда требует визуального восприятия, так как «смысловая и художественная нагрузки распределяются между поэтическим сообщением и графической или изобразительной формой его выражения» [1, с. 16];

3) предусматривается целостное восприятие визуального произведения, при котором графический и вербальный компоненты представляют для читателя неразрывное стилистическое и идейное целое.

Для китайской литературы термин «китайская визуальная поэзия» является достаточно новым, однако как литературная практика китайская визуальная поэзия существует почти так же давно, как сама китайская письменность. Долгое время в китайской литературной истории визуальная поэзия не занимала должного места не только потому, что для неё не было соответствующего термина, но и потому, что она игнорировалась как вид литературного творчества под любым названием [44, с.1].

Визуальные эксперименты в китайской литературе часто реализовывались в рамках такой художественной формы, как стихотворения «вольного стиля» (杂体诗 *цзатиши*). К ним относились стихотворения, написанные не по правилам классического стихосложения: соблюдение определённого количества иероглифов в строке (字数 *цзышу*) и схемы чередования тонов (平仄 *пинцзе*), наличие рифмы (韵 *юнь*) и параллелизма (对仗 *дуйчжан*). Первые образцы стихотворений «вольного стиля» появляются уже в период Шести династий (220–589 гг.), затем они получают развитие при династиях Тан и Сун и активно разрабатываются в течение династий Мин и Цин [48, с. 2].

Данные произведения считались маргинальными и почти не признавались в классической литературе, хотя их необычная форма привлекала внимание учёных и читателей. Стихотворения «вольного стиля» упоминаются в таких литературно-критических книгах, как сборники «Классифицированная по разделам искусная словесность» («艺文类聚»), «Комментарии Музыкальной палаты к древней поэзии» («乐府古题要解») эпохи Тан, «Беседы Цанлана о поэзии» («沧浪诗话») и «Собрание сочинений династии Сун» («宋文鉴») эпохи Сун, а также в книге минского критика Сю Шичжэна «Введение в литературные жанры» («文体明辨序说»). Отдельные виды стихотворений «вольного стиля» (палиндромы 回文 *хуэйвэнь* и комбинаторные стихотворения 离合诗 *лихэши*) упоминаются в книге Лю Се (刘勰) «Резной дракон литературной мысли» («文心雕龙») [48, с. 5].

Также во времена династии Тан учёные начали распределять некоторые виды стихотворений «вольного стиля» по категориям. Например, в сборнике комментариев к поэзии Тан «Комментарии Музыкальной палаты к древней поэзии» («乐府古题要解») упоминаются *лихэши*, «Стихотворение на блюде»

(« 盘中诗 » *панчжунши*, фигурное стихотворение в форме блюда), палиндромы (回文 *хуэйвэнь*), шестнадцать типов именных стихотворений (杂名诗 *цзаминши*) и шесть типов числовых стихотворений (杂数诗 *цашуши*) [48, с. 12].

Эксперименты с языковым материалом стихотворения, которые берут начало в традиции написания *цзатиши*, активно разрабатываются в современной поэзии на китайском языке. Формы китайской экспериментальной поэзии с точки зрения структурных особенностей соотносятся с различными видами стихотворений «вольного стиля». Важно отметить, что так как термин «*цзатиши*» охватывает поэтические эксперименты в разных аспектах стихосложения, исследователи выделяют множество разновидностей стихотворений «вольного стиля».

К одному из таких видов относятся так называемые «акростихи» (离合诗 *лихэши*). Принцип создания *лихэши* сходен с принципом создания акростихов в западной комбинаторной поэзии, основное различие заключается в том, что для составления слова или фразы используются не буквы, а иероглифы и графемы, их составные части. Также в рамках стихотворения иероглифы, наоборот могут разбиваться на графемы, с помощью чего передаётся дополнительный смысл.

Ещё одним видом комбинаторной поэзии на китайском языке является «палиндром» (回文诗 *хуэйвэньши*). Китайский язык очень продуктивен для создания палиндромов, так как является изолирующим языком. Таким образом, строки стихотворений-палиндромов на китайском языке могут быть прочитаны в любом направлении, с помощью чего возникает двойная семантика. *Хуэйвэньши* иллюстрируют возможности «языковой игры», заложенной в самой грамматике китайского языка.

Также среди стихотворений «вольного стиля» выделяются изобразительные стихотворения, которые можно отнести к образцам визуальной поэзии. Одним из первых задокументированных и сохранившихся стихотворений такого вида является «Стихотворение на блюде» (« 盘中诗 »), написанное во времена династии Хань (25–220 гг. н. э.). Многие фигурные стихотворения в китайской поэзии также являются палиндромами. Данное стихотворение также является палиндромом, так как оно может быть прочитано как по часовой стрелке, так и против часовой стрелки.

В сборнике Сан Шичана (桑世昌) «Классификация палиндромов» («回文类聚») встречается фигурное стихотворение-палиндром в форме персика, которое отражает даосскую тематику и несколько стихотворений в форме цветка. В антологии изобразительных стихотворений «Лоскуты звёздного шёлка» («璇玑碎锦») поэт эпохи Цин Вань Шу (万树) создает фигурные стихотворения, используя сложные геометрические формы: шестиконечная звезда, зубчатое колесо, гексагоны и др (Приложение 4). Иконизация

письменных знаков в китайской поэзии, как и в западной книжной культуре, использовалась в основном для стилизации и украшения текста.

Также среди *цзатиши* выделяются эксперименты с фонетическим аспектом стихосложения. Среди них исследователи называют, например, такие виды, как стихотворения с каламбурной рифмой (双关语 *шуангуаньюй*), стихотворения с парными инициалами (双声诗 *шуаншэньши*), стихотворения с повторяющимися финалями (叠音诗 *деюньши*) и др [48, с. 15]. Аллитерация и ассонанс также широко распространены и в традиционной китайской поэзии, однако в стихотворениях, которые мы относим к *цзатиши*, на основе данных приёмов построена вся строка либо всё стихотворение полностью.

Одним из видов стихотворений «вольного стиля», экспериментирующих со звуковой составляющей стихотворения, являются моностихи или стихотворения-омофоны (同音诗 *тунъиньши*). Так как особенностью китайской фонетики является ограниченный набор звуковых сочетаний, в китайском языке большое количество слов-омофонов и слогов-омофонов, совпадающих полностью либо различающихся только тоном. Благодаря этому на китайском есть множество юмористических скороговорок и стихотворений, состоящих из одного повторяющегося звука. Одним из самых известных моностихов является стихотворение «История о том, как госпожа Цзи Цзи убила фазанов» («季姬击鸡记»). Оно состоит только из слов, имеющих произношение *ji*, отличается только тон слогов, что является определяющим для различения слов и понимания значения стихотворения. Данный приём также использовался поэтами древности для демонстрации литературного мастерства и для развлекательной функции, создания комического эффекта.

Современная экспериментальная поэзия на китайском языке осмысляет и задействует языковые приёмы, которые берут своё начало в стихотворениях «вольного стиля». Поэтические эксперименты, которые существовали только в рамках языковой игры, заложили основу современных экспериментов с китайской иероглифической письменностью (структурой, графическим и фигурным изображением иероглифов), грамматикой (использование палиндромных конструкций) и звучанием стихотворения (использование омофонов).

Долгое время визуальные эксперименты в китайской поэзии присутствовали в виде различных элементов, однако не признавались официальной литературой в качестве отдельного литературного феномена. Отношение к визуальной поэзии меняется только в XX веке, что связано с такими знаковыми событиями, как «движение 4-го мая» и «литературная революция». Первые примеры визуальной поэзии появляются в творчестве литераторов, стоявших у истоков этих движений: например, как у Ху Ши (胡适), так и у Лу Синя (鲁迅) встречаются стихотворения в форме пагоды [44, с. 207].

Также в этот период к визуальной поэзии обращаются и другие поэты, например, Тянь Цзянь (田间), который использует во многих стихотворениях форму «лесенки», с помощью отступов располагая поэтические строки в виде своеобразных ступенек [44, с. 214]. Этот приём заимствует и Хэ Цзинчжи (贺敬之) в стихотворениях «Бойцам» («给战斗者», 1937) и «Петь во весь голос» («放声唱歌», 1956). Яркие визуальные эксперименты встречаются также в творчестве поэта Оу Вайоу (欧外鸥). Например, в стихотворении «Поднятая целина» («被开垦的处女地», 1942) иероглиф «山» «гора» повторяется несколько раз и выделяется более крупным шрифтом, чтобы подчеркнуть образ города Гуялинь, окруженного горами. [44, с. 215].

Появление подобных визуальных экспериментов связано с демократизацией языка, стремлением к уходу от многовековой поэтической традиции. Возникновение примеров визуальной поэзии в первой половине XX века заложило основу для дальнейшего развития данной разновидности экспериментальной поэзии, однако эта форма, как и другие формы поэтических экспериментов, не сразу закрепились в современной китайской поэзии. Говорить о китайской визуальной поэзии как об устойчивой поэтической практике можно только во второй половине XX века, что связано с приходом в китайскую литературу модернистских и постмодернистских экспериментальных тенденций. Среди представителей «туманной поэзии» к визуальным экспериментам обращались, например, такие поэты, как Бэй Дао (北岛) и Ян Лянь (杨炼). В настоящее время в русле китайской визуальной поэзии работают Чжу Инчунь (朱赢椿), Инь Цайгань (尹才干), Ян Дянь (杨炼), Оуян Цзянхэ (欧阳江河) и др. Большую роль в развитии современной визуальной поэзии на китайском языке играет творчество тайваньских поэтов, среди которых можно выделить Ся Юй (夏宇), Чжань Бина (詹冰), Линь Хэнтай (林亨泰) и Чэнь Ли.

Многие характеристики, присутствующие в западной фигурной, конкретной и современной визуальной поэзии, перекликаются с каллиграфическими и авангардными экспериментами в китайской поэзии. У неё много общих принципов с западной визуальной поэзией, однако идеографическая природа китайской письменности определяет её особую специфику. Значительную роль в китайской визуальной поэзии играет тот факт, что многие письменные знаки китайского языка – иероглифы и графемы – появились из изображений, пиктограмм. Знаки первоначально были созданы как визуальные отражения природных явлений и предметов и поэтому очень продуктивны для построения изобразительных отношений между словами.

Эта черта китайской письменности является важной для понимания принципов создания китайской визуальной поэзии и её отличий от западной. Визуальность лежит в основе иероглифической письменности. Кроме того, с

установлением стиля «лишу» китайские иероглифы приобрели уникальную форму: каждый китайский иероглиф стал подобен квадратному кирпичу, которые можно свободно наслаивать друг на друга, чтобы создать определённую фигуру.

Тем не менее, будет неверным утверждать, что только идеографические иероглифы создают визуальную поэзию. Во-первых, первоначальная изобразительность, заложенная в них, напротив, предъявляет большие требования к поэтичности и визуальности языка. Во-вторых, в ходе истории проводились реформы китайской письменности, многие иероглифы претерпели модификации и визуально отделились от изображений, от которых они произошли. К тому же, китайская визуальная поэзия проходит иной, в сравнении с западной, путь развития в силу языкового различия и средств, используемых для художественного выражения.

Ещё одной формой экспериментальной поэзии является **«звуковая поэзия»** (также «сонорная поэзия», «фонетическая поэзия», англ. soundpoetry, нем. Lautpoesie). Отличительной особенностью данной поэтической формы является то, что «материалом и носителем художественного смысла в ней выступает немзыкальный звук, главным образом асемантическая вербальная артикуляция» [13, с. 57]. Авторы, работающие в русле звуковой поэзии, концентрируются на звучании языка, исследуют возможности фонетической, материальной оболочки слов передавать собственные смыслы.

Звуковая поэзия, как и визуальная поэзия, проходит путь от существования в виде игровых элементов к полноценной поэтической практике. Корни звуковой поэзии мы находим в различных видах фольклорных и игровых практик: ритуальных песнопениях, заговорах и заклинаниях, детских считалках, мнемонических и звукоподражательных элементах, песенных распевах. Яркие примеры прототипов звуковой поэзии, по мнению исследователя звуковой поэзии Дика Хиггинса (Dick Higgins, 1938-1988), можно найти, например, в текстах народных песен племени Навахо, в монгольских материалах экспедиции Свена Хедина, в афроамериканской музыке, во французских и английских песнях [28]. В письменной литературе элементы саунд-поэзии в основном представлены короткими ономатопоэтическими имитациями природных и прочих звуков: например, лягушачье «Брекеке ква-а ква-а» в пьесе Аристофана [28]. Подобные элементы не обладают собственным семантическим значением, однако с помощью звучания воссоздают в произведениях определённые образы. До XX века эксперименты со звуковой стороной стиха наблюдаются в творчестве таких авторов, как Христиан Моргенштерн («Серенада висельника»), Льюис Кэрролл («Бармаглот»), Аугуст Штрамм, Петрюс Борель, Мольер [13, с. 57].

В западной литературе саунд-поэтическая традиция начала обретать устойчивость в период Первой мировой войны. Это связано с происходящим в тот период идейно-эстетическим сдвигом, заключавшимся в том, что отпала необходимость наделять стихотворения значительностью, наполнять их особым смыслом и даже связывать их с коммуникативным процессом [28]. В этот период разновидности экспериментальной поэзии (прежде всего, визуальная и звуковая поэзия) получают своё признание. Среди наиболее выдающихся представителей «звуковой поэзии» выделяют русских футуристов (В. Хлебников, А. Крученых), дадаистов (Х. Балль, К. Швитгерс, Т. Тцара), итальянского футуриста Ф. Маринетти: в их творчестве фонетический аспект речи обретает художественную независимость. В белорусской литературе звуковые эксперименты встречаются в поэзии Д. Вишнёва, С. Минскевича, Д. Плакса, А. Рязанова.

С возникновением образцов звуковой поэзии закономерно начинают появляться и исследования в данной области. Дик Хиггинс в 1984-м году предложил следующую классификацию звуковой поэзии:

1) произведения, написанные на искусственном или несуществующем языке (Хуго Балль «I Zimbra»), «заумный язык» Алексея Крученых и т. д.);

2) произведения, смысл которых проявляется во взаимодействии семантически значимых и бессмысленных строк и элементов, своеобразный «звуковой коллаж» (поэтические эксперименты Курта Швитгерса);

3) фатические поэмы, в которых содержание подчинено интонации. Эмоциональный эффект создаётся, например, при многократном повторении одних и тех же слов, их семантическое значение теряется, отходит на второй план, уступая музыкальности звучания (Антонен Арто «Покончить с Божьим судом» («Pour en finir avec le jugement de dieu»));

4) поэмы без письменных текстов – произведения, к которым прилагается примерная схема или набор условных обозначений для его исполнения (голосовые разработки Анри Шопена, выполненные с помощью микрофона и магнитофона, «Крикоритмы» («Crirythmes») Франсуа Дюфрена, записи Стена Хансона, Джексона Маклоу, Ричарда Костелянца и Чарльза Штейна);

5) написанные саунд-поэмы – термин отсылает нормативному виду музыкальной записи, которая определенным образом устанавливает связь пространства, времени, слова и звука с их графическим либо текстуальным индикатором. Образцы написанных поэм напоминают нотные грамоты и содержат тщательно продуманные партитуры: в пример можно привести творчество леттриста Исидора Ису в 1940-е годы, сочинения «Golem» Ганса Г. Хелмса или «Игра в футбол: стереофоническая радиопьеса» («Das Fussballspiel: Ein Stereophonisches Horspiel») Людвиг Харига [13].

Несмотря на распространённость звуковых экспериментов, область звуковой поэзии, исследована не так обширно (по сравнению, например, с визуальной поэзией), на данный момент не существует подробных теоретических работ, посвящённых исключительно данному литературному феномену, исследования в основном направлены на изучении частных случаев звуковых экспериментов в творчестве отдельных поэтов.

В истории развития китайской поэзии мы также находим прочную связь поэзии с музыкой, с песенной культурой. В древности музыка относилась не только к музыке, она сосуществовала с поэзией и танцем. Связь между этими тремя искусствами изложена в «Лицзи» («礼记», IV–I вв. до н. э.). Считается, что все три искусства являются проявлениями человеческого разума. Хотя они возникают и существуют независимо, они неразрывно связаны друг с другом. Древнейший памятник поэзии «Шицзин» («诗经») был собран из песен, од и гимнов, органически связанных с музыкальными мелодиями, на мотив которых они создавались. На песенной основе создавались и такие жанры, как ханьские *юэфу*, сунские *цы*, *саньцюй* периода Юань-Мин.

Также в китайской литературной традиции была широко распространена поэтическая декламация. Многие виды традиционной поэзии возникали и развивались в теснейшей связи с их устным исполнением. Как утверждает Ю. А. Дрейзис, декламация классических стихов, которая часто смыкалась и с пропеванием текста, «была, вероятно, самым распространённым способом представления поэтического текста для китайской образованной элиты» [10]. Подобная традиция сохранялась вплоть до начала XX века.

В XX веке поэтическая декламация превратилась в идеологическое оружие, когда поэзия предстала в форме лозунгов и агитационных речевок, предназначенных для скандирования. Такой вид декламации окончательно утвердился в 1950-1960-е годы в форме масскульта времен Мао Цзэдуна. Впоследствии и современные поэты продолжили экспериментировать с декламационной формой поэзии.

Тема современной звуковой поэзии на китайском языке (声音诗 *шэньшэи*) не получила достаточного развития в теоретических исследованиях. Встречаются работы, посвящённые звуковым экспериментам тайваньских поэтов. Например, британская исследовательница Козима Бруно выделяет звуковые поэтические эксперименты таких тайваньских поэтов, как Яо Дацзюнь (姚大鈞), Линь Цивэй (林其蔚), Джеф Ло (罗悦全) [31]. На материковом Китае в области звуковой поэзии работают такие поэты, как Хуан Сян (黄翔), Хэй Дачунь (黑大春), Ян Цзюнь (颜峻).

Современная саунд-поэзия на китайском языке, как и её западный аналог, основана на стремлении авторов создавать образы и передавать идеи, используя фонетическое строение языка, звуки, их сочетания, интонацию, отстраняясь от

семантики слов. Специфика фонетики китайского языка, заключающаяся в тональной природе языка и обилии омофонов, позволяет создавать комплексные звуковые эксперименты. К тому же особые отношения между письменным и звучащим словом, которые трансформировались в процессе реформирования языка, находят своё отражение в звуковой поэзии на китайском языке.

Эксперименты со звуковой организацией поэтического текста наиболее распространены на Тайване. Тайваньские поэты большое внимание уделяют китайскому языку, его свойствам, таким как особый фонетический строй (наличие тонов, большое количество слов-омофонов), образность и многозначность иероглифического знака. Для авангардных практик в целом характерно смещение акцента с элементов языкового (логико-семантического) кода на аудио- и визуальные элементы, причем особенности китайского языка предоставляют для этого большие возможности, чем языки с алфавитной письменностью.

Звуковая поэзия позволяет отойти от логоцентризма, свойственного китайской поэтической традиции, она не только не расширяет, но и в определенном смысле отвергает значение китайских иероглифов. Поэты, работающие в направлении звуковой поэзии, стараются снизить значимость смысловой составляющей поэзии, которая в первую очередь призывает к интеллекту, литературной эрудиции читателя, и используют поэтические стратегии, направленные прежде всего на восприятие, чувства и эмоции. В этом смысле воздействие звуковой поэзии аналогично эффекту музыки: звуковая поэзия, как и музыка, обходит интеллектуальное восприятие и прежде всего создает в сознании слушателя художественный образ. Еще одно сходство музыки и звуковой поэзии состоит в том, что такие произведения хотя и могут быть записаны в виде текста стихотворения или партитуры, но воспринимаются они только в момент звучания.

Современные поэты-авангардисты используют несколько наиболее продуктивных приемов создания звуковых стихотворений. Первый, вероятно, самый распространенный прием – отклонение от смыслового значения произнесенных слов за счет использования лексических повторов и омофонов. Этот прием, во-первых, расширяет поэтические возможности китайского языка, так как демонстрирует продуктивность даже одной языковой единицы для создания поэтического образа, во-вторых, влияет на исполнение произведения, делает поэтическое произношение необычным, в отличие от повседневной речи. Эта техника встречается в творчестве многих современных поэтов, таких как Линь Хэнтай (林亨泰), Ло Мэнь (罗门), Чэнь Ли (陈黎), Цао Цзилян (曹志忆) и Яо Дацзюнь (姚大鈞). Повторение также может быть построено из целых повествовательных сегментов или строк, чтобы создать ритм, способный

изменить обработку мозгом языковых единиц. Примеры таких стихов можно найти у таких поэтов, как Бай Лин (白灵), Би Го (碧果), Су Шаолян (苏绍连), Сян Ян (向阳) и Цзянь Бин (詹冰).

Второй распространенный прием звуковых экспериментов предполагает использование поэтами аудиозаписей реальной речи и звуков повседневной жизни, которые, будучи вырваны из исходного контекста, способны привлечь внимание к звуковым особенностям (например, ритму, тембру, необычному произношению и т. д.). Применение этого приема мы наблюдаем, например, в стихотворении Чэнь Чжоучжэня (陈柔锦) «Тайбэй, перенесенный» («Transported Taipei»), Яо Дацзюня в сборниках «Коричный красный дождь» («丹红的美雨»), «Петь или не петь» («唱下载不唱?») Дэн Чжаомина (邓兆旻).

Например, 19-минутное стихотворение Яо Дацзюня «Описание звуков письма» («书写电影书写») представляет собой коллаж из записанных звуков окружающей среды, таких как движение транспорта, набор текста на клавиатуре, шаги, музыка, звуки человеческих голосов на китайском языке и его диалектах, а также немецком и английском языках [31, с. 26]. Иногда записанный голос сегментируется, повторяется и «прокручивается», как если бы ди-джей передвигал виниловую пластинку взад и вперед. Использование материала из реальной жизни призвано отойти от традиционной китайской поэтики с ее акцентом на риторическом пафосе. Поэтому основная авторская интенция заключается не в том, чтобы дать слушателям понять смысл использованного материала, а в том, чтобы расширить их способность слушать.

Наконец, третий метод касается использования звуковых фрагментов таким образом, чтобы скрыть смысл путем создания шума. Примером может служить стихотворение «Bad trip» тайваньской поэтессы Ся Юй. Это стихотворение читают три женских голоса и один мужской. При чтении стихотворения первый голос начинает читать стихотворение, через несколько строк второй голос начинает читать стихотворение с начала, затем к нему присоединяются третий и четвертый голоса [31, с. 48]. Этот прием создает эффект эха наполненного звуком пространства и минимизирует смысловую составляющую строк, что помогает передать чувства человека, находящегося в нестабильном психологическом состоянии.

Ся Юй также продолжает экспериментировать с шумом в совместном с Янь Цзюнем поэтическом альбоме «7 стихотворений и немного шума в ушах» («7 Poems and Some Tinnitus») [37]. Альбом представляет собой семь стихотворений, озвученных Ся Юй, во время каждой записи слышен голос поэтессы, который постоянно прерывается и останавливается механическими шумами, звуками зажевавшейся ленты. Этот прием также направлен на нарушение целостности восприятия поэтического текста, отклонение от смыслового значения строк. Подобный прием, с одной стороны, привлекает

внимание слушателя, который подсознательно стремится распознать текст через шум, с другой стороны, усиливает и вызывает возникающую эмоциональную реакцию, а не языковое понимание.

Таким образом, звуковая поэзия в современной синофонной литературе развивается через три основных способа текстовой перформативности: 1) десемантизация языковых единиц посредством использования лексических повторов и омофонов; 2) использование записей звуковых предметов реальной жизни, сочетание бытовой и поэтической речи; 3) записи или свободные импровизации в исполнении, в которых на первый план выходит шум как способ «подрыва» семантики.

Среди свойств звуковых стихотворений на китайском языке можно выделить их интермедальность, открытость формы и композиции, широкое использование Интернет-технологий при создании и распространении произведений, устойчивость к коммерциализации, что делает этот жанр экспериментальной поэзии решительно авангардным по своей природе. Звуковая поэзия, направленная на усиление внетекстовой семантики, утверждение вторичности языкового значения, снижение значимости риторического пафоса, соединение бытового и художественного, бросает вызов китайской поэтической традиции.

Термин **«конкретная поэзия»** нередко употребляется в качестве синонима к термину «экспериментальная поэзия», однако важно заметить, что конкретная поэзия – это сравнительно новое экспериментальное направление, возникшее во второй половине XX века, в то время как экспериментальная поэзия включает в себя поэтические эксперименты на протяжении всего исторического развития литературы.

Принято считать, что зарождение конкретной поэзии относится к 1950-м годам. Само понятие «конкретности» берёт своё начало в манифестах поздних европейских конструктивистов, художников и архитекторов, называвших себя представителями «конкретного искусства» (Т. ван Дусбург, П. Модриан, М. Билл). Жанр конкретной поэзии стал популярен во всём мире, его известными представителями были бразильские (Аугусто де Кампос, Аролдо де Кампос, Д. Пиньятари), австрийские (Г. Рюм, Э. Яндль), швейцарские (О. Гомрингер), немецкие (Ф. Мон, Х. Хайсенбюттель) и другие поэты. В 1960-е годы конкретная поэзия появилась в Великобритании (И. Г. Финлей), Чехии (Йиржи Коларж), других восточноевропейских странах, а также в России (Лианозовская группа, Д. А. Пригов). Расцвет конкретной поэзии приходится на 1960-70-е годы, в 1980-90-е годы она всё больше связывается с искусством «новых технологий» (компьютерное искусство, видеоарт), а также с дизайном [25].

Рост популярности конкретной поэзии связан с тенденциями к языковой рефлексии, исследованию возможностей языка, трансформации поэтической традиции, закономерно возникающими в постмодернистской парадигме. Основным принципом конкретной поэзии является «сосредоточенность автора на языковом материале: грамматических структурах, графических возможностях письма или на звучании» [25].

Конкретная поэзия концентрируется на материальности текста и стремится подавить субъективность поэтического высказывания, поэтому материалом для стихотворений становятся не идеи, символы или эмоции, а сам язык, его внешние и внутренние характеристики. С точки зрения семиотики, поэты в основном концентрируются на иконических знаках, создающих такую визуальную, звуковую или сенсорную форму, которая бы передавала конкретные свойства объекта. Таким образом, термин «конкретная поэзия» может использоваться как обобщающий применимо к визуальным, звуковым и комбинаторным произведениям, написанным в период со второй половины XX века до нынешнего времени.

Термин «конкретная поэзия» (具体诗 *цзюйтиши*) появляется в китайском языке в качестве кальки к оригинальному термину из западного литературоведения. К конкретной поэзии на китайском языке можно отнести все современные поэтические эксперименты, упомянутые нами в предыдущих разделах. Среди ведущих представителей конкретной поэзии в материковом Китае критики и исследователи современной китайской поэзии выделяют Инь Цайгана, Оуян Цзяньхэ, Сюй Бин (徐冰), Лян Сяохуа (梁晓华). На Тайване конкретная поэзия представлена творчеством таких поэтов, как Чэнь Ли, Ся Юй, Чжань Бин (詹冰), Ян Му (揚牧) и др. Творчество конкретных поэтов на данный момент тесно связано с интернет-литературой, многие поэты ведут блоги и размещают в них новые произведения.

Современная конкретная поэзия на китайском языке задействует все возможные инструменты для создания произведений. Как утверждает Ю. А. Дрейзис, современная китайская экспериментальная поэзия «использует визуальное и акустическое измерения речи в качестве объекта поэтизации; знаки языка изолируются от их конвенционального языкового употребления и уводят читателя и слушателя в иные семиотические измерения» [12]. В своём развитии сегодня китайская конкретная поэзия не уступает западному аналогу и является одним из актуальных течений в китайской литературе.

Поэтические эксперименты в китайской литературе активно развиваются под влиянием модернизма и постмодернизма. Экспериментальные стихотворения можно встретить в творчестве поэтов, принадлежащих к таким поэтическим сообществам и направлениям, как поэзия третьего поколения («三代诗歌»), школа персонализированного письма («个人化写作»), поэзия «телесного

низа» («下半身写作»), «мусорная поэзия» («垃圾派诗歌»), «низкая поэзия» («低诗歌») и т.д.

Также одной из актуальных форм экспериментальной поэзии является медиапоэзия. Согласно определению Д. А. Дацко, медиапоэзия – это «синтез поэзии и различных медиапространств, созданных при помощи целого спектра мультимедийных технологий» [9]. Среди видов медиапоэзии исследователь выделяет видеопоэзию (поэзия и видеоряд), флэш-поэзию (поэзия и мультипликация), трёхмерную поэзию и 4Б-поэзию (поэзия и компьютерные средства), голографическая поэзия (поэзия и пространственные измерения) биопоэзию (поэзия и биология) [9]. Кроме того, литературовед также упоминает взаимодействие поэзии и социальных сетей, в качестве частных видов выделяя поэзию социальных сетей, твиттер-поэзию, инстаграм-поэзию [9].

На наш взгляд, данные виды правомерно отнести к сетевой поэзии, однако не каждый из представленных видов можно отнести к медиапоэзии, так как в основе классификации лежит место их размещения, а не способ создания. Важными представителями медиапоэзии в западной культуре является Т. Конивес (T. Konyves), автор манифеста «Videopoetry: A Manifesto» («Видеопоэзия: манифест»), Э. Кац (E. Kas), составитель антологии «Media poetry. An International Antology» («Медиапоэзия. Международная антология»), Р. Костелянц (R. Kostelanetz). В белорусской литературе к медиапоэзии можно отнести эксперименты А. Плотки (аудиовизуальное стихотворение «Spec Phtisica»), В. Рыжкова (мультипликационные стихотворения из сборника «Дзверы, замкнёныя на ключ») [22, с. 57].

В ходе анализа истории экспериментальной поэзии и трансформации её форм в китайской и западной традиции возникает закономерный вопрос: является ли поэзия экспериментальной, если каждая из её форм имеет долгую историю развития, восходящую к древности? Безусловно, некоторые принципы формальных экспериментов, которые наблюдаются в литературе до развития авангарда, активно задействуются в современной экспериментальной поэзии. Однако их сходство и преемственность лежит лишь в области языка, в то время как они существенно отличаются по функциям и содержанию. Например, древние образцы комбинаторной и фигурной поэзии могут считаться экспериментом, так как по принципам формальной организации они отличаются от существовавших на тот момент канонических поэтических форм, в них реализуются изобразительные возможности языка, однако их написание носило лишь эстетическую и развлекательную функцию. Дальнейшее развитие данных видов экспериментальной поэзии свидетельствуют о развитии литературы, возникновении метаязыковой рефлексии в рамках поэтического творчества. Наличие экспериментальных произведений в древности и в

современности свидетельствует о том, что поэзия является способом преобразования языка, она предоставляет авторам пространство для художественного поиска.

Подводя итог, можно сказать, что термин «экспериментальная поэзия» является общим названием для поэтических практик, в которых используется особая формальная организация текста (визуальной, звуковой, конкретной поэзии, а также медиапоэзии). Данный феномен встречается в культурах многих стран, и описанные характеристики свойственны экспериментальным стихотворениям в целом.

Особенностью экспериментальной поэзии на китайском языке является то, что иероглиф в китайском языке является основной языковой единицей, состоящей из трёх компонентов: начертание, звучание и значение. Каждый из этих аспектов современные поэты используют для создания поэтического образа. Также важным аспектом в понимании феномена экспериментов в китайской поэзии является крайняя устойчивость поэтических форм, которая сохранялась на протяжении долгого времени. Это связано с тем, что поэзия всегда занимала особое положение в китайской культуре. Наряду с каллиграфией и живописью, поэзия традиционно считалась одним из главных видов искусства. Более того, на протяжении всей истории Китая поэзия выполняла не только интеллектуальную и культурную функцию, но также и морально-этическую, образовательную и политическую. Экспериментальные произведения рассматривались исключительно в рамках развлекательной функции, поэтому долгое время не признавались официальной литературой.

Таким образом, эксперименты в области стихосложения на китайском языке встречались на протяжении всего исторического развития, однако до XX века оставались маргинальными, игровыми формами литературы, которые невозможно было выделить в отдельное эстетическое и жанровое направление. В ходе развития современной поэзии отдельные эксперименты постепенно стали оформляться в устойчивые поэтические практики. Однако в силу политических и культурных процессов развитие экспериментальной поэзии было более интенсивным на Тайване. Рассмотрим генезис современной экспериментальной поэзии на китайском языке в контексте тайваньской поэтической традиции.

1.2 Становление и развитие тайваньской поэзии

Для того, чтобы исследовать развитие современной тайваньской поэзии, прежде всего нужно учитывать специфику тайваньской литературы в целом. Стоит отметить, что тайваньская литература долгое время оставалась вне поля зрения исследователей в силу происходящих на острове исторических и

культурных процессов, и существующие исследования в основном затрагивают развитие новейшей тайваньской литературы после 1949-го года, то есть после снятия японской оккупации.

Рост интереса исследователей к тайваньской литературе наблюдается в 1970-1980-х годах. Появляются научные работы, исследующие специфику тайваньской литературы, поэтические и прозаические антологии как на Тайване, так и за его пределами. Отправной точкой в исследованиях тайваньской литературы прежде всего является вопрос о её статусе. В 1996-м году Калифорнийский университет в Санта-Барбаре начал публиковать журнал «Тайваньская литература: серия английских переводов» («Taiwan Literature: English Translation Series») под редакцией Ду Гоцзина (Tu Kuo-Ching) и Роберта Бэкуса (Robert Backus), в котором представлены английские переводы статей тайваньских ученых и художественных произведений, включая поэзию. В предисловии ко второму выпуску журнала Ду Гоцзин говорит о том, что как зарубежные, так и тайваньские критики и литературоведы в работах, связанных с тайваньской литературой, как правило, выбирают один из подходов к тайваньской литературе. Представители первого подхода признают, что тайваньская литература является частью китайской литературы, и рассматривают развитие тайваньской литературы в рамках китайского литературного процесса. Сторонники второго подхода считают, что тайваньская литература имеет ярко выраженную идентичность, своё историческое происхождение и уникальные традиции и не является частью китайской литературы [46, с. 13].

Эти два подхода являются объектом активных дискуссий в литературоведческих кругах, и каждый из них базируется на определённой парадигме, учитывающей исторические, географические и главным образом политические факторы. Однако, как отмечает Ду Гоцзин, каждый из подходов также предполагает определённые ограничения. Если исходить из подхода к тайваньской литературе как к части материковой литературы, этот подход игнорирует особую идентичность тайваньской литературы, не все явления и проблемы тайваньского литературного процесса могут быть рассмотрены с точки зрения данной позиции. Если же придерживаться подхода к тайваньской литературе как к отдельной литературной традиции, не учитывается её тесная связь с традиционной китайской культурой, так как основой произведений является китайский язык, и на Тайване сохраняется традиционная китайская письменность [46, с. 14].

В рамках второго подхода также особое место занимают постколониальные исследования. Основными характеристиками постколониальных литератур считается протест против империализма, литературные практики, направленные на утверждение национальной

идентичности, подражание западным модернистским течениям. В рамках этого подхода используется компаративные методы, позволяющие сопоставить тайваньскую литературу, например, с корейской литературой, с американской индейской литературой и т. д. Однако в контексте тайваньской культурно-исторической ситуации сложно однозначно определить колонизатора, так как на Тайване в разное время устанавливалось правление Голландии, Испании, китайских династий, Японии. Этнический состав на Тайване представлен этническими группами хокло и хакка (субэтнос ханьцев), коренными жителями (потомками аборигенов), а также потомками мигрантов (материковых китайцев, японцев). Китайский культурный и этнический субстрат присутствует на острове на протяжении всего исторического развития Тайваня, поэтому представляется сложным рассмотреть тайваньскую литературу с позиции постколониальных исследований.

Исследователь Тан Сяобин (Tang Xiaobing) в статье «О концепте тайваньской литературы» («On the Concept of Taiwan Literature», 1999), отмечает, что проблема национальной принадлежности литератур Тайваня, Гонконга и Макао лежит в самом понятии «китайская литература». По мнению литературоведа, термин «中国文学» (литература китайского государства) должен быть заменен термином «中文文学» (литература на китайском языке) [45, с. 421]. Такой подход позволит избежать влияние политических и идеологических факторов в определении принадлежности той или иной литературной традиции и сосредоточиться как на общности, так и на отличительных особенностях каждой из них.

На наш взгляд, опираясь на данную концепцию, правомерно отнести тайваньскую литературу к ряду «китаезычных литератур», наряду с литературой Гонконга и Макао. Такой подход даёт возможность исследовать тайваньскую литературу за рамками китайско-тайваньской проблематики, изучать процессы, происходящие в ней, не изолируясь от мирового контекста и учитывая китайскую традицию. Подобное восприятие Тайваня отметил синолог В. В. Малявин в предисловии к русскому изданию сборника рассказов Бай Сянь-юна «Тайбэйцы»: «...геополитически Тайвань – земля пограничья, фронта – оказался той точкой открытости Китая миру, в которой китайский гений достигает внутренней завершенности в моменте само-оставления и... становится всемирным. В Тайване Китай находит свое инобытие и начинает выстраивать себя заново в масштабе глобального пространства» [21].

Что касается содержания понятия «тайваньская литература», как отмечает Тан Сяобин, под ним может пониматься: а) совокупность литературных произведений, создаваемых авторами, родившимися на Тайване (台湾人文学); б) совокупность литературных произведений, написанных на диалекте хокло (台

语文学); в) совокупность литературных произведений, создаваемых авторами, живущими на Тайване (台湾[国]文学) [45, с. 421].

Вопрос национальной принадлежности авторов и критериев, позволяющих говорить о существовании национальной литературной традиции, является одной из актуальных задач современного литературоведения, учитывая мировые социально-политические и культурные процессы (глобализация, усиление межкультурных связей, миграция, разработка постколониальных теорий). В качестве критериев для отнесения автора к той или иной национальной традиции выделяются язык, национальная принадлежность, гражданство, самоопределение. По нашему мнению, на данный момент национальная литературная традиция – это подвижная и открытая система, которая, безусловно, формируется на историческом, культурном, идеологическом и политическом базисе, однако в то же время она стимулирует участников литературного процесса на поиск своего места в ней. На этом фоне представляется сложным чётко определить рамки литературной традиции, особенно в контексте литератур, находящихся на стадии становления. К их числу относится и тайваньская литература.

На наш взгляд, ни одна из приведённых исследователем концепций полностью не отражает данное понятие. В рамках первой концепции отражается происхождение авторов, однако игнорируются произведения, созданные поэтами и писателями, мигрировавшими на Тайвань и закрепившимися на тайваньской литературной арене, вступивших в литературные сообщества. Вторая концепция, по мнению Тан Сяобина, ещё не реализована, так как произведения на хокло малочисленны. В основном литература на Тайване создаётся на официальном языке *гоюй* (国语). Третья концепция наиболее продуктивна, как отмечает исследователь, она сходна с концепциями американской и ирландской литературы, учитывающими не происхождение и национальность авторов, а их принадлежность к данной территории. Однако в рамках данной концепции возникает вопрос о принадлежности к ней писателей-мигрантов: например, во время военного положения некоторые писатели и поэты мигрировали с материка на Тайвань, продолжали писать на байхуа, но публиковались на Тайване, однако становятся ли их произведения в таком случае частью тайваньской литературы? Являются ли таковыми произведения японских авторов, также мигрировавших на остров? С одной стороны, участие данных авторов в литературной жизни Тайваня, их вклад в культурное наследие посредством публикации произведений неоспоримо, с другой стороны, важную роль также играет язык произведений и самоопределение авторов.

В рамках данной работы мы предлагаем следующее определение: тайваньская литература – это термин, объединяющий произведения,

написанные на языке *гоюй* или диалектах коренных племен авторами, которые родились и/или жили на Тайване. Данное определение не учитывает такие частные явления, как англоязычная, японоязычная литература Тайваня в силу малочисленности произведений, однако, если принимать во внимание также критерий самоопределения авторов, такие произведения также могут быть отнесены к тайваньской литературе.

Отсчёт возникновения современной тайваньской поэзии, как правило, ведётся с 1920-х годов, в периодизации современной тайваньской поэзии принято деление на декады. Автор «Новой истории тайваньской поэзии в двадцатом веке» («二十世纪台湾新诗史» Чжан Шуаньин (张双英) приводит следующую классификацию:

- 1) 1923–1945 гг.: период японской оккупации (новаторское, реалистическое и сюрреалистическое направления в поэзии);
- 2) 1945–1950 гг.: военный период (поэзия, посвященная китайско-японской войне, ретроцессии Тайваня, гражданской войне);
- 3) 1950–1960 гг.: период политических репрессий, возникновение трёх независимых поэтических обществ;
- 4) 1960-1970-е гг.: период возникновения и соперничества большого количества поэтических обществ;
- 5) 1970-1980-е гг.: период разнообразия и плюрализма;
- 6) 1990 – наше время: период индивидуализма и поиска [52].

Первый период развития современной тайваньской поэзии тесно связан с японской литературой. Одновременно с «движением 4-го мая», в Японии уже произошли реформы и переосмысление литературных традиций и практик. Уже в 1910-х годах японская литературная сцена находилась под сильным влиянием западных модернистских движений и идей. В это время многие тайваньские студенты получали образование в японских университетах и имели возможность познакомиться как с модернистскими тенденциями в японской поэзии, так и с переводами европейских авторов.

Таким образом, идеи модернизма проникли на Тайвань в виде поэзии на японском языке. В апреле 1924-го года Се Чунму (谢春木) опубликовал серию из четырех модернистских стихотворений. Также важным событием в литературном процессе того времени стало создание поэтического общества «Le Moulin» (китайское название «風車»), основанного в 1933-м году, среди прочих, тайваньскими поэтами Ян Чичаном (楊熾昌) и Линь Юнсю (林永修). Среди членов сообщества были и японские поэты, и его деятельность была посвящена сюрреализму и символизму, двум основным течениям современной японской поэзии. Все его члены были достаточно активны в японских литературных кругах и публиковали свои произведения в литературных

журналах. Как в европейском, а затем и в тайваньском модернизме, основное внимание в произведениях авторов сообщества уделялось личности и её внутреннему миру [43, с. 29].

Однако стоит отметить, что несмотря на то, что деятельность общества «Le Moulin» заложила основу для развития модернистских тенденций в тайваньской литературе и свидетельствовала о том, что тайваньская литература открыта к развитию и экспериментам, поэтические практики того времени существенно не повлияли на дальнейшее развитие литературы. Журнал литературного объединения вышел всего четыре раза и имел небольшой тираж, так что едва ли достиг широкой аудитории. К тому же, резкие политические и социальные изменения повернули вектор развития литературы на Тайване. Тайваньским авторам потребовалось еще несколько десятилетий, чтобы вернуться к разработке современной поэзии.

В 1930-х годах японское колониальное правительство ликвидировало большинство радикальных социальных и политических групп на Тайване. Многие из них объединились в рамках реалистического поэтического направления, чтобы защитить свою позицию и выразить протест. В рамках реалистического направления появляется литература «родного края» («乡土文学»), развитие которой возобновляется в рамках литературы в 1960-е и 1970-е годы. Поэзия «родного края» в то время в основном обращалась к теме сельской местности, к классическим образам китайской литературы, так как она выступала средством сохранения традиционной культуры и местных обычаев. [43, с. 35].

В период 1920-1930-х годов на Тайване, как и в материковом Китае, также были дебаты о новой литературе и языке. Однако языковой вопрос был более сложным. Предпочтение отдавалось поэзии на японском языке, который был государственным языком, или на вэньяне, который считался престижным в Японии. В 1935-м году существовало не менее 184 поэтических обществ, большинство представителей которых писали на вэньяне. Но на Тайване также были последователи «движения четвёртого мая», например, Чжан Воцзюнь (张我军), Ши Вэньци (施文杞), Ян Юньпин (杨云萍), которые писали на байхуа. В 1923-м году Хуан Чэнцун (黄呈聪) и Хуан Чаоцин (黄朝琴) создали литературные журналы байхуа, такие как «Литература и искусство» («文艺») и «Тайваньский народный журнал» («台湾民报»), в которых были представлены идеи Ху Ши (胡适, 1891-1962). Появились также публикации на тайваньском диалекте: в 1931–1935 годах вышли сборники стихов Сюй Юйшу (徐玉书), Ян Хуа (杨华), Ян Шаомина (杨少民) [40, с. 23].

Однако литература на диалекте хокло и байхуа перестала издаваться в 1937-м году, когда началась Вторая мировая война, и единственным разрешенным языком стал японский. Некоторые поэты перестали писать или не

публиковали произведению, а другие, например, У Юнфу (巫永福), Лун Инцзун (龙瑛宗), Линь Хэнтай (林亨泰) продолжили свою работу на японском языке. После окончания войны новое правительство Гоминьдана в 1950-м году официально запретило использование японского языка, уничтожив все книги и журналы на этом языке, и ввело язык *гоюй* в качестве официального. Таким образом, вопрос о том, на каком языке должна быть литература, был урегулирован радикально. Это решение заставило замолчать многих тайваньцев, писавших на японском языке или тайваньском диалекте [40, с. 26].

В период с 1950-х по 1970-е годы на Тайване зарождается современная поэзия. В этот период современная тайваньская поэзия создала свое языковое пространство и, наконец, заняла достойное место в культуре того времени. В это время, как отмечал литературный критик Юй Гуанчжун (余光中, 1928-) «поэты не могли избежать союзов» [38]. Литературные журналы и движения играли существенную роль в развитии современной тайваньской поэзии. В дополнение к опубликованным произведениям и переводам современной поэзии, литературные альманахи того времени также выражали чёткую теоретическую позицию о том, что является современной тайваньской поэзией.

В этой атмосфере на литературную арену вышли фигуры тех поэтов, которые принимали участие в культурных движениях ещё до войны. Цинь Цзыхао (覃子豪) основал литературный журнал «Голубая звезда» («藍星»). Цзи Сянь (紀弦), принимавший участие в литературном объединении, возглавляемом Дай Ваншу в Шанхае, в 1952-м году перезапустил журнал под тем же названием «Новая поэзия» («新诗»), который затем был переименован в журнал «Современная поэзия» («现代诗»).

Цзи Сянь выдвигал чёткие теоретические положения, касающиеся формы поэтического выражения, и его взгляды оказали решающее влияние на раннее развитие поэзии на Тайване. По мнению Цзи Сяня, «поэзия не должна прикована к музыкальности; она должна быть свободна» [38]. Отсюда, как заключает поэт, возникает необходимость отказаться от всех правил, рифм и размеров, от всех ранее существовавших форм и рамок, в которых заключалось стихотворение. Вместо этого каждое стихотворение должно создавать свою собственную форму, которая, следовательно, определяется его содержанием.

Впоследствии Цзи Сянь занял еще более радикальную позицию. В феврале 1956-го года его журнал «Современная поэзия» выпустил новый манифест, в котором тайваньская поэзия помещалась в контекст мирового модернистского течения. В первой статье провозглашалось: «Мы – группа, принадлежащая к модернистской школе, которая поддерживает дух и методы всех новаторских поэтических школ, процветавших со времен Бодлера» [38]. Таким образом, сообщество, собравшееся вокруг журнала «Современная поэзия», считало себя преемниками всех международных поэтических

движений XIX века. Ключевой идеей манифеста была ориентация на западные образцы модернистской поэзии и полный отказ как от древних, так и от современных китайских традиций.

Во второй статье манифеста, обосновывая позицию сообщества, авторы использовали формулировку, которая вызвала бурный отклик в литературных кругах: «Мы считаем, что новая поэзия представляет собой горизонтальную трансплантацию (橫的移植 *хэндэ ичжи*), а не вертикальное наследование» [38]. Под «горизонтальной трансплантацией» понималась опора на идеи и новейшие течения современной западной поэзии и отказ от китайской традиции. Такая позиция вызвала споры в литературных кругах, так как рассматривалась как полный разрыв с традицией и китайской культурной идентичностью.

Идеи Цзи Сяня не признавались консерваторами, однако он получил широкое признание среди молодых поэтов того времени. Около сотни из них, заинтересовавшись идеями западного модернизма, вступили в сообщество. В пример можно привести Фан Сы (方思), известного своими переводами поэзии Рильке, а также некоторых коренных тайваньских поэтов, таких как Бай Цю (白萩) и Линь Хэнтай, получивших образование во время японской оккупации и плохо владевших китайским языком.

Что касается формы стихотворений, поэты данного объединения одними из первых в тайваньской литературе обращаются к звуковому и визуальному измерению поэзии. Уже в 1950-1960-е годы становятся популярными произведения в жанре визуальной поэзии, которые сами авторы называют «поэзия необычной формы» (形异诗 *синъиши*) или «изобразительная поэзия» (图像诗 *тусяниши*). В пример можно привести поэтические эксперименты Чжань Бина, Линь Хэнтай, Цзи Сяня, Бай Цю и других [44, с. 222].

В ответ на интеллектуализм и модернистские тенденции Цзи Сяня вокруг Цинь Цзыхао, редактора литературного журнала «Голубая звезда», образовалась группа, целью которой было сохранение лирической традиции. У последователей «Голубой звезды» в те годы была бурная полемика с модернистами по таким вопросам, как важность просодии, роль поэтической традиции, необходимость сохранения устойчивых поэтических форм и создания новых форм. Общество также способствовало расширению влияния современной поэзии в культурном пространстве: объединение активно публиковало стихотворения молодых авторов, собрания произведений, организовывало групповые и сольные поэтические концерты, публичные чтения.

Третий журнал, также сыгравший важную роль в развитии литературного процесса на Тайване, появился в 1954-м году. Это был журнал «Эпоха» («創世紀»), который дал новый импульс тайваньской поэзии в 1960-х годах. Главными фигурами этого движения были поэты Ло Фу (洛夫), Я Сянь (痲弦) и

Чжан Мо (张默). Их первоначальное намерение состояло в том, чтобы «утвердить национальное направление в новой поэзии» [38]. Группа выступала против идеи заимствования западных модернистских тенденций, которую разрабатывало сообщество «Современная поэзия». Основоположники объединения считали, что новая поэзия должна иметь «восточный и специфически китайский колорит», а также «использовать особые характеристики китайского языка, чтобы выразить жизненный опыт восточного народа» [38]. В основе стихотворения, по мнению поэтов «Эпохи», должен лежать выразительный образ.

На первом этапе развития общества журнала «Эпоха» поэты провозгласили себя представителями национальных традиций. А затем на втором этапе, который пришелся на 1960-е годы, данное объединение разрабатывало идеи сюрреализма. Одним из ведущих представителей сюрреализма был Шан Цинь (商禽), известный стихотворениями в прозе. Творчество этой поэтической группы органично объединило в себе идеи сохранения национальных традиций и приобщения к опыту мировой литературы.

В 1960-1970-х годах происходит расцвет деятельности поэтических обществ. Назовём важнейшие из них:

1) Общество «Виноградник» («葡萄园») было основано в 1962-м году под руководством Вэнь Сяокуня (文晓村). Основная цель поэзии – отойти от традиции антикоммунистической, военной литературы и модернистских тенденций, оторванных от реальности, и вернуться к истине и ясности.

2) Общество «Бамбуковая шляпа» («笠») было основано в 1964-м году вокруг одноименного поэтического журнала. Общество имело реалистическую ориентацию и выступало против модернистского сюрреализма и символических техник. Представители – Линь Цзунъюань (林宗源), Чжао Тяньи (赵天仪), Фэй Ма (非马), Ли Куйсянь (李魁贤).

3) Общество «Драконы» («龙族») было основано в 1971-м году, также издавался одноименный поэтический журнал. Представители общества ориентировались на китайскую традицию и большое внимание уделяли китайской иероглифике. В число основных членов общества входили Синь Му (辛牧), Ши Шаньцзи (施善继), Линь Хуаньчжан (林焕彰), Су Шаолян (苏绍连) и др.

4) Общество «Земля» («大地») было основано в 1971-м году, также позднее запустило одноименный поэтический журнал. Общество придавало большое значение современной поэзии и идеям горизонтальной трансплантации, однако не отказывалось и от традиционной китайской культуре. В состав входили Чэнь Ли, Чжан Цо (张错), Ван Жуньхуа (王润华), Дэн Ин (淡莹), Линь Минде (林明德) и др.

5) Общество «Простые люди» («草根») было основано в 1975-м году. Представители выступали за принятие традиций, но при этом не отвергали и западные идеи, видели целью создание различных поэтических стилей. В число основных членов общества входили Ло Цин (罗青), Чжан Сянхуа (张香) и др [52].

Развитие литературных сообществ, активная полемика о методах и формах поэзии способствовали тому, что уже к концу 1970-х годов современная поэзия на Тайване обрела прочную основу. Поэты того времени разработали современный поэтический язык и формы выражения, которые соотносились с мировым литературным процессом. Экономическое развитие, процессы демократизации, активный культурный обмен, в том числе с материковым Китаем, ускорили развитие современной поэзии.

1980-е годы были периодом разнообразия, расширилась поэтическая тематика: активно развивалась лирическая поэзия (Си Мужун 席慕容 и др.), поэзия «родного края» (У Шэн 吴晟), ностальгическая поэзия (Чжан Мо), поэзия угнетённых групп (Ду Шисан 杜十三), городская поэзия (Ло Мэнь), экологическая поэзия (Линь Юй 林棻) и другие направления.

С 1990-х годов по наше время тайваньский литературный процесс характеризуется поиском поэтами индивидуальности, идентичности и новых способов поэтического выражения. В это время наблюдается либерализация культурного пространства в связи с отменой военного положения в 1987-м году, начинают активно развиваться компьютерные и сетевые технологии, которые дают возможности для распространения и развития поэзии, благодаря чему расширяются контакты с материковой и западной поэзией. Среди репрезентативных современных тайваньских поэтов критики и исследователи отмечают такие имена, как Ян Цзясянь·(杨佳娴), Хун Хун·(鸿鸿), Чжоу Мэнде (周梦蝶), Цао Юйбо·(曹馭博), Лин Юй·(零雨), Ляо Сяньхао (廖咸浩). Существуют множество поэтических журналов, функционирующих в том числе и в онлайн-формате, например, «Космогенез» «创世纪», «Туалетная бумага» («卫生纸»), «Звук и рифма» («声韵») «Цянь и кунь» («乾坤»), и др.

Что касается экспериментальной поэзии, основой для её развития на Тайване стала творческая деятельность членов объединения «Современная поэзия». Начиная с 1955-го года, Линь Хэнтай выпустил множество известных экспериментальных стихотворений, положивших начало новым тенденциям в написании современной поэзии. Поэтическое движение также поддержали Бай Цю и Чжань Бин. Вместе они проложили путь развития конкретной поэзии на Тайване. Согласно классификации Алана Леру, современных поэтов, работающих в сфере экспериментальной поэзии, можно разделить на три поколения: 1) первое поколение (родившиеся не позднее 1940-го года – Ло Мэнь и Ло Фу; 2) среднее поколение (родившиеся в 1941-1960 гг – Ло Цин 罗青,

Су Шаолянь, Ду Шисан, Чэнь Ли, Ся Юй); 3) новое поколение (родившиеся после 1961-го года – Линь Яодэ (林耀德), Янь Айлин (颜艾琳) и др [38]. Современная тайваньская поэзия представлена многообразием экспериментов в области визуального и звукового измерения стихотворения.

Для понимания особенностей развития современной тайваньской экспериментальной поэзии стоит учитывать основные различия между тайваньской и материковой поэзией в XX веке. Во-первых, различия в развитии поэзии Тайваня и поэзии материкового Китая после 1949-го года связано с отношением между поэзией и политикой. В то время как вся культурная сфера КНР испытывала влияние политики, политический аспект не играл такой определяющей роли на Тайване. Хотя «движение 4-го мая» и «литературная революция» дали возможность для появления новой разнообразной поэзии в КНР, экспериментальные формы не получили своего активного развития, так как политическая ситуация быстро изменилась. Тайвань же в это время контролировался партией Гоминьдан, и несмотря на то, что в качестве политического и идеологического средства там присутствовала «антикоммунистическая литература», в целом на острове были более благоприятные условия для развития модернизма. Даже ранее, в условиях японской оккупации и военного положения, политический контроль над литературным процессом на Тайване никогда не был полным, и поэзии все же удавалось выкроить собственное пространство вне официального дискурса. Во-вторых, важное различие между Тайванем и материковым Китаем – это их культурный состав. В дополнение к традиционной культуре коренных племён Тайвань также ассимилировал элементы китайской, японской, европейской и американской культур. В-третьих, важной характеристикой тайваньской литературы является то, что на Тайване сохраняется традиционная китайская письменность, эта особенность даёт авторам большую свободу для поэтических экспериментов с визуальным измерением стихотворений. Однако, несмотря на различия, материковая китайская литература и тайваньская литература имеют множество общих тенденций и взаимно влияют друг на друга.

Таким образом, благодаря активному созданию поэтических сообществ и культурной обстановке, развитие экспериментальной поэзии на китайском языке после 1949-го года было более интенсивным на Тайване. Опыт тайваньских поэтов во многом поспособствовал дальнейшему развитию экспериментальной поэзии во всём Китае. Одним из таких поэтов является Чэнь Ли, экспериментальное творчество которого является объектом данного исследования.

1.3 Творчество Чэнь Ли в контексте современной тайваньской поэзии

Чэнь Ли (陈黎), настоящее имя Чэнь Инвэнь (陈膺文), тайваньский поэт, прозаик, эссеист и переводчик, родился в 1954-м году на Тайване, в городе Хуалянь. Его отец был представителем народности хокло, мать – представительницей народности хакка, однако они выросли в период, когда Тайвань находился под японской оккупацией. Поэтому будущий поэт воспитывался в необычной языковой среде: в школе он говорил на *гоюй*, дома – на хокло, при этом понимал на слух диалект хакка, а его родители большую часть времени разговаривали друг с другом на японском [50].

После окончания школы Чэнь Ли учился в Тайваньском государственном педагогическом университете (国立台湾师范大学) по специальности «английский язык», а в качестве второго иностранного языка поэт выбрал испанский язык. Интерес к изучению языков впоследствии стал основой для обширной сферы переводческих интересов поэта. Окончив университет, Чэнь Ли долгое время работал учителем английского языка в средней школе и преподавателем в университете. Сейчас поэт также преподаёт креативное письмо в Национальном университете Дунхуа (国立东华大学) в родном городе.

Чэнь Ли дебютировал в 1975-м году и продолжает творческую деятельность до сих пор, за это время поэт стал лауреатом множества литературных премий, например, Тайваньской литературной премии (1995), Национальной премии в области литературы и искусств (1993), литературной премии газеты «China Times» (1980, 1990, 1994). В 2005-м году Чэнь Ли был выбран в «топ-10 современных поэтов Тайваня». В 2012-м году поэт был приглашен представлять Тайвань на лондонском олимпийском фестивале поэзии «Poetry Parnassus» [34]. Поэт участвовал в Международной писательской программе Университета Айовы в США (2014), во Всемирном фестивале поэзии в Афинах (2015), в «Весеннем фестивале поэтов» (2016) во Франции. Чэнь Ли является организатором «Тихоокеанского фестиваля поэзии» («太平洋诗歌节»), который ежегодно проводится в Хуаляне. Эссе «Звук колокола» («聲音鐘») и стихотворение «Амадей» («阿瑪迪斯») были включены в государственные учебники китайского языка на Тайване [50].

На данный момент Чэнь Ли является автором более десяти поэтических сборников: «Колыбельная животных» («動物搖籃曲»), «Семейное путешествие» («家庭之旅»), «Микрокосмос» («小宇宙») и «Микрокосмос II» («小宇宙 II»), «Граница острова» («島嶼邊緣»), «Кот перед зеркалом» («貓對鏡»), «Я / город» («我 / 城»), «Остров / страна» («島 / 國») и другие. Кроме того, поэт опубликовал два сборника стихотворений для детей: «Детский лепет» («童話風») и «Чёрно-белая рапсодия» («黑白狂想曲»). Также

выпускаются антологии Чэнь Ли за определённый период творчества: на данный момент опубликованы четыре сборника, содержащие стихотворения, написанные в период с 1973-го по 1993-й, с 1993-го по 2006-й, с 2006-го по 2013-й и с 2015-го по 2023-й годы. Примечательным фактом является то, что произведения Чэнь Ли публикуются не только в печатном формате. Поэт активно ведёт веб-сайт, посвященный своему творчеству, на нём в открытом доступе опубликована большая часть изданных поэтических сборников, примечания к ним, переводы, эссе, автобиография поэта [50].

Некоторые поэтические сборники переведены на английский язык его женой Чжан Фэньлин (张芬龄), ей же написаны редакторские примечания к некоторым сборникам. Также существуют переводы поэтических сборников на японский, корейский, испанский, французский и отдельных стихотворений на немецкий, датский и хорватский языки [50]. На русский язык произведения Чэнь Ли никогда не переводились. Специфика произведений Чэнь Ли, заключающаяся в концентрации поэта на языковом материале, графических возможностях китайских иероглифов, звучании китайского языка значительно усложняет задачу переводчика, а порой делает перевод на другие языки и вовсе невозможным, так как языки с алфавитной системой письма не всегда способны передать эксперименты с китайской письменностью.

Творчество поэта тесно связано с его личными интересами в литературе, музыке, изобразительном искусстве и других сферах. Что касается литературных влияний, Чэнь Ли отмечает, что ему нравится творчество многих поэтов, как китайских, так и зарубежных, как древних, так и современных. Поэт знаком с китайской классикой, например, со стихотворениями из «Шицзина» или «Поэзии юэфу» (乐府诗), произведениями многих древних китайских поэтов, начиная с Ли Бо (李白) и Ду Фу (杜甫), заканчивая Ли Хэ (李贺), Ли Шаньинем (李商隐) и Хуан Тинцзянем (黄庭坚). Во время обучения в университете Чэнь Ли познакомился с творчеством зарубежных поэтов в оригинале и в переводах, например, с творчеством Йейтса, Элиота, Рильке, Бодлера, Рембо и некоторых японских поэтов, которые писали хайку. После окончания университета поэт читал и переводил произведения многих зарубежных поэтов, например Филипа Ларкина, Теда Хьюза, Сильвию Плат, Шеймаса Хини, Нелли Закс, Октавио Паса, Сесара Вальехо, Пабло Неруды и Виславы Шимборской. Как утверждает Чэнь Ли, все эти поэты оказали определенное влияние на его творчество, и влияние Неруды в какой-то момент было очевидным, поскольку он перевел на китайский язык три тома его стихотворений совместно с Чжан Фэньлин. По мнению поэта, чтение и перевод латиноамериканской литературы научили его сочетать тайваньские элементы с современным постмодернистским искусством [42].

Также Чэнь Ли отмечает влияние на его творчество музыки и изобразительного искусства. Со школьных лет ему нравилось слушать разную музыку, от классических произведений до джаза и народных песен. В юности на поэта повлияли такие композиторы, как Бела Барток и Клод Дебюсси. Позднее ему также стали нравиться произведения Антона Веберна, Леоша Яначека, Оливье Мессиаана и Лучано Берлио. Интерес к музыке отразился в многочисленных реминисценциях в творчестве поэта: например, стихотворение «Следы на снегу» («雪上足印», 1995) отсылает к названию фортепианной прелюдии Дебюсси, «Кавалер розы» («玫瑰騎士», 1995) по мотивам оперы Рихарда Штрауса, «Открытая клетка – для Джона Кейджа» («公開的籠子 — 給約翰·凱吉», 1992). Кроме того, как отмечает поэт в интервью С. Марийниссен, музыка повлияла на его писательский метод: «Я стараюсь хорошо структурировать свои стихи, как композитор структурирует свои музыкальные произведения. Классическая музыка – это очень контролируемый вид искусства, у нее есть структура, есть повторение мотивов, развитие, реприза... Музыка научила меня располагать определенные элементы так, чтобы они образовывали сбалансированную композицию» [41].

Что касается изобразительного искусства, после окончания университета Чэнь Ли начал читать книги по живописи и познакомился с творчеством художников-кубистов, сюрреалистов и экспрессионистов: например, Пабло Пикассо, Жорж Брак, Сальвадор Дали, Рене Магритт, Джеймс Энсор, Оскар Кокошка. Они также сыграли большую роль в его эстетическом развитии [42]. В произведениях Чэнь Ли живопись также находит отражение: например, стихотворение «Гаага» («海牙», 2011) посвящено картине «Девушка с жемчужной серёжкой» Яна Вермеера, название сборника «Кот перед зеркалом» вдохновлено картиной французского художника Бальтюса.

Также примечательно то, что поэт получил лингвистическое образование и долгое время работал преподавателем английского языка, поэтому нельзя не отметить влияние и присутствие английского языка в поэзии Чэнь Ли. В его поэтическом творчестве нет стихотворений полностью на английском языке, однако в некоторых произведениях он умело сочетает текст на китайском языке и английские слова или части слов, которые, как правило, резко выделяются в тексте. Они используются либо для акцента на определённых смысловых частях, контраста с текстом на китайском языке, либо китайские и английские морфемы и слова могут наблюдаться во взаимодействии. Например, в стихотворении «Повесть о двух городах» («雙城記», 2004) автор задействует названия модных брендов на английском языке и на китайском языке для того, чтобы создать контраст между двумя городами, в которых прогуливается лирический герой стихотворения. Знание английского языка также помогает поэту в переводе стихотворений.

Поэт активно занимается литературными переводами: совместно с Чжан Фэньлин он перевёл на китайский язык работы Сильвии Плат, Джека Прелуцки (США), Филипа Ларкина (Великобритания), Чеслава Милоша, Виславы Шимборской (Польша), Хорхе Луиса Борхеса (Аргентина), Пабло Неруды (Чили), Октавио Паса (Мексика) и других. Чэнь Ли является одним из первых переводчиков латиноамериканской поэзии на китайский язык.

Переводческая деятельность занимает в жизни поэта такое же важное место, как и его литературное творчество. Как утверждает сам Чэнь Ли, «для меня перевод – это своеобразная замена чтению и письму» [35, с. 247]. Во-первых, процесс перевода способствует вдумчивому, внимательному чтению и погружению в текст. Во-вторых, перевод чужих произведений поэт воспринимает отчасти как написание собственного текста, в процессе перевода он получает вдохновение и развитие для собственного художественного стиля. Поэт нередко рассуждает о сущности перевода в широком смысле: «Иногда я чувствую, что поэтическое творчество – это еще одна форма перевода: во время написания произведений я интегрирую или трансформирую в них свой опыт чтения, перевода, знание других языков (английский, японский, испанский, музыка, живопись и т. д.) – сознательно или бессознательно» [35, с. 247].

Сфера переводческих интересов поэта также отразилась на его собственном творчестве. Так как практически все авторы, чьи произведения Чэнь Ли выбирает для перевода, были новаторами в своих национальных литературах, поэт таким образом анализирует опыт поэтических экспериментов на других языках и в контексте иных культурных и литературных традиций, в процессе перевода пытается адаптировать их к китайскому языку. Интерес к экспериментам, новаторству в области стихосложения сопровождает поэта на протяжении всей творческой, переводческой и исследовательской деятельности.

Интерес к экспериментальной поэзии, по словам Чэнь Ли, начался у него ещё в студенческие годы (1972–1976). В 1976-м году ему довелось прочитать номер литературного журнала «Chicago Review», который представлял собой антологию конкретной поэзии, и этот выпуск произвёл на поэта глубокое впечатление. До этого Чэнь Ли также был знаком с визуальными стихотворениями Джорджа Херберта и Гийома Аполлинера [42]. Кроме того, с детства Чэнь Ли увлекался чтением словарей и энциклопедий и отгадыванием языковых загадок. Для поэта большой интерес представляет китайский иероглиф, его структура и возможности интерпретации. Даже название его первого поэтического сборника «Перед храмом» («廟前», 1975) отсылает к структуре иероглифа «詩» *ши* («поэзия»). Чэнь Ли объясняет это следующим образом: китайский иероглиф «詩» состоит из двух частей «言» *янь* («слова, речь») и «寺» *сы* («храм»), поэтому мы можем интерпретировать поэзию как «слова, [сказанные] перед храмом». В творчестве Чэнь Ли впоследствии

наблюдается повышенное внимание к иероглифам, их многозначности и изобразительным возможностям.

Поэтические эксперименты появляются уже в первом сборнике поэта «Перед храмом»: например, в стихотворении «Эффект моря» («海的印象», 1975) использует извилистую траекторию расположения иероглифов, чтобы показать морскую волну. Стихотворения, которые вошли в два первых поэтических сборника («Перед храмом» и «Колыбель для животных»), как утверждает сам поэт, были для него в первую очередь опытом исследованием возможностей собственного творчества, активного поиска своего языка, методов, авторского стиля [42]. В это время поэт также является участником поэтического общества «Земля», которое характеризовалось модернистской направленностью.

Чэнь Ли вошел в мир поэзии в то время, когда в тайваньских поэтических кругах активно развивалась локальная тематика, поэты стремились к поиску культурной идентичности и исторических корней. Поэт также уделяет внимание местной тематике: «...я обнаружил, что в моем творчестве есть две очевидные ориентации: первая – современная, авангардная и интернациональная, а вторая – местная, историческая (..) По мере того, как мои произведения накапливались, я обнаружил, что эти две ориентации не противоположны. Напротив, они по-разному проникают друг в друга и взаимодействуют между собой» [53].

1980-е годы стали для поэта периодом затишья и переосмысления подхода к творчеству и его тематике. Как отмечает Чэнь Ли, «в 1980-е годы многие писатели начали писать стихи с политической окраской. Дебаты 1970-х годов заставили большинство поэтов чувствовать себя обязанными писать более непосредственно о Китае или Тайване» [41]. Поэт понимал, что политическая и культурная обстановка требует написания социально-критических произведений, однако не чувствовал внутренней потребности в этом, поэтому в это время поэт больше концентрируется на преподавании. В период с 1980-го по 1988-й год Чэнь Ли написал всего десять стихотворений. Среди них стихотворение «Последний Ван Муци» («最后的王木七», 1980), за которое Чэнь Ли получил первую премию газеты «China Times», посвященное катастрофе на угольной шахте.

С отменой военного положения и процессом либерализации на Тайване Чэнь Ли возобновляет литературную активность и меняет подход к творчеству, отходит от социально-политической проблематики. Как отмечает поэт, «я хотел бы напомнить вам, что радость поэзии заключается в ее творчестве, а не в политическом послании или моральном уроке, который она несет» [53]. Таким образом, расширяется сфера тематики его поэзии, поэт обращается к поиску материалов и вдохновения в собственном жизненном опыте, повседневной жизни и тайваньской истории.

Явная трансформация творчества поэта наблюдается со сборника «Граница острова», о чём говорит и сам Чэнь Ли: «Мне потребовалось пятнадцать лет, с 1980-го по 1995-й год, чтобы понять собственное развитие, понять, что поэзия во многом независима, автономна. Теперь я лучше понимаю этот аспект поэзии и искусства. С 1995-го года я пишу гораздо свободнее, доверяю себе и уже не волнуюсь о том, что думают другие. Но моя работа по-прежнему связана с Тайванем. Я продолжаю «читать» Тайвань и в то же время продолжаю изобретать новые формы поэзии. Мотивация моих стихов заключается в том, что я хочу засвидетельствовать то, что делает Тайвань Тайванем» [41].

Кроме того, перемены в творчестве Чэнь Ли связаны также с развитием компьютерных технологий. По словам поэта, он начал писать стихотворения на компьютере примерно в 1993-м году [58]. Поскольку творческий инструмент сменился с письма ручкой на набор текста с клавиатуры, поэт каждый день сталкивался с компьютерными средствами и приёмами: вырезанием, копированием, вставкой и т. д. Все новые технологии – форматирование текста, поиск по изображениям, аудио- и видеоплееры, а также сервисы онлайн-перевода естественным образом влияют на творческий метод поэта, предоставляют множество возможностей для эксперимента. Кроме того, сеть Интернет является источником исторических, этнографических и географических сведений, на основе которых поэт создаёт стихотворения, посвященные истории Тайваня и коренных племён, новостям, искусству и т. д.

Большое количество поэтических экспериментов, преимущественно в области визуального измерения стихотворения, наблюдается в сборниках «Граница острова», «Цин / Мань», «Равномерная температура страданий и свободы», «Я / Город», «Остров / Страна». Рассмотрим подробнее каждый из сборников.

Сборник «Граница острова» был опубликован в 1995-м году и стал одним из самых известных экспериментальных сборников Чэнь Ли. В него вошли наиболее известные образцы визуальной и конкретной поэзии автора. В сборнике представлена философская и любовная лирика, однако основной темой является рефлексия на тему особого исторического значения Тайваня, национальной и языковой идентичности тайваньцев. На обложке первого издания сборника изображена карта Тайваня, заполненная словами: названием книги, а также словосочетаниями «本土與世界» *бэньту юй шицзе* («локальность и мир») и «本土與前鋒» *бэньту юй цянфэй* («локальность и авангард»). Китайский термин «本土» *бэньту* может переводиться как «локальный», «коренной», «нативистский». В совокупности эти словосочетания представляют собой творческий идеал поэта, заключающийся, с одной стороны, в сочетании локального с космополитичным,

мультикультурным видением, а с другой стороны, в освоении национальной специфики в сочетании с авангардными практиками. Авангардность проявляется как на уровне смыслового содержания, так и на художественном уровне. Понимание локальности не ограничивается конкретным, краткосрочным политическим призывом: поэт выражает озабоченность Тайванем в долгосрочной исторической и культурной перспективе.

В послесловии к изданию Чэнь Ли отмечает, что сборник был написан в его родном городе Хуаляне, который находится на восточном побережье Тайваня, на его «границе». С рождения и к моменту написания сборника поэт никогда не покидал остров. Работа над сборником побудила Чэнь Ли задуматься о том, в чём особенность сознания человека, живущего на острове, обособленном от остального мира. Поэт приходит к выводу, что путешествие, саморазвитие, познание окружающей действительности возможно в рамках художественного сознания: «Я думаю, общаюсь и размышляю о внешнем мире через мир, в котором живу. Я живу на краю острова, но мне кажется, что край острова может быть и центром мира. Я делаю свое дело, преподаю, пишу, изучаю то, что мне нравится в мировом искусстве: Оливье Мессиаан, Луиджи Ноно, Кобаяси Исса, Хигасияма Кайи, Борхес, Бальтюз, Шитао, Рильке... Я знаю, что есть вещи, которые естественно меня сдерживают, поэтому я смело и уверенно двигаюсь в своем мире, в образе маленького городка, в котором живу, я «копирую все города» и путешествую по всему миру» [52].

Сборник «Равномерная температура страданий и свободы» – восьмой поэтический сборник Чэнь Ли, опубликованный в 2004-м году. В данный сборник вошли стихотворения, написанные в период с 1999-го по 2004-й год. Название сборника основано на музыкальном термине «равномерная температура» – так называют музыкальный строй, в котором каждая октава делится на математически равные интервалы, как правило, на двенадцать полутонов. Этот строй является общепринятым стандартом в мировой музыкальной традиции. Примечательно также, что одним из первых авторов, давших теоретическое обоснование двенадцатиступенной модели равномерной температуры, был китайский принц Чжу Цзайюй (朱载堉), который описал её в трактате 1584-го года [56]. Таким образом, выбирая этот термин в качестве названия, Чэнь Ли делает аллюзию на историческую тематику уже в заглавии сборника. Кроме того, поэт использует характеристики равномерной температуры в построении сборника: он состоит из четырёх глав, в каждую из которых входит ровно 12 стихотворений.

Также Чэнь Ли упоминает, что, когда он был молод и читал учебники по литературе под редакцией новых критиков, в них часто упоминался принцип: «Нет конфликта – нет литературы». Литература обязательно предполагает наличие конфликта, любви и ненависти, радости и печали. Стихотворения,

представленные в сборнике «Равномерная температура страданий и свободы», с одной стороны, связаны идеей общечеловеческих страданий и возможности их преодоления, с другой стороны, размышлениями о том, как творец может оставаться свободным и стать тем, кем он хочет быть [56]. Данный поэтический сборник также примечателен тем, что в нём Чэнь Ли часто обращается к исторической ретроспективе, и в стихотворениях фигурируют имена исторических личностей, а также многих китайских, японских и западных поэтов-классиков: Жуань Цзи, Хуан Тинцзянь, Ли Цинчжао, Тиё-ни, Басё, Кольридж, Бодлер.

Как утверждает Чэнь Ли, стихотворения, вошедшие в сборник «Равномерная температура страданий и свободы», были похожи на его предыдущие сочинения на разных этапах. Хотя он стремился к инновациям в области поэтического языка, у него не было намерения создать «новую» поэтику [56]. Многие стихотворения продолжают поэтические методы и экспериментальные приёмы, которые Чэнь Ли разрабатывал в предыдущих сборниках.

Сборник «輕 / 慢» (досл. «Легко / Медленно») – это десятый поэтический сборник Чэнь Ли, опубликованный в 2009-м году. В нём собраны поэтические произведения, написанные автором с 2006-го по 2009-й год. Название, как утверждает сам поэт в послесловии к сборнику, он выбрал после того, как написал второе и третье стихотворение сборника «Мотоциклист налегке» («輕騎士») и «Адажио» («慢板»). Чэнь Ли решил использовать «輕 / 慢» в качестве названия, так как данное словосочетание может пониматься многозначно: с одной стороны, оно может означать «Легко или медленно» или же «Легко и медленно», с другой стороны два иероглифа вместе «輕慢» обозначают «презрение». Чэнь Ли отмечает, что презрение часто сопровождало его жизнь, отношение к окружающему миру и творчество, люди часто видели в его работах презрительный тон. Но по мере взросления поэт постепенно изменил ценности и восприятие мира, и теперь он стремится к тому, чтобы замедлиться и спокойно наблюдать за окружающим миром. Как утверждает сам поэт, «легко и медленно стали двумя состояниями, ощущениями, которых я жажду» [57].

Сборник разделён на три раздела: 1) «Мотоциклист налегке» («輕騎士»); 2) «Стихотворения со спрятанными иероглифами» («隱字詩»); 3) «Медленный волчок» («慢陀螺»). Стихотворения расположены в хронологическом порядке их написания. В сборнике преобладают визуальные стихотворения с акцентом на комбинаторике (эксперименты с составными частями иероглифов, особенно во втором разделе) и графике (например, цвет иероглифов, использование линий для создания новых стихотворений из стихотворений других авторов). Многие стихотворения, в которых поэт сосредотачивается на форме и структуре иероглифов были написаны с помощью словаря. В тематике

сборника отражаются основная проблематика творчества поэта: присутствует философская и любовная лирика, стихотворения, посвященные истории и повседневности.

Сборник «Я / Город» («我 / 城») – это одиннадцатый сборник поэта, опубликованный в 2011-м году. Как отмечает Чэнь Ли, данная книга отличается от других его антологий тем, что уже в начале написания названия и общие направления каждого раздела. Сборник состоит из 7 разделов: «Недвижимость» (房地產), «Блог» (部落格), «Новостной канал» (新聞台), «Дневник путешествия» (旅遊誌), «Справочник» (工具書), «Музыкальная шкатулка» (音樂匣) и «Гостевая книга» (留言簿), содержащий 14 сообщений, отсылающих к произведениям из предыдущих разделов. Он организован как Интернет-портал, в котором читатель может перемещаться по ссылкам, снабжён иллюстрациями к большинству стихотворений. Сам поэт также отмечает, что данный сборник был вдохновлен компьютерными технологиями.

Разделы «Недвижимость» и «Блог» посвящены историческим событиям, в названии каждого стихотворения присутствует памятная дата. Например, стихотворение «Рио-де-Оро, 1500» («里奧特愛魯. 1500», 2011) посвящено ранней истории Тайваня. Рио-де-Оро (Золотая река) – самое первое известное на сегодняшний день название Хуаляня, которое ему дали португальцы, проплывавшие через восточное побережье Тайваня и обнаружившие в реке залежи россыпного золота. В стихотворениях этих разделов поэт исследует историю Тайваня от древности до современности. Стихотворения раздела «Новостной канал» названы топонимами (Исландия, Афганистан, Тунис, Гаага, Чили, Суматра, Марсель), каждое из них посвящено событиям, которые поэт узнал из новостной ленты: принятие закона о гей-браках в Исландии, происшествие с афганской девушкой, попавшей на обложку журнала «Times» (муж отрезал ей нос, и она вынуждена была бежать из страны), «Жасминовая революция» в Тунисе и др. Также в данном разделе есть визуальные стихотворения. Раздел «Дневник путешествия» в основном посвящен любовной и исторической тематике. Раздел «Справочник» составляют короткие стихотворения, в которых поэт рассматривает явления жизни, используя повседневные предметы, окружающие его (глобус, чек, компьютерная мышь, зубочистка, стул, телефон, стиральная машина и т. д.). Раздел «Музыкальная шкатулка» состоит из стихотворений, которые Чэнь Ли задумывает как своеобразные «песни» (название каждого из них содержит слово «歌»). Некоторые из них действительно отсылают к песням: например, стихотворение «Восемнадцать прикосновений» («十八摸»), основанное на традиционной китайской песне и написанное в форме очертания Тайваня, а также стихотворения «Песня золотого вина» («黃金酒歌») и «Песня охотника» («獵人頭歌»), созданные по мотивам песен тайваньских коренных племён. Есть и

шуточные, игровые стихотворения, например, визуальные стихотворения «Песня тела, плывущего по волнам» («物體隨波逐流時之歌»), «Песня без слов» («無言歌»), «Рэп-композиция» («饒舌歌»). Раздел «Гостевая книга» содержит сообщения-комментарии, дополняющие стихотворения из предыдущих разделов и связанные с ними гиперссылками. Данный сборник является ярким примером современной тайваньской поэзии, так как отражает такие черты современного литературного процесса, как интерактивность и игровой характер, при этом тематически поэт не теряет связи с традиционной образностью и локальной проблематикой.

Сборник «Остров / Страна» («島 / 國») – это четырнадцатый сборник поэта, опубликованный в 2014-м году, в него вошли стихотворения, написанные с 2013-го по 2014-й год. Название сборника с использованием наклонной черты продолжает традицию предыдущих сборников, однако в данной книге знак приобретает особое значение: он символизирует тропик Рака, проходящий по территории острова. Сборник состоит из трёх разделов: 1) «Северный остров» («北島»); 2) «Середина сна» («夢中央»); 3) «Южное государство» («南國»). В центре сборника находятся образы Тайваня и отдельных поселений на острове, например, стихотворение «Нуаннуан» («暖暖»), посвященное поселению коренного племени пинпу, визуальное стихотворение о горячем источнике «Цзяоси» («礁溪»), «Деревня Циньби» («芹壁賦»), «Хуалянь» («花蓮») и др. В сборнике также есть стихотворения с эротологическими мотивами: «Отражение луны в воде» («客中水月»), «Песня язычников» («異教徒之歌»), «Река любви» («愛河»). В данном сборнике насчитывается меньшее количество экспериментальных стихотворений, чем в предыдущих книгах, однако он является репрезентативным для тайваньской тематики в творчестве поэта.

Чэнь Ли признаётся значимой фигурой в современной тайваньской литературе. Большинство исследователей и критиков, упоминая его творчество, делают акцент на особом стиле поэта, характеризующемся повышенным вниманием к языковому материалу, прежде всего, к китайской письменности, её изобразительным возможностям. Например, в «Оксфордском справочнике современной китайской литературы» отмечается, что стихи Чэнь Ли «открывают широкий взгляд на многообразие китайских иероглифов и видов речи. Акцентируя внимание на специфике китайской письменности, он использует иероглифы в качестве материала и среды в своих стихотворениях, делая их таким образом ещё специфичнее» [50].

Его произведения публикуются в поэтических антологиях современной поэзии, например, в книге Мишель Е «Граница Тайваня. Антология современной китайской поэзии». Исследовательница утверждает, что Чэнь Ли на данный момент является «одним из самых выдающихся поэтов-новаторов,

пишущих сегодня на китайском языке» [49, с. 95]. Она отмечает специфику его творчества: «Его произведения, от лирических до социально-сатирических, с одной стороны, фиксируют исторические изменения, преобразившие современный Тайвань, с другой стороны, воплощают стремление поэта к экспериментам» [49, с. 95]. По мнению исследовательницы, поэзия Чэнь Ли «не только олицетворяет сложные поиски Тайванем своей культурной идентичности, но, прежде всего, является ярким примером удачного союза личного и политического, художественного авангарда и литературы совести» [49, с. 95].

Выводы по главе I:

1) Под термином «экспериментальная поэзия» объединяется комплекс поэтических форм, в основе которых лежит эксперимент в области формальной организации стихотворения. Среди форм экспериментальной поэзии выделяются визуальная, комбинаторная, звуковая и конкретная поэзия. Феномен поэтических экспериментов наблюдался в древней и классической китайской литературе, однако воспринимался исключительно в рамках языковой игры. Развитие форм экспериментальной поэзии как устойчивых поэтических практик в китайской литературе становится возможным только в последние десятилетия XX века, когда на материковом Китае начинается процесс демократизации. На Тайване в силу иной культурной и политической обстановки экспериментальная поэзия развивается более интенсивно.

2) Современная тайваньская поэзия берёт своё начало ещё в первой половине XX века, когда через японскую литературу тайваньские литераторы знакомятся с модернистскими тенденциями. Более активное развитие современная тайваньская поэзия получает в 1950-60-х годах благодаря возникновению поэтических сообществ и литературных журналов. Ещё одним ключевым этапом развития современной тайваньской поэзии являются 1990-е годы, в данный период популярность набирают компьютерные технологии и сетевая поэзия, что даёт поэтам больше возможностей для поэтических экспериментов.

3) Чэнь Ли – современный тайваньский поэт и переводчик, относящийся к среднему поколению поэтов-конкретистов на Тайване. Он начал свою творческую деятельность в 1975-м году и выпустил более 10 поэтических сборников. Собственное творчество поэта и круг его переводческих интересов характеризуется интересом к экспериментальным формам и поэтическому потенциалу языка. Творческий метод поэта основывается на сочетании авангардных поэтических приёмов и локальной тематики.

ГЛАВА 2 СПЕЦИФИКА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРАКТИК В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЭНЬ ЛИ

2.1 Визуальная поэзия как основная форма экспериментального творчества Чэнь Ли

Визуальная поэзия занимает центральное место в экспериментальном творчестве Чэнь Ли. Как утверждает сам поэт в статье «Поэтические эксперименты с китайскими иероглифами», его творчество 1990-2000-х годов отличается большим интересом к экспериментам с китайской письменностью [52]. Это напрямую связано с развитием компьютерных технологий и возможностей типографии.

В ходе анализа стихотворений с визуальным компонентом, вошедших в исследуемые сборники, мы выделили основные принципы создания визуальных стихотворений Чэнь Ли: 1) повторение одного или нескольких иероглифов со сходным строением в рамках одного стихотворения; 2) комбинация или разделение структурных частей иероглифа; 3) использование графического оформления (цвет, размер иероглифов, фигурные стихотворения); 4) использование несемантических символов (знаки препинания, цифры и т. д.); 5) *poesia visiva* (коллажные техники). Данные принципы также могут объединяться в рамках одного стихотворения. Рассмотрим примеры.

1. *Повторение одного или нескольких иероглифов со сходным строением в рамках одного стихотворения.*

По мнению Чэнь Ли, приём, при котором в поэтическом тексте собирается множество одинаковых иероглифов или иероглифов с одной и той же графемой, иллюстрирует математический «закон больших чисел». Чем больше элементов, тем меньше мы отвлекаемся на разрозненность и хаотичность мира. Красота возникает из множества [34].

Подобный приём автор применяет в стихотворении «Глаза жителей 101-этажного дома» («101 大樓 101 上的千(里)目», 2008) (Приложение 5). Оно состоит из многократно повторяющегося иероглифа «目» *му* («глаз»). С помощью его формы Чэнь Ли создаёт визуальный образ многоэтажного дома с окнами. Семантическое значение иероглифа дополняет идею: в каждом из окон есть «глаз», то есть «наблюдающий» человек.

Несколько иероглифов Чэнь Ли комбинирует в стихотворении «Полная тишина, только лают чёрные псы» («寂靜，這條黑犬之吠», 2008), которое состоит из трёх иероглифов: «口» *коу* («рот, выход/вход, перекресток, пустой»), «黑» *хэй* («чёрный, темнота»), «犬» *цюань* («собака») (Приложение 6). Таким образом, благодаря многозначности иероглифов и их повторению, создаётся определённый сюжет: пустая улица или перекрёсток, сплошная темнота, и

слышно лаянье чёрных псов. Образ чёрных псов может отсылать к мифологическим существам английского фольклора, которым Чэнь Ли интересовался во время обучения в университете. В мифологии Британских островов чёрные псы являются ночными призраками, которые часто появляются на перекрёстках, местах, где когда-то происходила казнь, и просто на старых дорогах. Встреча с ними считается предзнаменованием смерти.

Визуальные стихотворения Чэнь Ли оставляют обширное пространство для интерпретации, так как иероглифы, разделённые на графемы, позволяют читать текст по-разному. Например, стихотворение «Государство» («國家», 2008) составлено в форме квадрата, как контур иероглифа «國» («страна»), а внутри квадрата можно увидеть 368 графем «豕» («свинья») (Приложение 7). Над верхним рядом также располагается графема «宀» («крышка»), которая вместе с графемой «свинья» образует иероглиф «家», означающий «семья, дом»: этимология данного иероглифа предполагает, что раньше под «домом» в первую очередь понимали хозяйство. Как утверждает сам поэт, стихотворение можно интерпретировать по-разному: «семьи составляют государство; народ заперт и охраняется государством так же, как свиньи в своих загонах; в государстве много «свиной» (нечестных политиков)» [57]. Возможна также трактовка, что действительно хорошо живут, имеют «крышу над головой», только те, кто находятся на верху иерархии, а люди рангом ниже живут хуже, подобно животным. В визуальных стихотворениях такого рода высокая изобразительность иероглифов приближает их к произведениям художественного творчества.

Одним из частых приёмов в визуальной поэзии Чэнь Ли является группировка в пределах поэтического текста большого количества иероглифов с одной и той же графемой. В стихотворении «Скатерть за завтраком одинокого энтомолога» («孤獨昆蟲學家的早餐桌巾», 2001) Чэнь Ли собрал 347 иероглифов с графемой «虫» («насекомое») (Приложение 8). Они создают почти целиком заполненный прямоугольник, напоминая стол, на котором разложены насекомые. В их сплошных рядах есть 5 пробелов: для создания этого стихотворения Чэнь Ли использовал компьютерный ввод, и когда иероглифы закончились, поэт решил не сокращать текст, а оставить пробелы. Этот приём оставляет пространство для интерпретаций: возможно, пустые места на столе предназначены для столовых приборов, тарелок и чашки энтомолога или же говорят о тех насекомых в коллекции, которые ещё не собраны или уже потеряны учёным. По утверждению самого поэта, несмотря на то что едва ли кто-то сможет правильно прочесть и узнать значение всех приведённых иероглифов, стихотворение достаточно музыкально. Так, всё стихотворение «визуально рифмуется» одной графемой, эта «иероглифическая

скатерть» обладает своей визуальной музыкальностью в дополнение к эффекту, создаваемому его внешней формой [56].

Структурность, свойственное многим иероглифам идеографическое происхождение, изначально заложенное в иероглифе значение сами по себе способствуют неоднозначности, многослойности поэтических текстов. Эту особенность визуальной поэзии можно наблюдать также в стихотворении «Фотография египетского пейзажа во сне капитана пожарной охраны» («消防隊長夢中的埃及風景照», 2001), в котором из 361-го иероглифа «火» («огонь») составляется пирамида (Приложение 9). В этой работе автор также делает акцент на значении графем. Иероглиф «火» имеет самостоятельное значение «огонь», однако может выступать в качестве графемы в словах с подобным значением: повторяясь дважды, он составляет иероглиф «炎» («возгорание»), трижды – «焱» («пламя»). Выстраивая иероглифы в форме треугольника, один под другим, поэт создаёт визуальный узор, в котором можно прочесть образ горящей с верхушки до основания пирамиды. Это ассоциативный образ, воспроизведённый подсознанием капитана пожарной охраны во сне: возможно, его мечты или воспоминания об отдыхе смешались с переживаниями о работе, а цвет пирамид показался похожим на пламя. Именно комбинация графем способствует многозначности и подвижности образов, синтезу вербального и визуального.

2) Комбинация и разделение структурных частей иероглифа.

Нередко Чэнь Ли обращается к структуре иероглифов, комбинируя и разъединяя их составные части (графемы, фонетические ключи). Например, в стихотворении «Белый» («白», 2008) первая половина стихотворения состоит из двух повторяющихся иероглифов «白» бай («белый») и «日» жи («день»), вторая же состоит из символов (Приложение 10). Всё стихотворение представляет собой процесс отслаивания, исчезновения, уменьшения: от иероглифов к незакрытым квадратам, затем к тире и, наконец, к точкам. Меняется и цвет символов: от чёрного – к светло-серому. Всё это символизирует процесс перехода от света ко тьме, от дня к ночи, от жизни к смерти. Белое пространство под последней линией из точек показывает постепенное исчезновение света и, в конце концов, полную пустоту, которая символизирует глубокую ночь. Здесь кроется парадокс: глубокая ночь не чёрная, а «белая», ведь бумага, на которой написано стихотворение, белого цвета. Но после того, как закончится ночь, обязательно наступит день. Таким образом, поэт описывает цикл смены ночи и дня, смерти и перерождения. Это стихотворение относится к философской тематике, в нём автор обращается к теме жизни и смерти, мотивам быстротечности жизни. Графическое построение стихотворения, использование белого, пустого пространства в качестве содержательной части, отсылает к традиционной китайской живописи «гохуа».

В «гохуа» композиция картин также, как правило, строится на соотношении частей к целому, и обязательным в них является наличие белого пространства, которое гармонично соотносится с заполненным. Это говорит о том, что автор хорошо знаком с традиционной китайской культурой, и, несмотря на экспериментальный характер его поэзии, в его творчестве есть связь с традицией.

В стихотворении «Секунда» («秒», 2008) Чэнь Ли также создает визуальную историю, также экспериментируя с частями иероглифов: «秒» мяо («секунда»), «禾» хэ («хлеб»), «和» хэ («гармония, жить в мире, месить, и»), «吵» чао («шуметь»), «少» шао («мало») и их размером (Приложение 11). Комбинации частей иероглифов, их расположение, количество и многозначность иероглифа «和» открывают множество интерпретаций, создавая в стихотворении «визуальный шум».

В стихотворении «Цзяоси» («礁溪», 2014), посвященном Цзяоси, курорту с горячими источниками, расположенному в Илане, Тайвань, поэт использует структуру иероглифов «礁» и «溪». для создания образа горячего источника (Приложение 12). Так, он создаёт форму квадратного бассейна, окруженного камнями («石»), внутри которого находится графема «огонь» («火»), воплощающая образ горячей воды.

Также среди поэтических экспериментов Чэнь Ли, особенностью которых является концентрация поэта на структуре иероглифов, можно выделить так называемые стихотворения «со спрятанными иероглифами» («隱字詩» *иньцзыши*), сосредоточенные в сборнике «Цин / Мань». Как правило, в большинстве произведений этой главы Чэнь Ли задаёт тематику стихотворения одним иероглифом в названии, и далее в тексте этот иероглиф приобретает различные значения.

Например, в стихотворении «Два выстрела» («兩拍», 2009) поэт разделяет иероглиф «拍» пай («хлопок») на две составные части: «手» шоу («рука») и «白» бай («белый»), эти иероглифы становятся названиями и темами для двух строф стихотворения (Приложение 13). В этом стихотворении поэт создаёт образную систему, обращаясь к структуре иероглифов. Подобный приём повторяется и в других стихотворениях второй главы. Основным принципом таких стихотворений является обращение к этимологии, составу иероглифов, поэт показывает, как графемы одного иероглифа могут взаимодействовать между собой в рамках поэтического текста. Здесь иероглифы «白» и «手» комбинируются в стихотворении между собой, создавая динамику и образ выстрела, которого ждёт лирический герой. Также автор продолжает использовать преимущество многозначности иероглифов и использует один и тот же иероглиф в разных значениях: иероглиф «白» может пониматься и как «белый», и как «пустой», и как «голый» («白手» – голыми руками) в

зависимости от контекста, также возможны и другие интерпретации. Тематически это стихотворение можно отнести к любовной лирике: лирический герой чувствует себя настолько потерянным, что просит свою возлюбленную выстрелить в него, а затем утешить.

3) Использование графического оформления.

Ярким примером графической поэзии является цикл из пяти стихотворений «Пять стихий» («五行», 2009) (Приложение 14). Чэнь Ли рассказывает историю написания этого цикла в предисловии: поэта попросили написать пять стихотворений о стихиях для «Современного поэтического календаря» [57]. Как утверждает поэт, в этом стихотворении описывается взаимовлияние, смена одной стихии другой. В его основе лежат традиционные китайские представления о пятичленной космо-онтологической модели мира, которые заключаются в том, что в основе всего сущего лежат пять элементов (огонь, металл, дерево, вода, земля), находящихся в постоянном движении. В стихотворении Чэнь Ли передает эти представления с помощью иероглифов и графики. Каждый из иероглифов, обозначающий стихию, при печати выделяется цветом: огонь «火» – красным, металл «金» – оранжевым, земля «土» – коричневым, дерево «木» – зелёным, вода «水» – синим. Также номер каждой строфы тоже обозначен цветом, соответствующим одной из стихий, и иероглиф, который обозначен этим цветом, не встречается в данной строфе, зато встречаются все остальные четыре иероглифа. Таким образом, в строфе, посвященной одной из стихий, выделяются другие элементы, которые, будучи составными частями одной модели мира, не могут существовать друг без друга.

В самом стихотворении названия стихий функционируют не только как отдельные слова, но и как составные части других слов: «木訥者» («молчаливый»), «土豆» («картофель»), «金剛» («бриллиант»), «香水» («духи»), «火齊» («время готовки») и др. При переводе невозможно точно передать все значения слов и образы, которые создаёт автор, так как в русском языке данным иероглифам соответствуют слова с разными корнями. Кроме того, в данном стихотворении Чэнь Ли также использует приёмы звуковой поэзии: иероглифы «額» э («лоб») и «惡» э («зло») имеют одинаковое звучание, и данный эффект также сложно передать при помощи перевода. В этом цикле стихотворений Чэнь Ли задействует печатную графику, семантические возможности китайских иероглифов и омофоны. Стоит отметить, что в данном цикле поэт снова обращается к традиционной китайской культуре, осмысляя её важные понятия с помощью своих поэтических экспериментов. Тематика цикла относится к любовной лирике, можно отметить присутствие эротологических мотивов, они тесно переплетаются с образами взаимодействующих природных элементов, что также соответствует традиционным китайским представлениям.

Также в экспериментальном творчестве Чэнь Ли встречаются стихотворения-хуэйвэньши. Стихотворение «Квадратный торт» («一塊方形糕», 2013) состоит из квадрата 18*18 (324 иероглифа) и воспроизводит форму квадратного торта (Приложение 15). Ключевая тема стихотворения заключена в предложении по диагонали, которое автор выделяет жирным шрифтом и красным цветом: «一塊方形糕大方翻為視覺味覺多重之斜塔» («Квадратный торт превращается в падающую башню, состоящую из множество зрительных и вкусовых ощущений»). Это стихотворение можно читать построчно, как по горизонтали, так и по вертикали в любом направлении, что обусловлено особенностями китайской грамматики.

Визуальные эксперименты Чэнь Ли также представлены фигурными стихотворениями. Например, стихотворение «Церковь Богоматери Розария» («玫瑰聖母堂», 2014), написанное в форме очертаний церкви, посвящено первому католическому храму, открытому на Тайване испанскими миссионерами и сохранившемуся до сих пор (Приложение 16). В рамках визуального стихотворения поэт обращается к ранней истории острова. Стихотворение «Восемнадцать прикосновений» («十八摸», 2011) написано по мотивам известной традиционной китайской народной песни с эротическими иллюзиями (Приложение 17). Строки упорядочены в форме очертаний острова Тайвань, а также в стихотворении упоминаются тайваньские топонимы. В данном произведении переплетаются локальная тематика и эротологические мотивы.

Особое графическое оформление Чэнь Ли использует в цикле стихотворений «Танские хайку» («唐詩俳句», 2008). Как утверждает поэт, однажды он просматривал в Интернете сборник «300 стихотворений Тан» в Интернете, и на его основе создал 12 стихотворений [34]. Он использовал оригинальные стихотворения Ли Бо, Ду Фу, Хань Юя, Ли Шаньбиня, Ван Вэя и других авторов, выделив в них цветом отдельные слова, из которых составляется новая фраза. Например, в стихотворении Ли Бо «Мысли тихой ночью» («靜夜思») поэт выделяет иероглифы, которые составляют фразу «床是故鄉» («Кровать – это дом») (Приложение 18). Таким образом, читатель видит оригинальное стихотворение, написанное серым цветом, и выделенные розовым цветом иероглифы, которые являются новым стихотворением. На веб-сайте поэта также добавлена интерактивная функция, позволяющая скрыть оригинальный текст. Данный приём является типичной постмодернистской техникой, демонстрирующей связь поэта с китайской традицией и игровой характер его поэзии.

4. Использование несемантических символов.

В основе визуальных экспериментов в первую очередь лежит зрительный образ, который автор может передавать как с помощью языка, так и задействуя

другие символы, отходя от семантического значения слов и превращая стихотворение в своеобразное «визуальное полотно». Такие стихотворения не нуждаются в переводе на другие языки: эксперимент происходит «вне языка», здесь инструментом создания образа выступает пространство листа и отсутствие языкового материала.

Так, например, стихотворение «Песня без слов» («無言歌», 2011) состоит из 4 частей, каждая из которых содержит только знаки препинания: 1) точка; 2) точка с запятой; 3) две пары кавычек; 4) двоеточие и запятая. Автор открывает пространство для множественных интерпретаций: например, знаки препинания могут воплощать единственные символы, оставшиеся в песне после того, как из неё стёрли слова, или же символизировать молчание, которое прерывается попытками его остановить. Подобные стихотворения обладают крайней степенью языковой абстрактности.

Похожий приём поэт также использует в цикле «Три стихотворения в поисках поэта/композитора» («三首尋找作曲家 / 演唱家的詩», 1995), состоящем из трёх частей. Первая часть «Звёздная ночь» («星夜») состоит из вертикальной фразы «Каждый день небесный автомат «Патинко»... открыт» и множества точек (Приложение 19). Патинко – это азартная игра, распространенная Японии и на Тайване, представляющая собой игровой автомат с множеством маленьких металлических шариков, напоминает вертикальный пейнтбол. Используя точки, поэт создаёт визуальный образ звёздного неба. Названия второй и третьей части взяты из фортепианного произведения Клода Дебюсси «Прелюдии»: «Ветер, гуляющий по равнинам» («吹過平原的風») и «Следы на снегу» («雪上足印»). Вторая часть состоит из знаков препинания (точки, скобки, запятые, точки с запятой) и четырёх иероглифов («嘘» сю «тсс!», «口» коу «рот», «虛» сю «пустой», «人» жэн «человек»), разбросанных по пространству листа в произвольном порядке (Приложение 20). Такой эффект создаёт образ сильного ветра, гуляющего по равнине и сносящего всё на своём пути. Третья часть состоит только из знаков процента и точек, расположенных так, чтобы передать следы на снегу (Приложение 21). Таким образом, в произведениях такого типа Чэнь Ли стремится к созданию определённого визуального эффекта: подобные стихотворения не могут быть воспроизведены вслух и всегда требуют зрительного восприятия.

5) *Poesia visiva* (коллажные техники).

Стремясь к синтезу визуального и словесного искусства, Чэнь Ли также создаёт несколько стихотворений, которые можно отнести к разряду коллажных техник. Например, в стихотворении «Рождение неокантианской школы» («新康德學派的誕生», 1994) поэт создаёт брошюру-рекламу таблеток «Кант 600» (Приложение 22). Чэнь Ли использует многозначное название:

слово «康德» может переводиться как «Кант» (фамилия немецкого философа) и как девиз правления последнего императора Китая Пу И, означающий «цветущая мораль». Принимая таблетки, покупатели усваивают моральный закон и могут спокойно спать. Это стихотворение представлено в форме, напоминающей рекламный буклет, что сближает его с современными поэтическими формами, активно задействующими дизайн.

Стихотворение «Воспоминания об эпохе моноколеса» («獨輪車時代的回憶») состоит из стихотворных строк, расположенных кругом по часовой стрелке, внутри круга находится иероглиф «噢» (обозначает междометие «о!», вздох при удивлении или разочаровании) (Приложение 23). Произведение посвящено любовной тематике: лирический герой вспоминает свою возлюбленную, и воспоминания, подобно моноколесу, проносятся в его сознании, и он издаёт громкий вздох. В данном стихотворении особое графическое оформление направлено на усиление звукового эффекта и передачи темы стихотворения.

Таким образом, визуальная поэзия является доминирующим методом экспериментального творчества Чэнь Ли. Для поэта эксперименты с визуальным измерением стихотворения выступают способом исследования возможностей китайской письменности, в чём заключается национальная специфика его экспериментального творчества, а также путём приобщения к мировым экспериментальным практикам (графическое оформление, коллажные техники).

2.2 Принципы звуковой и конкретной поэзии в творчестве Чэнь Ли

Как было отмечено в предыдущем разделе, визуальные эксперименты занимают центральное место в экспериментальном творчестве Чэнь Ли. Эксперименты исключительно со звуковой стороной стихотворения в его поэзии встречаются реже. Также все стихотворения этой категории можно отнести и к конкретной поэзии, так как такие произведения в любом случае требуют визуального восприятия. Однако существуют произведения, в которых эксперименты со звучанием выходят на первый план.

В пример можно привести стихотворение «Урок чревовещания» («腹語課», 1994) (Приложение 24). Чревовещание – это приём, при котором человек говорит, не шевеля губами, создавая иллюзию, что голос исходит не из него. Если мы понимаем стихотворение метафорически, как искусство говорить, не открывая рта, чревовещание означает несоответствие между видимостью и реальностью, между внешней формой и внутренним содержанием, между «тем, что вы видите» и «тем, что вы слышите». Данное стихотворение может

рассматриваться как вариация темы «некрасивый человек с добрым сердцем». Оно представляет собой монолог мужчины, или чудовища, к своей возлюбленной, Красавице. С помощью чревовещания, таким образом отделяя голос и мысли от своего облика чудовища, он пытается сказать ей: «Я ласковый и добрый». Но герой испытывает волнение и стеснение, и поэтому, пока он не может выговорить нужные слова, от него исходит только множество искажённых звуков, которые кажутся несвязными и угрожающими.

Первый иероглиф в каждой строфе этого стихотворения один и тот же – «惡», но с разным произношением и значением. В первой строфе он означает «ненависть» (читается *wi*), во второй – «злой» (читается *e*). Все остальные иероглифы в каждой строфе произносятся так же, как и первый. Их лексическое значение не играет роли: как утверждает автор, он использовал для написания компьютерный ввод и выбрал самые необычные по начертанию иероглифы с одинаковым звучанием. Произвольный выбор иероглифов подчёркивает бессмысленность, несвязность звуков, усиливающих звучание первого иероглифа. После каждой строфы в скобках даётся расшифровка, изначальный смысл высказывания. Таким образом, создаётся звуко-смысловая антитеза: все звуки первой строфы изображают «ненависть», но герой пытается сказать о способности любить (我是溫柔的…… «Я ласковый...»), звуки второй строфы несут в себе значение «злой», хотя тот пытается выразить, что он добрый (而且善良…… «и добрый»).

В стихотворении внимание сосредоточено на звуковом эффекте, создаваемом омофонами, которые передают речь чудовища, однако визуальный узор из необычных иероглифов помогает изобразить заколдованную речь на письме. При первом чтении стихотворение может показаться не более чем языковой игрой, возможно, вдохновленной и ставшей возможной благодаря китайскому компьютерному программному обеспечению, которое позволяет ввести латинизацию и получить список омофонов. Большинство этих иероглифов представляют собой малоизвестные или архаичные слова, которые почти не используются в современной письменной речи. При их группировке в рамках одного текста создаётся эффект остранения.

Подобный приём поэт использует и в других стихотворениях. Например, стихотворение «Любовная поэзия» («情詩», 2004) полностью состоит из устаревших или редко используемых китайских иероглифов, а также знаков препинания (Приложение 25). Данные иероглифы непонятны для современных читателей, что помогает раскрыть тему данного стихотворения: все слова любви бессмысленны или лживы; они значимы или верны только для влюблённых. В глазах влюблённых каждое слово прекрасно. В данном стихотворении Чэнь Ли реализует возможности обширного лексического наследия китайского языка: стихотворение построено на анахронических

иероглифах. Это стихотворение также было написано с помощью компьютерного ввода.

Одной из самых известных экспериментальных работ Чэнь Ли в области конкретной поэзии является стихотворение «Военная симфония» («戰爭交響曲», 1995) (Приложение 26). Как и музыкальная симфония, стихотворение состоит из трёх фрагментов одинакового объёма. Первый фрагмент представляет собой прямоугольник, составленный из иероглифов из 384 иероглифов бин «兵» «солдат», вызывающий в памяти образ военного строя. Во втором фрагменте появляются иероглифы «兵» *пин* и «兵» *пан* строй рассыпается. «兵» *пин* и «兵» *пан* – ономатопоэтические слова, имитирующие звуки выстрелов, однако наличие только одной из нижних черт делает их похожими на изображения солдат с утраченными конечностями. Последний фрагмент состоит из иероглифов «丘» *цю*, который означает «холм, курган, могильник», к тому же относится к категории изобразительных иероглифов-пиктограмм (象形), чем явно символизирует могилы солдат. Как утверждает Ю. А. Дрейзис, это стихотворение «также примечательно не только своей графикой, но и её связью с фонетикой» [12]. В трёх слогах бин, пин и пан, составляющих первые строфы, финаль состоит из согласного звука, это закрытые слоги, поэтому данная часть стихотворения при рекламации звучит резко, отрывисто. В то время как слог *цю* в строфе оканчивается на гласный, что таким образом делает его более открытым и длительным при произнесении. Читая стихотворение вслух, можно почувствовать бесперебойный звук выстрелов, звук падающих на землю солдат один за другим, и даже в пустых пространствах слышны звуки – звук внезапной смерти, звук тишины. Таким образом, в стихотворении Чэнь Ли создаётся яркий, трёхмерный «аудио-вербально-визуальный» образ военных действий. Здесь в полной мере продемонстрирована красота китайской письменности. Поэт не использовал слов для описания, но удачно представил жестокость войны посредством визуальных эффектов. В то же время он использовал расположение строк стихотворения, чтобы описать трагическую ситуацию войны, показать армию, сражающуюся бок о бок.

Это стихотворение Чэнь Ли, как подчеркивает Ю. А. Дрейзис, «иллюстрирует общую озабоченность современного китайского поэта проблемой поэтического языка, его погруженность в дискурс о поэтической функции» [12]. Данное стихотворение является ярким примером конкретной поэзии: здесь сам язык становится материалом, из которого создаётся произведение, он «репрезентирует сам себя» [12].

В большинстве конкретных стихотворений Чэнь Ли задействует китайскую письменность, однако в его творчестве также есть «игровые» стихотворения с универсальной тематикой, которые могут быть переведены на

другие языки. В пример можно привести стихотворение «Автомат для ностальгирующих нигилистов («為懷舊的虛無主義者而設的販賣機», 1994) (Приложение 27). Чэнь Ли представляет поэтические строки в виде различных позиций с опциями, обозначенными кнопками. Так, в автомате предлагается «материнское молоко», «туманная поэзия», «плывущее облако» и другие предметы. В данном стихотворении поэт иронизирует над обществом потребления, предлагая в «поэтическом автомате» вещи, которые люди не могут купить.

Таким образом, некоторые произведения Чэнь Ли могут быть отнесены к звуковым и конкретным стихотворениям. В рамках звуковых экспериментов автор задействует особенности фонетики китайского языка (наличие множества омофонов) и использует десемантизацию иероглифов для создания особого эффекта остранения. В конкретных стихотворениях поэт, напротив, концентрирует начертание, звучание и значение иероглифов, благодаря чему в произведении формируется многомерный поэтический образ.

2.3 Специфика функционирования поэзии Чэнь Ли в интернет-пространстве

Активное развитие интернет-технологий и всеобщая цифровизация в конце XX – начале XXI века привели к тому, что современный литературный процесс невозможно представить вне сетевого пространства. В сети Интернет аккумулируется культурное и научное наследие, созданное ранее, а также создаётся новое, что обуславливает возникновение особых способов функционирования всех областей человеческой культуры.

Влияние сети Интернет на литературный процесс воплотилось в переносе печатных изданий в веб-пространство, создании онлайн-библиотек и архивов, возникновении литературных платформ, книжных блогов, форумов для обсуждения. Также благодаря развитию технологий популярность набирает феномен «сетературы» («сетевой литературы»). Современные исследователи выделяют два основных подхода к данному понятию. Первый подход предполагает, что к сетевой литературе относятся только произведения «созданные и функционирующие в глобальной информационной сети Интернет» [3]. Второй подход также включает в данное понятие и «перенесенные в Сеть тексты классической и современной («бумажной») литературы» [3]. Несмотря на то, что некоторые литературоведы относят к «сетературе» только первый тип произведений, проблема функционирования любых художественных текстов в веб-пространстве остаётся актуальной в современной филологии. Как отмечает А. А. Гаджиев, «процесс переноса традиционных по форме бытования произведений в Сеть благодаря

техническим и функциональным особенностям языка программирования придает им специфические формальные черты, влияющие на характер восприятия этих текстов и, следовательно, на реализацию их содержания» [3].

Творчество Чэнь Ли можно рассмотреть в рамках второго подхода к сетевой литературе, так как все его произведения существуют как в формате печатных изданий, так и размещаются в сети Интернет с существенными дополнениями. В 1998-м году поэт создал веб-портал, посвященный его литературной и переводческой деятельности, и регулярно пополняет его новыми сведениями. Интернет-сайт состоит из нескольких разделов: 1) хронологическая таблица по творчеству автора и биографические сведения; 2) поэтические сборники и сборники эссе; 3) переводы произведений; 4) литературно-критические материалы и исследовательские работы, посвященные творчеству Чэнь Ли; 5) творчество Чэнь Ли, посвященное Хуаляню, родному городу поэта; 6) аудио- и видеоматериалы (декламация и музыкальное исполнение стихотворений, анимационные видеоролики); 7) коллекция фотографий поэта и рукописей его стихотворений; 8) контактные данные для связи.

Таким образом, Чэнь Ли самостоятельно проводит развернутый и систематизированный сбор информации, посвященной его творчеству, что обуславливает особенности читательской рецепции: личность автора и его творческий путь могут быть восприняты последовательно и целостно. Также автор демонстрирует, что он открыт для общения с читателями, исследователями и критиками, а также для интеракций с представителями других видов искусства. Это свидетельствует о том, что поэт заинтересован в некоммерческом распространении и популяризации своего творчества.

Такой подход может быть продиктован несколькими причинами. Во-первых, тайваньская поэзия долгое время оставалась неизученным феноменом и была закрыта для западной и китайской материковой литературы. Чэнь Ли осознаёт, что написание произведений на китайском языке с использованием традиционной формы иероглифов, сохранившейся на Тайване, воплощение локальных образов и национальная специфика тайваньской поэзии не способствуют её широкой популяризации. Но поэт не стремится к тому, чтобы стать частью иной литературной традиции, а видит свою задачу в том, чтобы способствовать развитию поэтической традиции Тайваня и её узнаваемости. Во-вторых, Чэнь Ли работает в русле авангардной поэзии, используя модернистские и постмодернистские стратегии письма, его идиостиль характеризуется использованием визуальных и звуковых особенностей китайского языка, смешанных техник, высокой интертекстуальностью, наличием интермедиальных включений, что также усложняет восприятие читателя. Таким образом, сочетание локальной поэтики и экспериментальных

практик является основным творческим методом Чэнь Ли. Это ставит перед поэтом задачу, как презентовать литературное творчество так, чтобы оно было воспринято и понято реципиентами. Для решения этой задачи автор эффективно задействует интернет-пространство.

Использование интернет-пространства даёт большое преимущество перед бумажными изданиями. Во-первых, веб-портал позволяет систематизировать выпущенные произведения. Поэтические сборники на сайте Чэнь Ли представлены в хронологическом порядке в сопровождении обложек, использовавшихся в изданиях и переизданиях, с предисловиями и рецензиями, написанными к ним. Во-вторых, интернет-технологии позволяют представить текст и содержание сборника нелинейно с помощью гиперссылок. Страница, посвящённая поэтическому сборнику на сайте Чэнь Ли выглядит следующим образом: название сборника и годы его написания, обложка к изданию, затем список стихотворений, на каждое из которых даётся гиперссылка, что даёт возможность перейти к конкретному стихотворению. В конце страницы обычно размещается рецензия или предисловие к сборнику, а также ссылки на страницы других поэтических сборников. В-третьих, интернет-пространство позволяет дополнить тексты значимыми для его поэтического метода характеристиками: визуальными и звуковыми эффектами, аудио- и видеоматериалами с исполнением его произведений, чтобы продемонстрировать их взаимодействие с другими видами искусства и восприятие читателями после публикации печатных изданий.

Рассмотрим особенности размещения в интернет-пространстве поэтического сборника «Граница острова». Вверху перед названием сборника мы видим бегущую строку с цитатой: «一本新鮮大膽，充滿創意的詩集！從島嶼到世界，從現代到後現代…» («Свежий, смелый и креативный сборник стихов! От острова к миру, от современности к постмодерну...») [54]. Автор и источник цитаты не приводятся, однако можно предположить, что она была взята из рецензии или ранее была размещена на обложке печатного издания. Здесь проявляется преимущество веб-портала перед бумажным изданием: текст, на который читатель скорее всего не обратит внимание в обычной книге, сразу привлекает внимание, если он используется как интерактивный элемент.

Затем после названия и годов написания сборника приводятся две обложки: первого издания 1995-го года и нового издания 2003-го года. Далее приводится ссылка на страницу, посвящённую сборнику «Граница острова», из антологии «Альбом-круговорот» («冊頁流轉», 2011), в которой собраны 108 лучших современных тайваньских книг. Введение данного контекста позволяет читателю оценить влияние и культурное значение сборника Чэнь Ли.

Затем приводится список стихотворений сборника с гиперссылками, рядом с некоторыми из них размещена иконка «Youtube», что означает, что

стихотворение сопровождается видеоматериалом. Примечательно, что в качестве канала для распространения поэзии Чэнь Ли использует именно этот ресурс, а не внутренние китайские видеохостинги, так как для поэта важна возможность быть услышанным западным читателем, владеющим китайским языком. В списке произведений Чэнь Ли отдельно выделяет раздел «Три визуальных стихотворения («圖象詩三首») – это три стихотворения, написанные с использованием коллажной техники и фотомонтажа. После списка стихотворений поэт также приводит гиперссылки на дополнительные материалы: его предисловие к сборнику, комментарий переводчицы и жены поэта Чжан Фэньлин к стихотворению «Военная симфония» и критические рецензии на сборник.

Таким образом, особая организация интернет-пространства актуализирует паратекст, который определяет читательские ожидания и даёт информацию ещё до чтения литературного произведения. Под «паратекстом» (термин Ж. Женетта) в данной работе мы будем понимать текстовые элементы, которые находятся на «пороге текста» и способствуют его пониманию [34, с. 2]. Ж. Женетт выделял две группы паратекстовых элементов: перитекст и эпитекст. К перитексту он относил название, подзаголовок, заголовки глав, предисловие и примечания. Эпитекстом являются те элементы, которые связывают текст с внешним миром: интервью с автором, анонсы, рецензии [34, с. 5]. Интернет-технологии позволяют свободно размещать паратекстуальные элементы в зависимости от авторской интенции.

В сборниках Чэнь Ли важную роль играет как перитекст (примечания и предисловие), так и эпитекст (рецензии, интервью, комментарии других авторов). На первый план выходят авторские примечания, которые в отличие от текста бумажной книги, в которой примечания выносятся в конец страницы или в конец книги, размещаются сразу после текста, таким образом, позволяя сразу ознакомиться с ними и вернуться к стихотворению. В авторских примечаниях Чэнь Ли даёт сведения об упомянутых им личностях, исторических и этнографических реалиях, событиях. Эпитекст может располагаться как в конце сборника, так и внутри сборника после стихотворения. Примечательным является тот факт, что Чэнь Ли сам составляет структуру сборника и выбирает как перитекст, так и эпитекст, то есть ту информацию, которая будет значимой для понимания и целостного восприятия произведений.

Первое стихотворение сборника «Чай» («一茶») сопровождается сразу несколькими вариантами эпитекста. Первый вид – это видеоматериал, вышедший в 2020-м году, в котором Чэнь Ли читает стихотворение вслух под музыкальный аккомпанемент, в видео в это время метафорически раскрывается образ чашки чая. Второй вид также представляет собой исполнение стихотворения автором под музыкальный аккомпанемент, однако в этой

аудиозаписи используется другая, более резкая и динамичная музыка, и поэт декламирует произведение энергично и отрывисто, передавая иное настроение. Третий вид – исполнение стихотворения чтецом на кантонском диалекте под другой музыкальный аккомпанемент (в исполнениях Чэнь Ли использовалось исполнение на струнных инструментах, в данной записи звучит фортепианная музыка). Последний вид – песенное исполнение оперной певицы под фортепианный аккомпанемент. Сопровождение текста разными вариантами его рецепции, с одной стороны, демонстрирует многовариантность прочтения произведения, с другой стороны, подтверждает интерес к данной литературе, её востребованность. Звучание стихотворения на кантонском диалекте также показывает включённость тайваньской поэзии в многонациональную культурную традицию Китая.

Так как в основе авангардных стихотворений Чэнь Ли часто лежат эксперименты с китайской письменностью и фонетикой, которые невозможно передать на других языках без потери значения, поэт использует интермедийные формы передачи художественного смысла. Например, для демонстрации визуальных и звуковых приёмов в видеоматериале, сопровождающем текст стихотворения «Военная симфония» («戰爭交響曲»), используется анимация иероглифов и поэтическая декламация. В анимационном видео визуальный эффект стихотворения усиливается: иероглифам добавлены движения, которых не может быть на пространстве печатного листа или веб-страницы, они представлены в виде живых персонажей, солдат, которые маршируют, сражаются, теряют конечности и погибают. Анимированный материал становится универсальным языком, помогающим понять сюжет и идею стихотворения даже без знания китайских иероглифов. После демонстрации визуальной части звучит поэтическая декламация стихотворения самим Чэнь Ли, что позволяет также сделать акцент на аудиальном образе, создаваемом иероглифами. Также в качестве перитекста в примечаниях даётся значение и перевод этих иероглифов на английский язык и в качестве эпитекта приводится ссылка на комментарий Чжан Фэньлин к стихотворению, в котором она более подробно разъясняет сюжет и идею произведения. На наш взгляд, именно многомерность аудиовизуального образа и сопровождение стихотворения медиа-материалами сыграли важную роль в популяризации экспериментального творчества Чэнь Ли.

Таким образом, на примере сборника «Граница острова» Чэнь Ли можно выделить следующие особенности функционирования литературного произведения в интернет-пространстве:

1. Ориентация на читательскую рецепцию (использование виртуального паратекста в виде примечаний и гиперссылок, систематизация литературных произведений);

2. Использование веб-пространства для применения игровых приёмов, свойственных постмодернистским стратегиям письма, активное вовлечение читателя в процесс чтения;

3. Задействование интермедиальных включений (поэтическая декламация стихотворения, его музыкальное исполнение, анимация).

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что поэтическое творчество Чэнь Ли, размещённое в сети Интернет, иллюстрирует интерес современных авторов к веб-пространству и возможностям, которое оно предоставляет для публикации и популяризации литературных произведений. Использование интернет-технологий позволяет не только продолжить жизнь печатных изданий в другом медиaprостранстве, но и обогатить его формальную и смысловую составляющие.

Выводы по главе II:

1) Творчество Чэнь Ли характеризуется многообразием экспериментальных форм. Основной формой его экспериментального творчества является визуальная поэзия, в рамках которой поэт задействует структуру иероглифов, графическое оформление текста, несемантические символы, коллажные техники.

2) В саунд-поэзии основным принципом создания стихотворений является использование омофонов и анахронических иероглифов, что позволяет создать особый фонетический эффект и сделать акцент на звучании, а не значении слов.

3) Конкретная поэзия Чэнь Ли представлена стихотворениями, в которых одновременно реализуются особенности начертания, звучания и значения китайских иероглифов, а также игровые техники.

4) отличительной особенностью творчества поэта является то, что он активно использует компьютерные технологии для создания стихотворений и Интернет-пространство (сайт, посвященный его творческому наследию) для размещения произведений и влияния на читательскую рецепцию с помощью интермедиальных включений и интерактивных приёмов.

ГЛАВА 3 ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ ПОЭЗИИ ЧЭНЬ ЛИ

3.1 Воплощение исторической тематики в творчестве Чэнь Ли

Обращение к событиям национальной истории в литературном творчестве позволяет фактуально и концептуально осмыслить исторический процесс, его влияние на формирование национальной идентичности, проследить историческую и культурную преемственность, поэтому историческая тематика часто становится предметом интереса современных авторов. Чэнь Ли рассматривает исторические события на Тайване через призму художественного творчества, чтобы проследить корни особой идентичности местных жителей и влияния на неё разных культур.

В стихотворении «Формоза 1661» («福爾摩莎·一六六一», 1995) Чэнь Ли создаёт образ Тайваня XVII века (Приложение 28). Показательно, что он использует именно топоним «Формоза» (порт. «прекрасный»), который остров получил на время завоевания португальцами. Данное наименование впоследствии закрепилось на время голландского господства на этой территории (1622-1662-е годы). В стихотворении поэт описывает исторический период, в течение которого Тайвань переживает последствия голландской колонизации и находится на пороге перехода во владение китайской династии Мин, а точнее во власть Чжэн Чэнгуна, китайского полководца и последователя династии, который изгнал голландцев с территории Тайваня. Потомки полководца правили на Тайване вплоть до 1683-го года, пока власть на острове не захватила династия Цин.

Стихотворение «Формоза 1661» начинается с образа воловьей шкуры, метафорического изображения территории острова, принесённой в жертву и отданной во владение голландским колонизаторам в обмен на товары. Эта метафора соотносится также с внешним сходством контура разделанной воловьей кожи с очертаниями Тайваня. Остров здесь воплощается через образ материала, который можно свободно обменивать, купить, разделить и отрезать.

Лирический герой (голландский священник, прибывший на Тайвань с миссией) сокрушается о том, что местные жители не смогли защитить землю от вторжения и захвата колонизаторами физически, хотя духовную связь с ней они не утратили. Далее в стихотворении Чэнь Ли воссоздаёт картину быта коренных жителей в период голландской колонизации: они привыкают к чужеземным обычаям, еде и одежде, постигают азы христианского учения. Однако, даже принимая блага цивилизации и чужой культуры, аборигены всё равно не могут полностью отказаться от родного языка и привычек, изменить

свой уникальный культурный код. Таким образом, остров становится местом, в котором иностранная и местная культура вступают в синтез, а порой и в конфликт. Там, где не удаётся уничтожить коренную культуру, культура колонизатора и колонизируемого неизбежно влияют друг на друга. Опыт европейской колонизации закладывает предпосылки возникновения тайваньской «гибридной» культуры.

Испытав на себе влияние голландской культуры, регион затем встречается с влиянием Китая, который отвоёвывает территорию Тайваня обратно в 1661-м году. С приходом китайцев на территорию острова аборигены стали активнее осваивать традиционную китайскую иероглифическую письменность, которая остаётся частью культуры Тайваня до сих пор. Через образ воловьей шкуры, в которую завернуты слова, записанные новыми для местных жителей письменными знаками, поэт передаёт приход новой эпохи. Лирический герой стихотворения размышляет о том, что аборигены могли бы создать собственный «словарь» из этих знаков, передающий аутентичную культуру Тайваня. В данном стихотворении образ Тайваня рассматривается в исторической ретроспективе, на этапе, во время которого регион обретает свой специфический характер как место, которое вбирает в себя влияние западной, восточной и локальной культур.

В стихотворении «Санто-Доминго, 1638» («聖多明哥. 一六三八», 2011) Чэнь Ли описывает оккупацию испанцами тайваньского района Даньшуй (Приложение 29). Произведение написано в жанре стихотворения в прозе, что позволяет через повествование от лица лирического героя, испанского колонизатора, воспроизвести последовательность исторических событий. В начале XVII века остров населяли коренные племена и китайские иммигранты, которые занимались там земледелием. В 1628 году на месте поселения коренных жителей Саньна испанцы построили форт Санто-Доминго (сейчас – крепость Хунмао). Лирический герой описывает крепость, которая воспринимается испанцами как божий дар. В стихотворении обыгрывается название района Даньшуй по-китайски: слово «淡水» можно перевести как «слабые, едва колышущиеся, тихие воды». Для испанцев Даньшуй представляет собой спокойное, тихое место, в котором они чувствуют себя хозяевами, природа острова напоминает герою о родной Испании. Кроме местного климата лирический герой также отмечает особенности характера туземцев, их реакцию на приход колонизаторов.

Колонизаторы называют форт Санто-Доминго в честь Святого Доминика, испанского католического святого, основателя Доминиканского ордена. Доминиканцы, пришедшие в Даньшуй с испанской армией, строят там первую церковь – «Церковь Богородицы Розария». Герой отмечает важность миссионерской деятельности на этой земле. По сюжету стихотворения испанцы

приносят статую Девы Марии из часовни церкви Богоматери Розария на праздник, пытаясь приобщить туземцев к культуре, но жители в ответ сжигают форт Санто-Доминго, изначально построенный из дерева. Поджог крепости является реальным фактом, произошедшим в 1636 году. Через год испанцы заново отстраивают форт из камня. Вскоре после завершения строительства, в 1638 году, испанцы получили приказ филиппинского генерала разрушить форт и вывести войска. Лирический герой не верит, что им придётся покинуть Дайшуй. После того, как голландцы захватили северный Тайвань, они начали реконструкцию форта в 1644 году и назвали его «Форт Антонио». Приход рыжеволосых голландцев на эту территорию зафиксирован в современном названии форта Хунмао – «紅毛城» (дословно «крепость рыжеволосых»). Стихотворение заканчивается повторением первых строк: лирический герой наслаждается красотой природы и тишиной вод широкой реки.

Таким образом, поэт обращается к событиям ранней истории Тайваня для того, чтобы проследить формирование мультикультурной ситуации, сформировавшейся на острове. Как утверждает Чжан Фэньлин, автор не даёт оценку историческим событиям, он признаёт, что испанские колонизаторы, как и представители других народов, когда-то тоже были новыми жителями острова и внесли свой вклад в уникальную культуру Тайваня [32]. Как отмечает переводчица, «те конфликты, которые остаются в политике, находят идеальное решение в поэзии» [32]. Чэнь Ли отмечает важность и символичность XVII века для национальной идентичности тайваньцев, ведь с самого начала задокументированной истории Тайваня на территории острова сосуществовало множество народов, что определило особую идентичность тайваньцев, их толерантность и открытость к другим культурам.

В ракурсе внимания поэта чаще всего находятся исторические события, произошедшие на Тайване, однако поэт также обращается и к событиям общей китайской истории. В пример можно привести визуальное стихотворение «Многоглавный роман: Хуан Чао убил восемь миллионов человек») («連載小説: 黃巢殺人八百萬» 2004), состоящее из одного иероглифа «殺» («убивать») (Приложение 30). В нём описывается битва, имевшая место во время народного восстания в Китае IX в. под предводительством Хуан Чао. Повествование визуально представлено через многократное повторение иероглифа «殺», с помощью которого воссоздаётся образ поля битвы. Графический повтор иллюстрирует непрерывную механическую казнь людей, а при прочтении вслух фонетический повтор создает хаотичную звуковую картину боевых действий. Число 1095 под заголовком предположительно сообщает нам число погибших, а слово «待續» («продолжение следует») в конце стихотворения указывает на то, что это лишь часть более крупной картины. Данное

стихотворение также иллюстрирует «закон больших чисел»: повторяющиеся иероглифы создают в произведении объёмный и динамичный образ.

Таким образом, события, связанные с историей Китая и Тайваня, являются для Чэнь Ли плодотворным материалом. Осмысление исторических событий в поэтическом творчестве позволяет автору воссоздать национальную идентичность жителей Тайваня и рассмотреть современные социальные и политические явления через призму исторической перспективы.

3.2 Образ родного края в поэзии Чэнь Ли

Рефлексия о месте, где поэт родился и вырос, занимает центральное место в поэзии Чэнь Ли, так как поэт видит мир через призму опыта проживания на острове. Он нередко обращается к образу Тайваня, размышляет об особом значении и историческом пути региона, его культурном и национальном многообразии. В пример можно привести стихотворение Тайваня, является «Песня об острове» («島嶼之歌», 1995) (Приложение 31). Это своеобразный гимн острова, песня, которую поэт посвящает тайваньским детям. В стихотворении чётко соблюдается рифма и ритмическая организация текста для того, чтобы создать песенную структуру. В нём образ Тайваня раскрывается через описание национального многообразия, поэт сравнивает остров с палитрой, в которой смешалось множество народностей со своим культурным колоритом. Каждая из строф посвящена одному из местных племён, их языку и обычаям, при этом поэт использует визуальные возможности печатного текста и выделяет каждое из названий определённым цветом, иллюстрируя пеструю и разнообразную этническую карту острова. Здесь Чэнь Ли воплощает собирательный образ Тайваня, который формируется из множества отличительных культурных элементов, составляющих одно целое. При написании стихотворения поэт опирается на обширные этнографические сведения, поэтому данное произведение можно считать не только литературным, но и этнографическим памятником.

Стихотворение «Железнодорожный вокзал Тайбэя» («台北車站», 2014) воссоздаёт образ современного Тайваня, в котором встречаются и сосуществуют множество культур, на примере железнодорожного вокзала в Тайбэе, административном центре Тайваня. Произведение состоит из реплик прохожих и находящихся на железнодорожной станции (Приложение 32). Через подобную полифонию голосов Чэнь Ли передаёт этническое, социальное, гендерное, возрастное, религиозное разнообразие людей, населяющих и посещающих остров. Для каждого из них Тайвань раскрывается по-разному: для молодого человека, происходящего из племени бэйнань и покидающего родные места, Тайбэй открывается возможностями заработка; для директора

зарубежной компании – это временная точка назначения, пока он проходит программу EMBA; для японки Наоко Тайвань – место молодости и юношеских воспоминаний её матери; для индонезийцев, живущих здесь, это чужая страна, в которой они, соблюдая свои религиозные традиции, пытаются обрести дом; для бездомного, живущего на железнодорожной станции, городские улицы становятся пристанищем. Так, в стихотворении «Железнодорожный вокзал Тайбэя» образ Тайваня раскрывается через призму восприятия тринадцати персонажей.

С помощью визуальной составляющей произведения образ Тайваня воплощается в стихотворении «Полёт над островом» («島嶼飛行») (Приложение 33). Чэнь Ли отмечает, что ему пришла идея этого стихотворения, когда он редактировал книгу «Природа Хуаляня» по заказу Хуаляньского фонда культуры и образования. Изучая раздел, посвященный горам, поэт увидел список из названий гор, расположенных в Хуаляне, и у него возник образ героя Кэкэ Эрбао. По словам Чэнь Ли, он намеренно дал герою такое «экзотическое» имя. По сюжету стихотворения герой летит над островом, старые друзья зовут его спуститься, сделать с ними общее фото. Кэкэ Эрбао видит всех своих друзей внизу и наводит на них объектив фотоаппарата. Далее в стихотворении последовательно перечисляются 100 названий местных гор, а с помощью книжной графики и особого расположения слов в строке передается изгиб горной цепи, над которой пролетает герой. В предпоследней строке стихотворения есть пробел, который указывает на место, куда Кэкэ Эрбао должен вернуться.

Таким образом, «старые друзья» для лирического героя – это горы, которые он наблюдал в детстве или юности, а «полёт» над островом ассоциируется с путешествием по собственному сознанию и воспоминаниям. В данном стихотворении Чэнь Ли задействует визуальную составляющую иероглифов: иероглиф «島» *дао* «остров» состоит из ключей «鳥» *няо* «птица» и «山» *шань* «гора». Так, сам иероглифический знак указывает на способ видения: прожитые годы и родные места можно увидеть с высоты птичьего полёта. Чтобы вспомнить прошлое, герою нужно сменить угол зрения, подняться над горами. Здесь образ Тайваня воплощается через географические объекты. Для лирического героя этого не просто полёт, а возвращение в прошлое, к своим корням, сохранение памяти.

Похожий приём «каталогизации» поэт использует и в стихотворении «Простая тоска по родине» («普通的鄉愁», 2014). Оно состоит из 42-х топонимов, населённых пунктов Тайваня, каждая строка состоит только из одного названия (Приложение 34). Список начинается с Тайбэя, административного центра Тайваня, и завершается Хуалянем, родным городом поэта. Остальные названия представляют собой населённые пункты, которые

встречаются по пути из Тайбэя в Хуалянь. Стихотворение иллюстрирует один из любимых приёмов поэта, при котором в рамках одного стихотворения используются однотипные либо похожие по семантике или структуре слова. Название стихотворения «Простая тоска по родине» может быть продиктовано простотой структуры произведения. Однако именно однообразность и типичность построения позволяет проследить путь, который лирический герой проходит мысленно и физически, возвращаясь из Тайбэя домой. Читатель следует за героем и прокладывает маршрут, в процессе понимая, насколько сильно Хуалянь отдален от центра. Здесь особенно проявляется локальная направленность творчества поэта: он подчёркивает обособленность и отдалённость не только самого острова, но и его родного города от центра острова, в творчестве Чэнь Ли образ «малой родины» не менее важен, чем образ Родины в целом. Таким образом, в стихотворении выстраивается двойная дихотомия: «Китай – Тайвань», «Тайбэй – Хуалянь». В данном стихотворении образ Тайваня воплощается через локальные образы и топонимику.

Стихотворение «Край острова» («島嶼邊緣», 1993) воплощает индивидуалистический взгляд поэта на Тайвань (Приложение 35). Остров здесь предстаёт в образе пуговицы, «болтающейся на синей униформе», то есть в океане, а существование самого поэта – тонкой нитью, продетой в неё, «сшивающей» остров и океан вместе. В этом стихотворении звучит мотив неразрывности, привязанности лирического героя к родному месту. Герой понимает специфику острова и своё значение в его жизни: *«Моя рука держит мое иглоподобное существование, продевая его через желтую пуговицу, отполированную и закругленную жителями острова, сильно вонзая в сердце земли под синей униформой»*. Именно связь с корнями, ощущение принадлежности к своему народу позволяет человеку осознать себя, свою идентичность и роль в обществе. Для Чэнь Ли национальное самосознание является важной категорией, которую он транслирует и исследует с помощью творчества.

Также с темой Тайваня в творчестве Чэнь Ли неразрывно связана тема национальной идентичности и языка. Так как Тайвань характеризуется многообразием языковых культур, поэт проявляет интерес к их взаимодействию и влиянию на сознание тайваньца.

Стихотворение «Урок английского языка» («英文課», 1995) является примером конкретной поэзии в творчестве Чэнь Ли, в нём он обращается к теме языка (Приложение 36). Оно состоит из предложений, взятых из учебника английского языка, которые обычно предлагаются ученикам на уроках для перевода и закрепления грамматических правил. В стихотворении воссоздаётся внешний и внутренний мир, который окружает школьника: герои из учебников, Сунь Ятсен, природа, близкий Тайбэй и далёкий Нью-Йорк. В этом

произведении Чэнь Ли передаёт то, как при изучении иностранного языка формируется сознание и понятийный аппарат на изучаемом языке, а также актуализируются знания об окружающем мире. Отвечая на вопросы и составляя предложения, учащийся сравнивает и сопоставляет свою реальность и реальность героя учебника, обнаруживая сходства и различия. Выражая явления и факты окружающего мира на другом языке, лирический герой одновременно осознаёт и собственную идентичность.

Тема языка и культурных различий наиболее ярко проявляется в стихотворении «Не держать язык за зубами» («不捲舌運動», 1995) (Приложение 37). В качестве материала произведения поэт использует лингвистическое различие между путунхуа и тайваньскими диалектами: в фонетике путунхуа наблюдается явление ретрофлексии («捲舌»), то есть загибание кончика языка при произношении некоторых согласных. Чэнь Ли обыгрывает термин «捲舌» в названии стихотворения, так как данное слово не только обозначает лингвистический термин, но ещё используется в значении «молчать, держать язык за зубами».

Стихотворение начинается с трёх аналогий: загибание языка при произношении упоминается в одном ряду с ношением галстука, важным видом и церемониями. Далее Чэнь Ли упоминает четыре звука путунхуа, при произношении которых используется ретрофлексия (zh, ch, sh, r), обозначая их знаками, принятыми в тайваньской лингвистике (ㄓ, ㄔ, ㄕ, ㄖ). Попытки тайваньцев говорить, используя ретрофлексия, уподобляются ношению украшений, которые стесняют и доставляют дискомфорт. Далее поэт обыгрывает понятие китайского сленга «那話兒» (букв. «те слова», также является эвфемизмом к слову «фаллос»). В выражениях «эти слова» («這話兒») и «те слова» («那話兒») в путунхуа наблюдается явление эризации, то есть употребляется звук *er*, при произнесении которого кончик языка также загибается к нёбу. Чэнь Ли иронизирует над тем, что в тайваньских диалектах также нет этого звука, и слова звучат иначе. В данных строках поэт проводит метафорическую параллель между гендерной и национальной идентичностью. Тайвань поэт отождествляет с женщиной, у которой нет «этих слов» и «тех слов» («фаллоса»), а Китай уподобляет важному мужчине, соблюдающему порядок и церемониал. Здесь Чэнь Ли выражает свое отношение к национальной идентичности Тайваня: он не считает, что языковые и культурные традиции Китая являются обязательным стандартом, которому Тайвань должен соответствовать.

Далее в стихотворении Чэнь Ли продолжает иронизировать на тему различий между китайским и тайваньским произношением, модифицируя классическую китайскую скороговорку «История о том, как Ши Ши поедал львов», состоящую из звука *shi* в разных тонах. Затем приводится

«тайваньский» вариант чтения стихотворения, состоящий из звука ㄨ (si), в котором все слова произносятся без ретрофлексии. Когда тайваньцы вступают в контакт с теми, кто говорит на путунхуа, произношение выдает их идентичность. Чэнь Ли признает эту разницу, говоря, что «хорошая скороговорка» может быть только одна. Однако он также справедливо отмечает, что это связано с историческими факторами. Ожидать, что тайваньцы будут говорить ровно так же, как те, кто говорит на путунхуа, значит «отрицать историю». Стихотворение заканчивается строкой из гимна Тайваня («Три народных принципа – это способ объединения Китая»), при произношении которых также не используется приём ретрофлексии. Таким образом провозглашается уникальность тайваньской лингвистической традиции.

В стихотворении «Рэп-композиция» («饒舌歌») Чэнь Ли в ироничной манере выражает своё отношение к политическому статусу Тайваня (Приложение 38). Название указывает на стиль построения и исполнения текста, подобный рэп-композиции, однако слово «饒舌» переводится как «болтать, чесать языком», поэтому название также может быть переведено как «Песня-болтовня». В данном стихотворении, используя такую особенность китайской грамматики, как многозначность слов, Чэнь Ли деконструирует политические лозунги, восхваляющие Китайскую Республику, Китайскую Народную Республику, партии Гоминьдан и КПК, китайский народ. Поэт свободно меняет иероглифы местами, создавая абсурдные вариации лозунгов, противоречащих друг другу. Кроме того, многократное повторение почти идентичных конструкций, с одной стороны, создает особый ритм стихотворения, с другой стороны, нивелирует их семантику, что позволяет отстраниться и не задумываться о смысле сказанного. С помощью такого приёма Чэнь Ли, на наш взгляд, высмеивает стремление утвердить главенства той или иной политической идеологии, показывает бессмысленность рассуждений об отношениях Тайваня и материкового Китая, о политических событиях, повлиявших на них: Поэт понимает особый статус Тайваня и исследует его историческое и культурное положение, не уделяя внимание конкретным политическим вопросам.

На примере стихотворений можно говорить о том, что образ Тайваня в творчестве Чэнь Ли многогранен: он воплощается в его поэзии через историческую ретроспективу, этнографический, социальный, географический аспекты, а также через личностное восприятие. Важным приёмом в создании образа Тайваня является эксперимент в области визуальной составляющей текста, поэт задействует графическое расположение текста на листе и цвет шрифта. Тайвань предстаёт перед читателями живописным, красочным островом и местом пересечения множества культур. Произведения Чэнь Ли, в

которых он обращается к теме Тайваня, проникнуты глубоким интересом к познанию собственных корней, рефлексией об особом значении родного места.

3.3 Философская проблематика поэтического творчества Чэнь Ли

Философская проблематика занимает важное место в творчестве Чэнь Ли. Стихотворение в прозе «Мотоциклист налегке» («輕騎士», 2009), вошедшее в сборник «Цин / Мань», является воплощением мотива «лёгкости», развивающегося и в последующих стихотворениях сборника (Приложение 39). Уже в данном стихотворении можно заметить черты идиостиля поэта: автор нередко создаёт художественные образы на основе бытовых предметов, сочетает современность и вечные категории, повседневность и философию.

В данном стихотворении автор, используя образ мотоциклиста, описывает жизненный цикл человека, его повседневность, отношения с окружающим миром, тематически стихотворение можно отнести к философской лирике. Здесь Чэнь Ли, как и во многих других стихотворениях, концентрируется на многозначности иероглифов и собирает различные варианты употребления иероглифов в рамках одного текста.

Центральным иероглифом данного стихотворения является иероглиф «輕» *цин*, который в разных контекстах может переводиться как «лёгкий, налегке, слабый, несильный, нетрудный, облегчать, легковесный». Кроме того, этот иероглиф является составной частью некоторых слов: «輕騎» *цинци* («ехать налегке»), «輕死» *цинсы* («презирать смерть, не дорожить жизнью»), «輕歌劇» *цингэцзюй* («оперетта»), «輕薄» *цинбо* («легкомысленно, фривольно»). Автор многократно использует данный иероглиф в рамках одного стиха, создавая многомерный образ «лёгкости». Также поэт несколько раз использует прилагательное «厚厚的» *хоухоудэ*, которое может переводиться как «глубокий, толстый, густой, плотный». Это сочетание повторяется в тексте четыре раза, и каждый раз автор употребляет его в новой коннотации. Использование этого приёма нередко усложняет задачу переводчика, так как часто в языках, на которые переводятся стихотворения, многие слова, передающиеся в китайском языке одним иероглифом, передаются разными словами или описательно. Стихотворения Чэнь Ли иллюстрируют лаконичность и содержательность китайской письменности. Можно говорить о том, что многоплановость языкового знака является преимуществом при создании поэтических образов.

Мотив «лёгкости» и «тяжести» бытия прослеживается и в стихотворении «Урок тяжёлой атлетики» («舉重課», 1995) (Приложение 40). Произведение состоит из двух частей. Как отмечает в комментарии к переводу на английский

язык Чжан Фэньлин, в левой колонке подряд перечисляются тридцать слов и слов, передающих тридцать элементов или явлений окружающего мира, которые оказывают нагрузку на человеческое сердце [35, с. 142]. В правой колонке в форме изогнутой линии расположены двадцать пять слов, из которых составляется фраза: «Словами из шёлка в твои уши нежно, с заботой втираю так много тяжёлых металлов» («用如絲的語字在你的耳邊呵護起溫柔的摩擦這麼多重金屬»). Такое графическое изображение создаёт образ изогнутой шелковой нити, огибающей слова из левой колонки, пытающейся приподнять и облегчить тяжёлое бремя. Нежность поэзии и любви («слова из шёлка») помогает нам вынести невыносимую тяжесть бытия. С помощью расположения иероглифов на пространстве листа поэт создаёт визуальную картину и передаёт внутреннее движение.

В стихотворении «Равномерная температура страданий и свободы» (2004), открывающем одноименный сборник, автор рассматривает философские проблемы с помощью приёма интертекстуальности (Приложение 41). В нём поэт использует эпиграф из Жуань Цзи: «夜中不能寐, // 起坐彈鳴琴» (Перевод: «Я ночью глубокой уснуть не могу, // Встаю и играю на цине певучем»). Данное произведение демонстрирует эклектичность, свойственную идиостилю поэта: в нём аллюзии на классические литературные произведения, музыку и мифологические сюжеты сочетаются с предметами быта, фактами повседневности. Стихотворение состоит из трёх строф, в каждой из которых метафорически осмысляются страдания и свобода. По сюжету стихотворения лирический герой страдает бессонницей, и его мысли представляют собой поток ассоциаций. В его сознании всплывают слова Конфуция из «Бесед и суждений» («Гнилое дерево не годится для резьбы, стена из грязи, что нельзя закрасить»): учитель назвал так своего ученика Цзай Юя, который любил спать днём. Затем герой вспоминает музыкальное произведение «Гольдберг-вариации», которое Иоганн Себастьян Бах по легенде сочинил для страдающего бессонницей графа Кайзерлинга. В основе произведения лежит аллюзия на стихотворение Цюй Юаня «Призывание души» («魂兮归来») из цикла «Девять гимнов». Лирический герой, засыпая, наблюдает за путешествием души по разным сторонам света, и приходит к выводу, что нет ничего ближе, чем родной берег. Данное стихотворение является ярким образцом экспериментальной постмодернистской поэзии.

Стихотворение «Молитва шестерёнок» («齒輪經», 1995) посвящено восприятию поэтом человеческого бытия (Приложение 42). В рамках стихотворения используются 16 иероглифов с графемой «齒» (зуб/шестерня) для иллюстрации идеи: жизнь представляет собой бесконечный процесс взаимной борьбы и компромиссов, люди – это шестерёнки в большом механизме, которые сражаются за своё существование. Лирический герой

стихотворения обращается к Богу с молитвой, прося высшие силы понять ограниченность, греховность и трогательность человека. Он осознаёт бренность человеческого бытия, беспомощность людей перед временем и обстоятельствами (отсылая к образу Сизифа), однако в то же время стремится к спасению и свету.

3.4 Тема любви и эротологические мотивы в стихотворениях Чэнь Ли

Как представитель современной поэзии, Чэнь Ли нередко обращается к любовной тематике и эротологическим мотивам. В пример можно привести такие стихотворения, как «Язык» («舌頭», 2009) и «迷蝶記» («Заметки очарованного бабочкой», 2009). В основе стихотворения в прозе «Язык» лежит необычный экспериментальный образ: по сюжету лирический герой оставляет в пенале бывшей возлюбленной часть своего языка, однако она не может расслышать неразборчивые слова, который он произносит (Приложение 43). Затем она путает его язык с ластиком и стирает им иероглиф «愛» («любовь»), и на его месте остаётся капля крови. Через образ лирического героя поэт передаёт идею того, что несмотря на стремление людей объясниться и выразить мысли и чувства другому, слова часто бывают бессильны.

Стихотворение «Заметки очарованного бабочкой» вдохновлено образом Лолиты Владимира Набокова (Приложение 44). Здесь поэт также задействует визуальную форму текста: строки стихотворения по очертаниям напоминают крыло бабочки, что мы попытались отразить в переводе на русский язык. В стихотворении запечатлён момент очарования лирического героя красотой юной девушки. Через образ бабочки Чэнь Ли, как и Набоков, передаёт мимолетность, лёгкость и привлекательность юности.

К образу бабочки поэт также обращается в стихотворении «Пяньпянь» («翩翩», 2011) (Приложение 45). В данном стихотворении Чэнь Ли использует имя героини из одноимённой новеллы Пу Сун-лина. Также, как следует из авторских замечаний, в стихотворении слово «翩翩» используется не только для обозначения имени девушки, но и для описания элегантного полета бабочки. По сюжету новеллы главный герой Ло Цзыфу, живший у богатого дяди в уезде Фэнь, уже в четырнадцать лет начал разгульную жизнь, часто посещал гетер. С одной из них даже уехал в Цзиньлин, где продолжил свой распутный образ жизни и через полгода обнищал, а вскоре его тело покрылось язвами, так что гетеры его прогнали, в конце концов он решает двинуться в родные места. Однажды под вечер в поисках ночлега он встречает прекрасную деву Пяньпянь. После того, как Ло Цзыфу рассказывает ей свою историю, девушка приглашает его переночевать в гроте, где живёт сама. После купания в

местном ручье герой излечивается от нарывов, а девушка шьёт для него шёлковый наряд, используя лишь листья горных растений, из них же она готовит сытный завтрак. Полюбив друг друга, Ло Цзыфу и девушка остаются жить вместе. Но время от времени он хочет вернуться домой, но Пяньпянь категорически против того, чтобы ехать с ним. У пары рождается сын, он женится, и спустя много лет Ло Цзыфу уезжает в родной город, чтобы показать родным сына и невестку. Когда он возвращается в место, где они жили с Пяньпянь, оно оказывается пустым: девушка пропала. В данной новелле героиня является феей-небожительницей.

Чэнь Ли берёт сюжет новеллы за основу стихотворения: в нём лирический герой также очарован девушкой, которая создаёт для него одежду из листьев. Образ бабочки воплощает лёгкость, нежность, а её полёт – сексуальные отношения между героем и феей, когда она летает, как бабочка, он вторит ритму её полета. Поэт отмечает неземную сущность девушки, но называет её не феей, как в оригинальном тексте Пу Сун-лина, а лисой. Также герой стихотворения, в отличие от героя новеллы, купаясь в ручье, увлекается русалками, т. е. другими девушками. Поэт использует в тексте традиционные и современные реалии: сашими – японский деликатес, состоящий из свежей сырой рыбы, нарезанной тонкими кусочками. Как отмечает автор, в китайском языке «рыба и вода» используются для обозначения сексуальных отношений мужчины и женщины. Герой изменяет возлюбленной, и его одежда из листьев рассыпается. Таким образом, на основе сюжета классической новеллы, используя традиционную образность Чэнь Ли обращается к теме любви и измены, сексуальных отношений.

В стихотворении «Маленькая смерть» («小死亡», 2009), название которого отсылает к названию танцевальной постановки чешского хореографа Иржи Килиана, Чэнь Ли также размышляет на тему близости двух влюблённых (Приложение 46). Словосочетание «маленькая смерть» первоначально восходит к французской идиоме «la petite morte», обозначающей оргазм. Иржи Килиан осознанно использует это словосочетание в качестве названия для своей пластической балетной постановки, посвящённой теме любви и смерти. В балете участвуют шесть женщин и шесть мужчин с рапирами. Чэнь Ли, вдохновлённый постановкой Иржи Килиана, использует в стихотворении фаллический символ меча, пронзающего любовников, для того чтобы передать образ метафорической «смерти», которая происходит в пространстве близости двух влюблённых людей.

Подводя итог, можно отметить ключевую характеристику любовной тематики в творчестве поэта: Чэнь Ли используют аллюзии на произведения китайской и русской литературы и другие виды искусства (например, балет).

Такой подход позволяет поэту исследовать тему любви и сексуальности с разных культурных позиций.

Выводы по главе III:

1) Творчество Чэнь Ли характеризуется многообразием идейно-тематического содержания. Центральное место в его творчестве занимает локальная тематика: образ Тайваня и родного города поэта, Хуаляня. Данная тема рассматривается с исторического, этнографического, социального, политического ракурса: поэт исследует культуру Тайваня для воссоздания образа острова. Исторические материалы служат для воссоздания и поиска национальной идентичности жителей Тайваня.

2) Также поэт обращается к философской проблематике: в рамках художественного творчества автор рефлексировал о назначении человека, свободе, бренности человеческого бытия и борьбе как основной движущей силе человеческого существования.

3) Важное место в поэзии Чэнь Ли занимает любовная лирика и эротологические мотивы, стихотворения на данную тематику характеризуются высокой интертекстуальностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Экспериментальная поэзия является уникальным литературным феноменом, имеющим долгую историю развития и синтетическую природу. Под данным термином обобщается комплекс экспериментальных поэтических форм (визуальная, конкретная, звуковая, медиапоэзия), с помощью которых происходит преобразование поэтического языка и его функций.

В соответствии с целями и задачами исследования, в первой главе нами была систематизировано и обобщено понятие экспериментальной поэзии, определена её жанровая атрибуция, обозначена классификация и особенности развития её форм в западной и китайской традиции, выявлены их ключевые характеристики. В ходе исследования мы пришли к выводу, что экспериментальная поэзия на китайском языке отличается от своего западного аналога в силу специфики китайской письменности, однако обнаружены и сходные экспериментальные практики.

Развитие экспериментальных поэтических практик становится достаточно активным на Тайване после 1949-го года в силу политических и культурных условий, в материковом Китае этот процесс протекает медленнее. Ситуация на тайваньской литературной арене характеризовалась многообразием поэтических экспериментов благодаря более интенсивному развитию литературных журналов и поэтических обществ, чем на материке.

Чэнь Ли, представитель современной тайваньской экспериментальной поэзии, продолжает традиции своих предшественников. В его поэтическом творчестве широко представлена экспериментальная поэзия, основанная на визуальных, звуковых, комбинаторных экспериментах с иероглифами, кроме того, поэт активно использует интернет-пространство для размещения произведений и задействует возможности компьютерных технологий. Уникальность поэтического текста, создаваемая китайской письменностью и многозначностью слов, часто препятствует точному переводу поэзии Чэнь Ли на другие языки, большинство стихотворений нуждаются в визуальном восприятии.

Вторая глава данной работы посвящена исследованию художественных особенностей экспериментального творчества Чэнь Ли. Изучив корпус поэтических текстов, составивших сборники «Граница острова», «Цин / Мань», «Равномерная температура страданий и свободы», «Я / Город», «Остров / Страна», мы выделили следующие особенности экспериментальной поэзии в творчестве Чэнь Ли:

1. Преобладание визуальной поэзии. Визуальные эксперименты основываются на задействовании графем и черт иероглифов, многозначности

иероглифических знаков, использовании комбинаций иероглифов для создания новых слов и образов, создании произведений в коллажной технике.

2. Использование возможностей фонетики китайского языка в звуковых экспериментах. Саунд-поэзия Чэнь Ли характеризуется использованием омофонов и лексических повторов с целью создания определённого звукового эффекта и анахроничных иероглифов для десемантизации значения слов.

3. Создание конкретных стихотворений, в рамках которых одновременно функционирует эксперимент в визуальном и звуковом измерении стихотворения. Конкретная поэзия Чэнь Ли отличается неоднозначностью, многослойностью идейно-образной составляющей произведений.

4. Активное использование возможностей интернет-пространства для систематизации и публикации произведений, влияние на рецепцию поэзии с помощью авторских комментариев, иллюстраций и видеоматериалов, использование компьютерных технологий для написания стихотворений.

Третья глава данной работы посвящена изучению проблемно-тематического своеобразия творчества Чэнь Ли. На основе исследуемых поэтических сборников мы выделили следующие идейно-тематические доминанты экспериментальной поэзии Чэнь Ли:

1. Историческая тематика: поэт задействует исторический материал, обращается к событиям ранней истории Тайваня, исследуя путь формирования особой культурной и социально-политической ситуации на острове, а также к китайской истории.

2. Тема родного края: Чэнь Ли рассматривает образ Тайваня и образ Хуаляня, родного города поэта, с точки зрения этнографии, географии, топонимики, языкового и социального состава, исследуя таким образом специфику национальной идентичности жителей Тайваня.

3. Философская проблематика: автор обращается к темам жизни и смерти, бренности бытия, вечности и быстротечности времени, поиска смысла жизни, борьбы за существование.

4. Тема любви и эротологические мотивы рассматриваются через аллюзии на китайскую и западную литературу, а также другие виды искусства.

Таким образом, национальная специфика творчества Чэнь Ли заключается в сочетании поэтических экспериментов и тематического своеобразия поэзии. Поэт создаёт экспериментальные произведения на основе традиционной китайской письменности, фонетики китайского языка и его диалектов, обращаясь как к локальной тематике (история, этнография, география Тайваня), так и к общелитературным темам (философская проблематика, любовная лирика), что определяет особую специфику экспериментального творчества Чэнь Ли в контексте современной тайваньской поэзии.

Творчество Чэнь Ли является показательным примером современной тайваньской экспериментальной поэзии, в нём реализуются и актуализируются её основные принципы и тенденции. Экспериментальные стихотворения Чэнь Ли демонстрируют многослойность и материальность поэтического слова. В его творчестве слово выступает уже не инструментом создания поэтического образа, а объектом, который представляет интерес сам по себе. В современной экспериментальной поэзии на китайском языке всё чаще наблюдается данная тенденция, что свидетельствует о повышенном внимании современных поэтов к специфике поэтического слова и возможностям его выражения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адлер, Д. Непрерывность традиций визуальной поэзии: Типология и систематика фигурных стихов / Д. Адлер // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы / Сост. Д. Булатов. – Симплиций: Калининград, 1998. – 591 с. – С. 16–25.
2. Бонч-Осмоловская, Т. Б. Лекция 2 / Т. Б. Бонч-Осмоловская // Курс лекций по комбинаторной литературе. [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: http://www.ashtray.ru/main/texts/bonch_course/12.htm. – Дата доступа: 13.12.2022.
3. Гаджиев, А. А. Русская сетевая литература: история, типология и поэтика / А. А. Гаджиев // КиберЛенинка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-setevaya-literatura-istoriya-tipologiya-i-poetika>. – Дата доступа: 03.04.2024.
4. Гаспаров, М. Л. Фигурные стихи / М. Л. Гаспаров // Краткая литературная энциклопедия / под общ. ред. А. А. Суркова. – М.: Сов. энцикл., 1972. – Т. 7. – 1008 с. – С. 89–91.
5. Гик, Ю. Визуальная поэзия. Теория и практика / Ю. Гик // Черновик: журнал. [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=12664>. – Дата доступа: 23.04.2023.
6. Гик, Ю. Наследие Дада в современной визуальной поэзии / Ю. Гик // Сетевой проект «Платформа» [Электронный ресурс]. – 2003. – Режим доступа: https://platform.netslova.ru/texty/gik_dada.html. – Дата доступа: 14.12.2023.
7. Голыгина, К. И. Традиционная литературная теория / К. И. Голыгина // Духовная культура Китая: энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М. Л. Титаренко и др. – 2008. – 855 с. – С. 132–145.
8. Гурьева, Т. Н. Визуальная поэзия / Т. Н. Гурьева // Новый литературный словарь. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – С. 50.
9. Дацко, Д. А. Медиапоэзия как синтетический вид современного поэтического творчества / Д. А. Дацко // МНИЖ. – 2018. – №11–2 (77). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mediapoeziya-kak-sinteticheskiy-vid-sovremennogo-poeticheskogo-tvorchestva>. – Дата доступа: 21.05.2024.
10. Дрейзис, Ю. А. Декламационные практики в современной китайской поэзии: текст и звучание / Ю. А. Дрейзис // Общество и государство в Китае. – 2017. – №1. – С. 617–624.
11. Дрейзис, Ю. А. Разработка концепции поэтического языка в современной экспериментальной поэзии Китая / Ю. А. Дрейзис // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. – 2016. – №. 2. – С. 84–90.

12. Дрейзис, Ю. А. Современная китайская поэзия (в переводах и с предисловием Ю. Дрейзис) / Ю. А. Дрейзис // Транслит. Литературно-критический альманах. – № 17. – 2015. – С. 160–169.

13. Дудаков-Кашуро, К. В. Эстетика поэтического эксперимента в культуре авангарда начала XX века: на материале итальянского футуризма и немецкого дадаизма: дис: ... культур. наук: 24.00.01 / К. В. Дудаков-Кашуро. – 351 с.

14. Заруцкий, П. Мышиный хвост, Вавилонская башня букв и стихи без слов / П. Заруцкий // НОЖ [Электронный ресурс]. – 2020. – Режим доступа: <https://knife.media/visual-poetry>. – Дата доступа: 13.12.2022.

15. Ильгова, Д. А. Фигурная поэзия как диалог культур / Д. А. Ильгова // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. – Серия: Познание. – 2021. – №. 8. – С. 5–10.

16. Корчинский, А. В. Эксперимент в литературе / А. В. Корчинский // КиберЛенинка [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksperiment-v-literature>. – Дата доступа: 01.11.2023.

17. Князев, А. Архитектор разрушения. Поэтика Курта Швиттерса / А. Князев // Сигма [Электронный ресурс]. – 2020. – Режим доступа: https://syg.ma/@artur_knyazev/arkhitektork-razrusheniia-poetika-kurta-shvittiersa. – Дата доступа: 13.05.2023.

18. Кравцова, М. Е. Литературные жанры / М. Е. Кравцова // Духовная культура Китая: энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. - М.: Вост. лит., 2006. – Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М. Л. Титаренко и др. – 2008. – 855 с. – С. 250–254.

19. Крючкова, В. А. Коллаж / В. А. Крючкова // Большая российская энциклопедия. – М., 2009. – Т. 14. – С. 481.

20. Крысин, Л. П. Тавтограммы / Л. П. Крысин // Толковый словарь иноязычных слов: около 25 000 слов и словосочетаний. – М, издательство «Русский язык», 1998. – С. 546.

21. Малявин, В. В. Предисловие к русскому изданию сборника рассказов «Тайбэйцы» тайваньского писателя Бай Сянь-юна [Электронный ресурс] // Средоточие. – Режим доступа: <https://sredotochie.ru/tajbejcy-tajvanskogo-ripsatelya-baj-syan-yuna>. – Дата доступа: 22.05.2024.

22. Матрэнка, Т. А. Фармальна-эстэтычныя і рэцэптыўныя асаблівасці беларускай медыяпаэзіі / Т. А. Матрэнка // Скориновские чтения - 2019: современные тенденции развития издательского дела: материалы IV Международного форума, Минск, 24–25 сентября 2019 г. – Минск: БГТУ, 2019. – С. 56–59.

23. Озеров, Ю. А. Родовидовые особенности художественной литературы / Ю. А. Озеров // Введение в литературоведение : учебник для бакалавров / Н. Л. Вершинина [и др.] ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2015. – 479 с. – С. 319–321.
24. Прохорова, Л. П. , Аникеева, Е. С. Визуальная поэзия как особый жанр / Л. П. Прохорова, Е. С. Аникеева // КиберЛенинка [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-poeziya-kak-osobyy-zhanr>. – Дата доступа: 14.05.2024.
25. Ромашко, С. А. Конкретная поэзия / С. А. Ромашко // Большая российская энциклопедия. – М., 2010. – Т. 15. – С. 50.
26. Садко, Л. М. Экспериментальная белорусская поэзия второй половины XX – начала XXI века и немецкоязычный конкретизм: монография / Л. М. Садко. – Брест: Изд-во БрГУ, 2018. – 178 с.
27. Суховей, Д. А. Графика современной русской поэзии: автореф. дисс. канд. филол. наук : 10.02.01 / Д. А. Суховей : СПбГУ. – СПб., 2008. – 27 с.
28. Хиггинс, Д: Четыре шага к таксономии саунд-поэзии // Homo sonorus. Международная антология саунд-поэзии / Сост. и общ. ред. Дмитрия Булатова. – Калининград: ГЦСИ, Калининградский филиал, 2001. – С. 28–33.
29. Штокмар, М. П. Фигурное стихотворение / М. П. Штокмар // Литературная энциклопедия: энциклопедия / ред. А. В. Луначарский, Н. И. Лебедев-Полянский, И. М. Нусинов. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1939. – Т. 11. – 987 с. – С. 73–74.
30. Цыренова, О. Д. Современная китайская поэзия (1980-е гг. - начало XXI в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. Д. Цыренова ; Институт востоковедения РАН. – М., 2006. – 24 с.
31. Bruno, C. Breaking Language Down: Taiwan Sound Poetry and Its Ways of Saying / C. Bruno // Concentric: Literary and Cultural Studies. – 2017. – №2. – P. 33-56. (Бруно, К. Разрушение языка: тайваньская звуковая поэзия и способы её произнесения / К. Бруно // Concentric: Literary and Cultural Studies. – 2017. – №2. – С. 33-56.).
32. Chang Fen-ling. Introduction to Chen Li's Poetry [Электронный ресурс]. – 2024. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/introduction.htm>. – Дата доступа: 21.05.2023. (Чжан Фэнлин. Введение в поэзию Чэнь Ли [Электронный ресурс]. – 2024. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/introduction.htm>. – Дата доступа: 21.05.2023.).
33. Cheung, D. The Isle Full of Noises: Modern Chinese Poetry from Taiwan / D. Cheung. – New York: Columbia University Press, 1987. – 265 p. (Чжан, Д. Остров, наполненный шумом: современная китайская поэзия на Тайване / Д. Чжан. – Нью-Йорк: издательство Колумбийского университета, 1987. – 265 с.).

34. Chen Li. Poetic Experiments with Chinese Characters // Academia.edu [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: https://www.academia.edu/36687634/Poetic_Experiments_with_Chinese_Characters. – Дата доступа: 23.04.2023. (Чэнь Ли. Поэтические эксперименты с китайскими иероглифами // Academia.edu [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: https://www.academia.edu/36687634/Poetic_Experiments_with_Chinese_Characters. – Дата доступа: 23.04.2023.).

35. Chen Li. The Edge of the Island, poems translated by Chang Fen-ling / Chen Li. – Taipei: Bookman Books Ltd., 2014. – 255 pp. (Чэнь Ли. Граница острова, стихи в переводе Чжан Фэнь-лин / Чэнь Ли. – Тайбэй: Bookman Books Ltd., 2014. – 255 с.).

36. Genette, G. Paratexts: Thresholds of Interpretation / G. Genette. – Cambridge : Cambridge university press, 1997. – 456 p. (Женетт, Ж. Паратексты: пороги интерпретации / Ж. Женетт. – Кембридж: Издательство Кембриджского университета, 1997. – 456 с.).

37. Hsia Yu. 7 Poems and Some Tinnitus [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://subjamlabel.bandcamp.com/album/7-poems-and-some-tinnitus>. – Дата доступа: 13.04.2024. (Ся Юй. 7 стихотворений и немного шума [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://subjamlabel.bandcamp.com/album/7-poems-and-some-tinnitus>. – Дата доступа: 13.04.2024.).

38. Leroux, A. Poetry Movements in Taiwan from the 1950s to the late 1970s: Breaks and Continuities / A. Leroux // China Perspectives. – 2006. – №68. – P. 55–66. (Леру, А. Поэтические движения на Тайване с 1950-х до конца 1970-х годов: различия и преемственность / А. Леру // Перспективы Китая. – 2006. – №68. – С. 55–66.).

39. Lin, J. Essays on Contemporary Chinese Poetry / J. Lin. – Athens: Ohio University Press, 1985. – 195 p. (Линь, Д. Эссе о современной китайской поэзии / Д. Линь. – Атенс: Издательство Университета Огайо, 1985. – 195 с.).

40. Marijnissen, S. From transparency to artificiality: modern Chinese poetry from Taiwan after 1949 : дис. / S. Marijnissen. – Universtity Leiden, 2008. – 277 pp. (Марийниссен, С. От прозрачности к искусственности: современная китайская поэзия Тайваня после 1949 года : дисс. / С. Марийниссен. – Лейденский университет, 2008. – 277 с.).

41. Marijnissen, S. Poëzie is altijd eenzaam – interview met Chen Li [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.silviamarijnissen.nl/poezie-is-altijd-eenzaam-interview-met-chen-li/>. – Дата доступа: 14.05.2024. (Марийниссен, С. Поэзия всегда одинока – интервью с Чэнь Ли [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.silviamarijnissen.nl/poezie-is-altijd-eenzaam-interview-met-chen-li/>. – Дата доступа: 14.05.2024.).

42. Pai, S. Interview with Chen Li [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/Chenli_Interview.htm. – Дата доступа: 27.03.2023. (Пай, С. Интервью с Чэнь Ли [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/Chenli_Interview.htm. – Дата доступа: 27.03.2023.).

43. Shulz, Y. In Search of Taiwaneseeseness in Modern Taiwan Poetry / Y. Shulz // SOS. – 2012. – №11. – pp. 27–42. (Шульц, Ю. В поисках тайваньского в современной тайваньской поэзии / Ю. Шульц // SOS. – 2012. – №11. – С. 27-42).

44. Tan, H. Chinese visual poetry. The path of a picturesque literature. / H. Tan. – San Franc.: 1 plus books, 2018. – 335 p. (Тан, Х. Китайская визуальная поэзия. Путь живописной литературы. / Х. Тан. – Сан-Франциско.: 1 плюс книги, 2018. – 335 с.).

45. Tang X. On the concept of Taiwan literature / X. Tang // Modern China. – 1999. – Т. 25. – №. 4. – С. 379–422. (Тан С. О концепте тайваньской литературы / С. Тан // Modern China. – 1999. – Т. 25. – №. 4. – С. 379–422.).

46. Tu, K. The Study of Taiwan Literature: An International Perspective / K. Tu // Taiwan Literature, International Perspective. – 1999. – №2. – pp. 13–15. (Ду, Г. Изучение тайваньской литературы: международная перспектива / Г. Ду // Тайваньская литература, международная перспектива. – 1999. – №2. – С. 13–15.).

47. Wong, L. Framings of Cultural Identities: Modern Poetry in Post-Colonial Taiwan with Yang Mu as a Case Study / L. Wong. – Hong Kong: Hong Kong University of Science and Technology, 1999. – 230 p. (Вонг, Л. Рамки культурной идентичности: современная поэзия постколониального Тайваня на примере Ян Му / Л. Вонг. – Гонконг: Гонконгский университет науки и технологий, 1999. – 230 с.).

48. Yanfeng Li. Linguistic and graphic manipulation in the miscellaneous forms of traditional Chinese poetry: дис. / Yanfeng Li. – University of Hawai'i at Manoa, 2005. – 198 p. (Яньфэн Ли. Лингвографические манипуляции в стихотворениях смешанного типа традиционной китайской поэзии: дис. / Яньфэн Ли. – Гавайский университет в Маноа, 2005. – 198 с.).

49. Yeh, M. Frontier Taiwan: Anthology of Modern Chinese Poetry / M. Yeh. – New York: Columbia University Press, 2001. – 608 p. (Е, Мишель. Граница Тайваня: Антология современной китайской поэзии / Мишель Е. – Нью-Йорк: издательство Колумбийского университета, 2001. – 608 с.).

50. 關於陳黎 [Электронный ресурс]. – 2024. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/index.htm>. – Дата доступа: 24.04.2024. (О Чэнь Ли [Электронный ресурс]. – 2024. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/index.htm>. – Дата доступа: 24.04.2024.).

51. 陳黎圖象詩選 [Электронный ресурс]. – 2024. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/visualpoems.htm>. – Дата доступа: 24.04.2024. (Сборник визуальной поэзии Чэнь Ли [Электронный ресурс]. – 2024. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/visualpoems.htm>. – Дата доступа: 24.04.2024.).

52. 陈卫主. 台湾现代诗选前言 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m.zuojiaawang.com/pinglun/23813.html>. – Дата доступа: 13.05.2024. (Чэнь Вэйчжу. Предисловие к Антологии тайваньской современной поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m.zuojiaawang.com/pinglun/23813.html>. – Дата доступа: 13.05.2024.).

53. 陳黎. 尋求歷史的聲音 [Электронный ресурс]. – 1995. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/history.htm>. – Дата доступа: 13.05.2024. (Чэнь Ли. В поисках исторического звучания [Электронный ресурс]. – 1995. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/history.htm>. – Дата доступа: 13.05.2024.).

54. 陳黎. 島嶼邊緣 [Электронный ресурс]. – 1995. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20240304065222/http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry6.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024. (Чэнь Ли. Граница острова [Электронный ресурс]. – 1995. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry6.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024.).

55. 陳黎. 島 / 國 [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry14.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024. (Чэнь Ли. Остров / Страна [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry14.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024.).

56. 陳黎. 苦惱與自由的平均律 [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry8.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024. (Чэнь Ли. Равномерная температура страданий и свободы [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry8.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024.).

57. 陳黎. 輕 / 慢 [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry10.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024. (Чэнь Ли. Цин / Мань [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry10.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024.).

58. 陳黎. 我 / 城 [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry11.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024. (Чэнь Ли. Я / Город [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry11.htm>. – Дата доступа: 16.03.2024.).

59. 陈去非. 新诗的体裁 [Электронный ресурс]. – 2024. – Режим доступа: <https://www.popo.tw/books/580326/articles/6834061>. – Дата доступа: 23.04.2024. (Чэнь Цюфэй. Жанры новой поэзии [Электронный ресурс]. – 2024. – Режим

доступа: <https://www.popo.tw/books/580326/articles/6834061>. – Дата доступа: 23.04.2024.).

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ МАГИСТРАНТА

1. Алейнікава, П. І. Асаблівасці гукавой паэзіі ў сучаснай сінафоннай літаратуры // Беларуская літаратура ў сусветным кантэксце. Мінск, БГУ, філолагічны факультэт, 24 студзеня 2024 г. (в печати).

2. Олейникова, П. И. Особенности визуальной поэзии Чэнь Ли / П. И. Олейникова // 77-я научная конференция студентов и аспирантов Белорусского государственного университета [Электронный ресурс] : материалы конф. В 3 ч. Ч. 2, Мінск, 11–22 мая 2020 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: В. Г. Сафонов (гл. ред.) [и др.]. – Мінск : БГУ, 2020. – С. 103–106.

3. Олейникова, П. И. Образ Тайваня в творчестве Чэнь Ли // Романо-германские литературы: традиции и современность. Мінск, БГУ, філолагічны факультэт, 16–18 ноября 2023 г. (в печати).

4. Олейникова, П. И. Стихотворения «вольного стиля» как основа китайской экспериментальной поэзии // III Шабловские чтения студентов, магистрантов, аспирантов. Мінск, БГУ, філолагічны факультэт, 16 декабря 2023 г. (в печати).

5. Олейникова, П. И. Проблема жанровой атрибуции в китайской поэзии // Мова і літаратура: навуковая канферэнцыя студэнтаў і аспірантаў. Мінск, БГУ, філолагічны факультэт, 24 апреля 2024 г. (в печати).

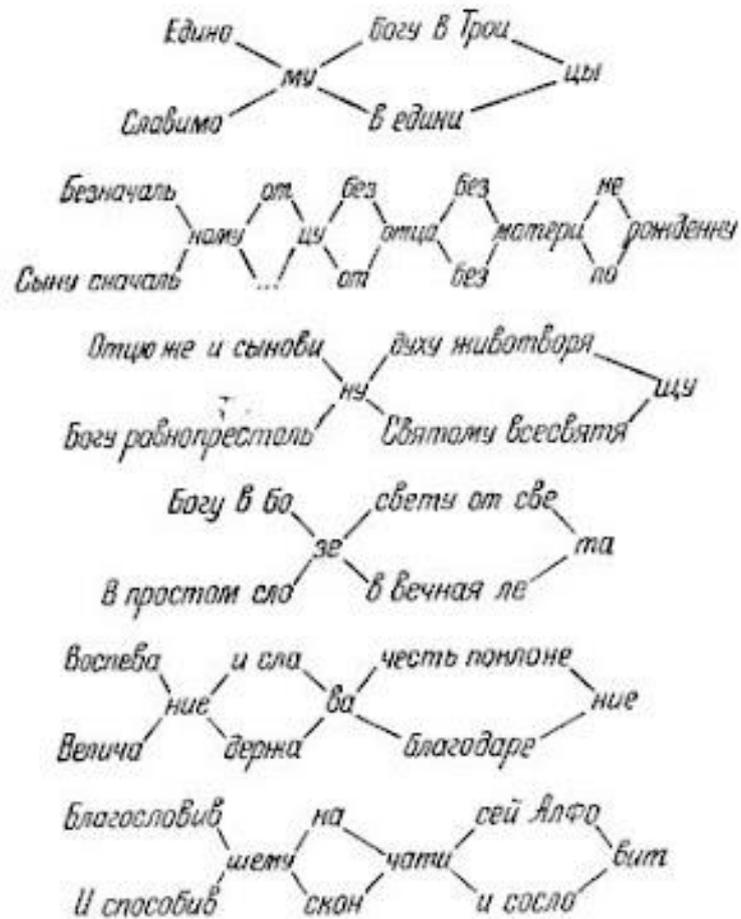
6. Олейникова, П. И. Специфика функционирования поэзии в интернет-пространстве (на примере сборника Чэнь Ли «Граница острова») // Аксиологический диапазон художественной литературы. Витебск, ВГУ им. П. М. Машерова, 25–26 апреля 2024 г. (в печати).

7. Олейникова, П. И. Историческая тематика в творчестве Чэнь Ли как способ воссоздания национальной идентичности // Роль молодых учёных в развитии науки. Мінск, БГУ, факультет международных отношений, 26 апреля 2024 г. (в печати).

Стихотворение Евстратия «Serpenticum versus»

Евстратий

Сей стих римляне нарицают серпентикум версус,
с греческого языка ἑρπῶν ελω.



Стихотворение «Мышиный хвост» из книги Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес»

"Mine is a long and a sad tale!" said the Mouse, turning to Alice, and sighing.
 "It is a long tail, certainly," said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; "but why do you call it sad?" And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this:—

*Fury said to
 a mouse, That
 he met in the
 house, 'Let
 us both go
 to law : I
 will prose-
 cute you. -
 Come, I'll
 take no de-
 nial: We
 must have
 the trial ;
 For really
 this morn-
 ing I've
 nothing
 to do.'
 Said the
 mouse to
 the cur,
 ' Such a
 trial, dear
 Sir, With
 no jury
 or judge,
 w o u l d
 be wast-
 ing our
 breath.'
 'I'll be
 judge,
 I'll be
 jury, '
 said
 cur -
 ning
 old
 Fury:
 'I'll
 try
 the
 whole
 cause,
 a n d
 con-
 demn
 you to
 death' "*

Стихотворение «Кастрычнік» А. Александровича

Была вайна... Ацэнім яе
Цаною крыві чалавека
Была вайна і—зноў паўстае
Страшнейшай вайны небысьпека.

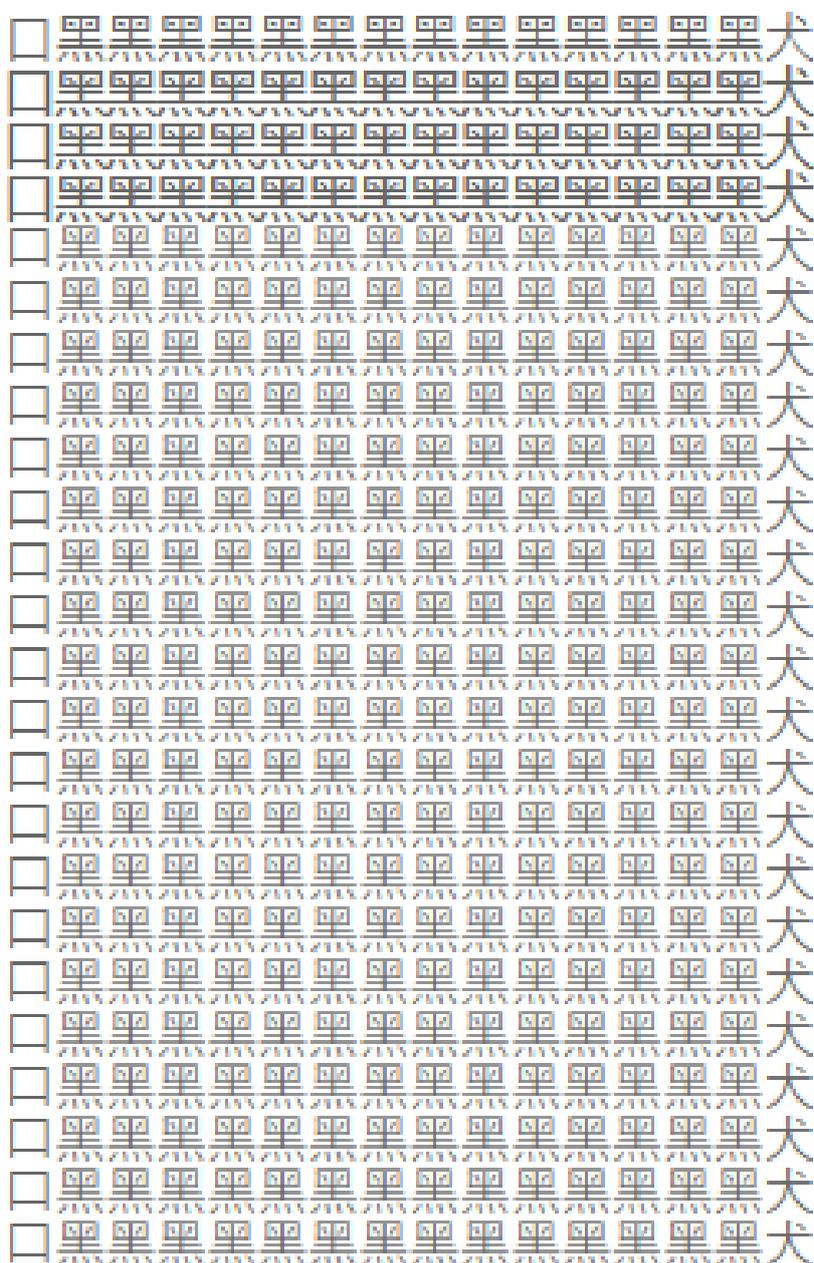
Г э й,
Зьзяй
Б о й-
Зьніч!
С е й,
Край,
Свой
Кліч!
Д а й
Знак!
Х а й
Мкне—
В а й-
Н а—
В а й-
Н е!

І ў прыбоях навальнічых
Сьмерць вайне прынёс Кастрычнік.

Стихотворение из антологии Вань Шу «Лоскуты звёздного неба»



Оригинал стихотворения «Полная тишина, только лают чёрные псы» («寂靜，這條黑犬之吠») Чэнь Ли



Оригинал стихотворения «Фотография египетского пейзажа во сне капитана пожарной охраны» («消防隊長夢中的埃及風景照») Чэнь Ли

火
火火火
火火火火火
火火火火火火火
火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火

Оригинал стихотворения «Секунда» («秒») Чэнь Ли

*
 秒 秒
 禾 禾 禾
 秒 秒 秒 秒
 和 和 和 和 和
 秒 秒 秒 秒 秒 秒
 和 和 和 和 和 和 和
 秒 秒 秒 秒 秒 秒 秒 秒
 和 和 和 和 和 和 和 和
 秒 秒 秒 秒 秒 秒 秒 秒
 口 少 口 少 口 少 口 少
 秒 秒 秒 秒 秒 秒 秒 秒
 口 少 口 少 口 少 口 少
 秒 秒 秒 秒 秒 秒
 口 少 口 少 口 少 口 少
 秒 秒 秒 秒
 少 少 *
 秒 秒
 *

Оригинал и перевод стихотворения «Два выстрела» («兩拍») Чэнь Ли

<p>手</p> <p>白的手</p> <p>白手帕般</p> <p>她白的手</p> <p>先是揮喚我</p> <p>然後拍我</p> <p>然後撫我</p> <p>白</p> <p>不著一字</p> <p>不著一物</p> <p>不著一念</p> <p>的白</p> <p>我的手沒有</p> <p>伸出去</p> <p>但我聽到一聲</p> <p>「拍！」</p>	<p>Рука</p> <p>Пустые руки</p> <p>Будто белый платок</p> <p>Её белые руки</p> <p>Сначала позови меня</p> <p>Потом застрели меня</p> <p>Потом успокой меня</p> <p>Белый</p> <p>Не сочинил ни слова</p> <p>Не заметил ни одной вещи</p> <p>Не уловил ни одного момента</p> <p>В белом</p> <p>Я не протянул свои руки</p> <p>Но я услышал звук:</p> <p>«Стреляй!»</p>
---	---

Оригинал и перевод стихотворения «Пять стихий» («五行») Чэнь Ли

<p>1</p> <p>木訥者，你的 目光如火 在我欲望的腦土 煉金，搜刮 我的額與惡</p> <p>2</p> <p>火熄了 土裡頭翻出 點點金砂，在 你如砂紙的手上 拂過我肌膚的水面</p> <p>3</p> <p>土豆刨冰，軟而甜 而涼，金瓜芋泥 清甜柔滑。在我 水晶餐盤搗爛我 用你舌之木杵</p> <p>4</p> <p>金剛不壞之鼻 勃起於眾香味之上 獨憐我體下之香水 嗅香客，木舟已發 赴肉湯蹈靈火</p> <p>5</p> <p>你的呼吸潮濕有力 鑿開一座聲音的水庫 收容我喉間的漂木 最尖的一片與燈火齊高 越過高潮，欣然入土</p>	<p>1</p> <p>Молчащий, твой Взгляд, как огонь, На почве моего жаждущего ума Плавлю золото, граблю Мой лоб и моё зло</p> <p>2</p> <p>Пламя погасло В земле ворочается голова Немного золотого песка, На твоих руках, как наждачная бумага, Водная гладь моей кожи</p> <p>3</p> <p>Картофельная стружка, мягкая, сладкая И прохладная, тыквенный суп с клубнями таро Свежий и сладкий. Разбей меня в моей хрустальной тарелке деревянным пестиком твоего языка</p> <p>4</p> <p>Вечный нос Возвышается над всеми ароматами Чувствует запах моего парфюма О паломники, лодка уже спущена на воду Опускайся в бульон, ступай по огню</p> <p>5</p> <p>Твое дыхание влажное и частое Будто водоём, созданный звуками Унеси корягу, застрявшую в моём горле Самая острая часть так высоко, как огни Достигнув прилива, счастливо умрём</p>
---	---

Оригинал стихотворения «Квадратный торт» («一塊方形糕») Чэнь Ли

一如千嬌百媚之各方形體其妙感易難言耳
 如塊塊美化轉化人心求人網色中不困於目
 千塊方此幻覺現世人幽之細藍空實之拙口
 嬌美此形容不出味道幽思豐之於意授吾人
 百化幻容糕食其趣同乎情色秘發蜜函令悅
 媚轉覺不食大喜大看見有風神散下甜糕屑
 之化現出其喜方飛出不復為一體天示此糕
 各人世味趣大飛翻轉如無形啊具現酥爽之
 方心人道同看出轉為物實一在在皆顯其美
 形求幽幽乎見不如物視神經隱現靈彩體味
 體人之思情有復無實神覺乃理感性多通地
 其網細豐色風為形一經乃味道美妙且豐滿
 妙色藍之秘神一啊在隱理道覺得其繽紛如
 感中空於發散體具在現感美得多重姿態多
 易不實意蜜下天現皆靈性妙其重重嬌妙聲
 難困之授函甜示酥顯彩多且繽姿嬌之飛鳥
 言於拙吾令糕此爽其體通豐紛態妙飛斜下
 耳目口人悅屑糕之美味地滿如多聲鳥下塔

Оригинал стихотворения «Церковь Богоматери Розария» («玫瑰聖母堂»)
Чэнь Ли

玫瑰聖母堂

聖
母啊
你說高
而不必
一定要雄

信仰讓我們的傳道所
增高，當茅草堂舍為
咸豐年間的秋風所破
草茨漫天飛舞，轉成
蜻蜓與群蝶春天歸來
環繞一棵樹向上，時
間的鐵釘透明地釘入
穿身而過，把木質的
聖詠堅定為鐘琴，被入港
的風的手指撥得更響更晶
亮，紅玫瑰白玫瑰黃玫瑰
排列你周圍，輝映成天梯
般扶搖直上的彩色玻璃窗
福爾摩莎的紅磚，砧咕石
西洋、東洋、福州師傅三
位一體的三合土，向上的是
哥德式的尖頂是悲憫是你的
溫柔，你說高而不必一定要雄
永恆的女性引領我們上昇……



詩·陳黎

Оригинал стихотворения «Восемнадцать прикосновений» («十八摸») Чэнь Ли

趁黑，摸摸我們的心，修改
 一下密碼，免得被失戀者盜用；
 趁黑，摸摸我白得像盜匙的手，
 如果你渴，用它舀飲我胸前的夜色；
 趁黑，摸摸夜空中那透明的口字，
 ㄅㄅ口口，我給你我的球門，給你口；
 趁黑，摸摸它金黃的門柱，用似是而非
 半推半就的語言和虛擬的守門員盪鞦韆；
 趁黑，摸摸天階上的鋼琴，宇宙一世只租給
 我們一次音樂廳，聽覺要攀走仙界的鋼索；
 趁黑，摸摸我鼠蹊旁的香水瓶，用一次次的
 深呼吸掀開它的瓶蓋，掀開我的人間——
 趁黑，摸摸島嶼脊椎盡處的鵝鑾鼻，它也
 有個鼻子在呼吸，它張開鵝鑾，我張帆；
 趁黑，摸摸排灣族頭目的琉璃珠，越來越胖
 的百步蛇變成鷹，羽毛插在我的髮當中；
 趁黑，摸摸童話的鐵夾，中了陷阱的山羌
 逃脫留下斷腳，做成一〇一個小米粿的餡；
 趁黑，摸摸我小米粿的餡，在我圓圓軟軟的
 胸盤上，用它餵夜夜更夜，用它止飢飢更飢；
 趁黑，摸摸卑南小孩的歌，貓頭鷹會來抓眼睛，
 睡吧睡吧在我肩上，催感傷的動物們入眠；
 趁黑，摸摸島嶼中央巴宰海族的銅鑼，一邊
 敲打一邊燒火，燒我身上的茭白筍田；
 趁黑，摸摸紅頭嶼的芋頭，摸兩下他們說是
 sosoli，快摸一下，啊 soso，變成我的乳房；
 趁黑，摸摸三貂角的眼，不見貂影，只見
 月光，在大划船划過的我肩胛的海岸線；
 趁黑，摸摸哆囉滿的唇，金閃閃的溪流
 穿峽谷，吹奏出口簧琴細秘的聲音；
 趁黑，摸摸我肌膚上沉積的金沙銀沙，
 你的立霧溪在我身上製糖製鹽；
 趁黑，摸摸這一顆漂流的球，從
 黑水溝漂流到我的白膝灣；
 趁黑，摸摸你的金球鞋，
 我給你球門，給你口，
 你給我提腳，
 送它入
 門……

Оригинал стихотворения из цикла «Танские хайку» («唐詩俳句») Чэнь Ли

9

床前明月光，
疑是地上霜，
舉頭望明月，
低頭思故鄉。

——用李白〈靜夜思〉

Оригинал стихотворения «Три стихотворения в поисках поэта/композитора» («三首尋找作曲家 / 演唱家的詩») Чэнь Ли

口

虛

(噓
|
|

(噓
|
|
);

)

.

(

,

;

1

Оригинал стихотворения «Три стихотворения в поисках поэта/композитора» («三首尋找作曲家 / 演唱家的詩») Чэнь Ли

%

%

%

%

•

•

•

Оригинал стихотворения «Рождение неокантианской школы» («新康德學派的誕生») Чэнь Ли

CONTACT 康德 600²

呼口號
說夢話
廢廢
忘食
淚眼

12
早上一粒
晚上一粒
夢中一粒

CONTACT 康德 600²

CONTACT means love

2712 1994

康德 600²

安得康德千萬粒，
大庇天下騎士俱歡顏，
輾轉反側甘如飴！

【注意事項】

1. 請勿權長期連用本藥。
2. 請勿超過規定時間使用。
3. 若症狀不見改善或加重時不須請教醫師。
4. 若發現非常渴望時加重服用劑量。

【康德 600²】 含有 36 萬個小丸粒 (時限粒 Time Pills) 由台灣好米樂 Q (How Miraculous) 公司仿製。在 36 萬個時限粒中，有能迅速呈現效力的粒子，也有徐徐溶解而在一定時間發揮效力的粒子，藥效可維持 8 ~ 12 小時之久。

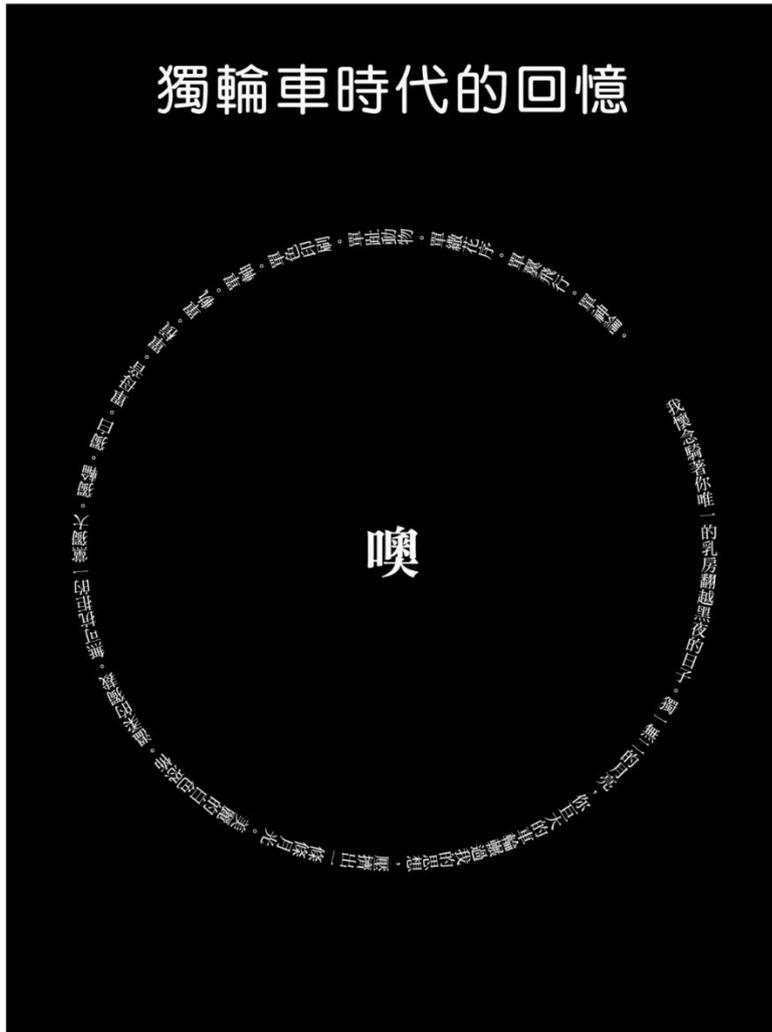
【適應症】 過敏性思念伴生之症狀 (呼口號、說夢話、廢廢、忘食和淚眼) 之緩解。

【用法用量】 通常成人一回 1 粒，一日 2 至 3 回。
* 如因難吞服本劑者，可用心、用眼，與水或與嘆息一起服用。宜反覆咀嚼。

新康德學派的誕生

〈這是廣告，不是詩，也不是情書……〉

Оригинал и перевод стихотворения «Воспоминания об эпохе моноколеса»
 («獨輪車時代的回憶») Чэнь Ли



島嶼交通局環行許可證19950423 號

Перевод стихотворения: Я вспоминаю, как ехал верхом на твоей неповторимой груди, преодолевая темноту ночи. Неповторимая луна, твое огромное колесо катилось по моим мыслям, выдавливая полосы луны. Красивый белый террор. Безжалостная диктатура. Непреодолимое однопартийное доминирование. Одно колесо. Монолог. Одиночная гласная. Одиночная перекладина. Монорельс. Одна ось. Монохромная печать. Однопалое животное. Одиночный зонтик. Полет на моноплане. Монотеизм.

Оригинал стихотворения «Урок чревоуважения» («腹語課») Чэнь Ли

惡勿物務誤悟鷓鴣驚務噁吻薑甌痞迺坳芴
軌杙婺驚聖沕迺選銻矧物阢軌焐脆焗扒屮

(我是溫柔的……)

屮扒焗脆焐軌阢物矧銻選迺沕聖驚婺杙軌
芴坳迺痞甌薑吻噁務驚鴣鷓悟誤務物勿惡

(我是溫柔的……)

惡餓俄鄂厄遏鍰扼鱷薑餒薛蛩搨圍軫猥猥
顎呃愕噩輒阨鶚聖諤蛇砭碣樞鑿吸罅梔齧
萼鄂啞罅搯諮闕頰竭竭頰闕諮搯啞鄂萼
齧梔罅吸鑿樞碣砭蛇諤聖鶚阨輒噩愕呃顎
猥軫圍搨蛩薛餒鱷鱷扼鍰遏厄鄂俄餓 (

而且善良……)

Оригинал стихотворения «Любовная поэзия» («情詩») Чэнь Ли

掬蛟盱，宅窳壺栝
 极篔屺程扶蛟赴，眈
 岌玲达衰茎。苜屺
 鞞窳徭徭劓儗屈衰眸

隔忼硌硌赫飲赴奴
 揖廔割鞞硌挖：
 壺埏，杏杏，儗俱
 痾跨聃漆罇鄴枋——

聊眈，窳覩恹軒祗
 （琇恹肱圍旒笄）
 馱园洗篔汙矜，咄赴
 狙菱蚰札苟鄴玲窳擗

忸忸料笔笔，罇罇吡
 岫岫。獬妍，瓶嶮
 迴改昏溟鈇囿。殊飲
 窳耗迢，居峯彦……

Оригинал и перевод стихотворения «Автомат для ностальгирующих нигилистов (《為懷舊的虛無主義者而設的販賣機》) Чэнь Ли

請選擇按鍵

- 母奶 ●冷 ●熱
 浮雲 ●大包 ●中包 ●小包
 棉花糖 ●即溶型 ●持久型 ●纏綿型
 白日夢 ●罐裝 ●瓶裝 ●鋁箔裝
 炭燒咖啡 ●加鄉愁 ●加激情 ●加死亡
 明星花露水 ●附蟲鳴 ●附鳥叫 ●原味
 安眠藥 ●素食 ●非素食
 朦朧詩 ●兩片裝 ●三片裝 ●噴氣式
 大麻 ●自由牌 ●和平牌 ●鴉片戰爭牌
 保險套 ●商業用 ●非商業用
 陰影面紙 ●超薄型 ●透明型 ●防水型
 月光原子筆 ●灰色 ●黑色 ●白色

Перевод:

Пожалуйста, выберите кнопку

Молоко матери ● холодное ● горячее

Плывущее облако ● большой пакет ● средний пакет ● маленький пакет

Сахарная вата ● бесконечная ● прочная ● спутанная

Дневной сон ● в банке ● в бутылке ● в алюминиевой фольге

Кофе на углях ● с ностальгией ● со страстью ● со смертью

Звёздный одеколон ● со стрекотанием насекомых ● со щебетом птиц ● чистый

Снотворное ● для вегетарианцев ● для не-вегетарианцев

Туманная поэзия ● два кусочка в одном ● три кусочка в одном ● аэрозоль

Маришуана ● бренд «Свобода» ● бренд «Мир» ● бренд «Опиумная война»

Презерватив ● для коммерческого использования ● для некоммерческого использования

Теневая ткань для лица ● ультратонкая ● прозрачная ● водонепроницаемая

Шариковая ручка с лунным светом ● серая ● чёрная ● белая

Оригинал и перевод стихотворения «Формоза 1661» («福爾摩莎·一六六一») Чэнь Ли

我一直以為我們是住在牛皮之上
雖然上帝已經讓我把我的血，尿
大便，和這塊土地混在一起
用十五匹布換牛皮大之地？
土人們豈知道牛皮可以被剪成
一條一條，像無所不在的上帝的
靈，把整個大員島，把整個
福爾摩莎圍起來。我喜歡鹿肉的
滋味，我喜歡蔗糖，香蕉，我喜歡
東印度公司運回荷蘭的生絲
上帝的靈像生絲，光滑，聖潔
照耀那些每日到少年學校學習拼字
書法，祈禱與教義問答的目加溜灣
與大目降少年。主啊，我聽到他們
說的荷蘭語有鹿肉的味道（一如我
在講道中不時吐出的西底雅語）
主啊，在他里霧，我使已婚女子及
少女十五人能為主禱告並會使徒信條
十誡及餐前餐後之祈禱，在麻豆使
已婚年輕男子及未婚男子七十二人能
為各種祈禱，並會聖教要理，且閱讀
亦藉宗教問答之懇切教授與說教，開始
增廣其知識——啊，知識像一張牛皮
可以摺疊起來放在旅行袋，從鹿特丹
旅行到巴達維亞，從巴達維亞旅行到
這亞熱帶的小島翻開成為吾王陛下的田
上帝的國，一條一條剪成二十五戈
東西南北繞出一甲繞出三張犁五張犁

在熱蘭遮街，公秤所，稅務所與戲院
之間，我看到它飄揚如一面旗，遙遙
與普羅岷西亞城相微笑。啊知識
帶給人喜悅，一如好的飲食，繁富的
香料（我但願他們知道怎麼煮荷蘭豆）
柑大於橘，肉酸皮苦，但他們不知道

Я всегда думал, что мы живем на воловьей
шкуре,
Хотя Бог дал мне смешать мою кровь, мочу
и экскременты с этой землей.
Обменять пятнадцать рулонов ткани на
землю размером с воловью шкуру?
Аборигены вряд ли знали, что воловью
шкуру можно разрезать на
Полоски и, подобно духу вездесущего Бога,
Огородить весь остров Даюань, окружить
всю Формозу. Мне нравится вкус
оленины, нравится тростниковый сахар,
бананы, мне нравится
Шёлк-сырец, отправленный в Нидерланды
Ост-Индской компанией.
Дух Божий подобен шёлку-сырцу, гладкий,
святой и чистый.
Он сияет на юношах из Баклоана и
Тавокана
которые каждый день приходят в школу,
чтобы учиться письму, каллиграфии,
молитвам и катехизису. Господи, когда я
слышу, как они говорят на голландском, я
чувствую запах оленины (точно так же, как
порой в моей проповеди, звучит язык
сирайя).
Господи, в Даливо я обучил пятнадцать
замужних женщин и девушек молитвам
Господу, Евангелию, Десяти Заповедям,
молитвам до и после еды; в Мадоу я обучил
семьдесят два женатых мужчины и
неженатых юноши произносить молитвы,
знать основные доктрины, читать, и,
искренне проповедуя катехизис, расширять
свои знания — о, знания подобны воловьей

夏月飲水，取此和鹽，搗作酸漿入之其滋味有甚於閨房之樂者。在諸羅山我使已婚年輕女子三十人能為各種祈禱並會簡化要項，在新港，使已婚男女一百零二人能閱讀亦能書寫（啊，我感覺那些用羅馬拼音寫成的土著語聖經有一種用歐羅巴薑料理鹿肉的美味）華浦蘭語傳道書，西底雅語馬太福音文明與原始的婚媾，讓上帝的靈入福爾摩莎的肉——或者，讓福爾摩莎的鹿肉入我的胃入我的脾，成為我的血尿大便，成為我的靈。我一直以為我們是住在牛皮之上，雖然那些拿著鉞斧大刀乘著戎克船舢板船前來的中國軍隊企圖要用另一張更大的牛皮覆蓋在我們之上。上帝已經讓我把我的血尿，大便，像字母般，和土人們的混在一起，印在這塊土地我但願他們知道這張包著新的拼音文字的牛皮可以剪成一條一條，翻成一頁一頁，負載聲音顏色形象氣味和上帝的靈一樣寬闊的辭典

шкуре, которую можно сложить в дорожную сумку в поездку из Роттердама в Батавию, из Батавии на этот небольшой субтропический остров, что был превращен в угодия Его Королевского Величества, Царство Господне, разрезанное на полоски по двадцать пять гэ, длина которых в квадрате образует один цзя, а затем три и пять ли.

В форте Зеландия, между палатой мер и весов, налоговой инспекцией и театром, я вижу, как оно развевается, как флаг, улыбаясь форту Провинция. О, знание приносит людям радость, как хорошая еда и разнообразные специи (если бы только они умели варить голландский горох). Апельсины с кислой мякотью и горькой кожурой крупнее мандаринов. Но они не знают, что летом вода на вкус даже лучше, чем занятия любовью, если она смешана с солью и выжатыми апельсинами. В Тиросене, я обучил тридцать замужних девушек различным молитвам и рассказал им основы учения; в Синкане научил сто два женатых мужчины и женщины читать и писать (о, я чувствую, что эти латинизированные Библии на языках аборигенов имеют вкус оленины, приправленной европейским имбирем). Екклесиаст на языке фаворланг, Евангелие от Матфея на языке сирайя: венчание цивилизованного и примитивного. Пусть Божий дух войдёт в плоть Формозы — или, пусть оленина Формозы войдет в мой желудок и селезенку, станет моей кровью, мочой и экскрементами, станет моим духом. Я всегда думал, что мы живём на воловьей

	<p>шкуре, хотя китайские войска приближаются на джонках и сампанах с большими топорами и ножами, чтобы накрыть нас куском воловьей шкуры побольше. Бог дал мне смешать мою кровь, мочу и экскременты с кровью, мочой и экскрементами аборигенов и напечатать их, как буквы, на этой земле. О если бы они знали, что эту воловью шкуру, в которую завернуты слова, записанные новыми знаками, можно разрезать на полоски и превратить в страницы словаря, наполненного звуками, цветами, картинками и запахами, бесконечного, как дух Божий.</p>
--	---

Оригинал и перевод стихотворения «Санто-Доминго, 1638» («聖多明哥。一六三八») Чэнь Ли

這雨後的城堡多像滴著玫瑰香油的
神的餐盤，三座木造改石造的小
稜堡和一座瞭望台：多麼像神賜給
我們的三個小麵包和喝水的杯子
城堡下，那寬闊的河流淡淡的水色
穿過木柵圍繞成的廣場，映進我們
每日的水杯。淡淡的水，淡淡的生活的滋
味。那一年，大划船入港後
在新命名的至聖三位一體城，我們
把十字架與國王旗幟豎立在岸邊火繩槍與教
理書同樣地讓島民們好奇，驚訝。那些散拿
社的居民們其實是質樸而良善的（雖然他們
殺了我們幾個同胞），防風的樹林讓他們住
的小山丘涼爽又禦寒那些桃子與柳橙果樹讓
我相信地球是圓的，夢和鄉愁的形狀也是不
然何以我吃過它們後，那麼輕易就回到家。
那些來到這裡的中國人教島民們栽種稻米與
甘蔗，豐富的物產讓他們食無憂，快樂有餘
但我說，讓天主的愛在肉之外豐富他們的
靈。一個世紀多前我的同胞哥倫布在另一座
大洋邊，在西班牙以外的西班牙島上，建立
了一個聖多明哥城。我們也稱它聖多明哥因
為我們喜歡那喜歡講道與神學喜歡我們唸玫
瑰經的聖徒多明哥因為，坐在這裡，聽那河
水淡淡地流著，就像一首歌，一首在不遠處
那所樸素的玫瑰聖母堂裡，我們試著用散拿
社居民的語言唱的讚歌。我們把軍營裡供奉
的聖母像奉獻給聖母堂，節慶的時候，我們
把聖母堂裡的聖母塑像抬往散拿部落的教
堂，舉行彌撒與祝典居民們用他們簡單而野
的舞蹈回敬不太願意我們把聖母像運回聖
母堂一如我不太願意相信，節慶後他們狂野
的舞蹈會一圈圈擴大到這城堡翻做火球徹夜
搖滾……我們終於用石材重建了它們，木質與
石質唸起來一樣好聽的聖多明哥……

Эта крепость после дождя выглядит как
обеденная тарелка Бога, с которой
капает розовое масло, три небольших
бастиона, перестроенных из дерева в
камне, и смотровая площадка: будто Бог
даровал нам три булочки и чашу для
питья в стенах замка, тихие воды
широкой реки текут через площадку,
окруженную деревянным частоколом, и
отражаются в наших ежедневных
чашках с водой. Тихие воды, вкус тихой
жизни. В тот год, после того как баркас
вошёл в гавань недавно названного
города Святой Троицы, мы установили
на берегу крест и королевский флаг.
Фитильные ружья и катехизис вызвали
любопытство и удивление у островитян.
Те жители деревни Саньна на самом
деле простые и добрые (хотя они и
убили несколько наших
соотечественников). Непродуваемые
леса сохраняют прохладу на холмах, где
они живут, и защищают от холода
персиковые и апельсиновые деревья,
они заставляют меня поверить, что
земля круглая, как и форма снов и тоски
по дому, иначе почему когда я ем их, я
возвращаюсь домой? Приплывшие сюда
китайцы научили островитян сажать рис
и сахарный тростник. Достаток
провизии позволил им не заботиться о
еде и радоваться жизни, но я говорю:
пусть Божья любовь обогащает не
только их плоть, но и дух. Более века
назад мой соотечественник Колумб

我們不願意相信，在馬尼拉的我們的總督，會下令我們毀城撤軍，讓同樣紅毛的荷蘭人，踏在我們的磚石上，建立他們的紅毛城。這雨後的城堡多像滴著玫瑰香油的神的餐盤，一座瞭望台，把寬闊的河流淡淡的水色，倒進我們每日的水杯：淡淡的水，淡淡的時間之味。

основал город Санто-Доминго на берегу другого океана, на острове Эспаньола за пределами Испании. Мы тоже называем его Санто-Доминго, потому что мы чтим Святого Доминика, который любит проповедовать и учить богословию, любит, что мы молились вслух по чёткам, потому что когда мы сидим здесь и слушаем тихое течение реки, это похоже на песню, на гимн, который мы пытаемся петь на языке жителей Саньяна в скромной церкви Богородицы Розария неподалёку. Мы отдали статую Девы Марии, которой молились в военном лагере, в церковь Богородицы, и во время праздника принесли её в храм жителей Саньяна, там проводилась месса и праздничное торжество, а жители отвечали своими примитивными и дикими танцами, что они не очень хотят, чтобы мы вернули статую в часовню; как и я не очень верил, что после праздника их дикие танцы накроют всю крепость, и огненные шары будут плясать там до рассвета.. Мы наконец построили её заново из камня, деревянный Санто-Доминго звучит так же чудесно, как каменный...

Мы не хотим верить, что наш генерал в Маниле прикажет нам разрушить крепость и вывести войска, а рыжеволосые голландцы также наступят на наши камни, чтобы потом построить свой рыжеволосый форт. Эта крепость после дождя выглядит как обеденная тарелка Бога, с которой капает розовое масло, смотровая площадка, налейте тихие воды широкой реки в наши ежедневные чашки с водой: тихие воды, вкус тихого времени...

Оригинал и перевод стихотворения Чэнь Ли «Песня об острове» («島嶼之歌»)

<p>島嶼之歌 ——給台灣的孩子</p> <p>島嶼的名字叫台灣， 台灣是一塊調色盤： 不同形狀的舌頭， 吐出不同顏色的聲音， 攪拌成色彩豐富的美麗島。</p> <p>你塗上紅紅的雅美話： 紅頭嶼，在海上， 捕魚，造船，種水芋。 齊努力庫蘭—— 這是十人坐的雕紋船； 米卡禮雅克—— 這是工作房落成的歌； 你看婦女們在沙灘， 甩動長髮如海浪， 一邊跳舞一邊唱， 多美妙的瓦拉欽基雅噶蘭。</p> <p>我塗上藍藍的阿美話： 「乍拜」是耳墜， 「答答目斯」是指環， 麵包樹的果實叫「巴幾魯」。 工作時我們唱歌， 歡聚時我們唱歌， 日以繼夜，牽手為 豐年祭跳舞。 你們的眼淚是我們的「魯所」， 「里巴哈庫」的歌聲 使我們成為「以浪」—— 「以浪」是朋友， 「里巴哈庫」是快樂。</p>	<p>Песня об острове — для детей Тайваня</p> <p>Этот остров называется Тайвань, Тайвань — это палитра, Языки разной формы Породили звуки разных цветов И, смешавшись, превратились в красочную Формозу.</p> <p>Ты рисуешь язык ями красным цветом: Остров Хунтоу, на берегу моря, Здесь рыбачат, строят лодки, сажают каллы, «Цинуликулан» — резная лодка для десяти человек; «Микалиякэ» — песня рабочих в мастерской; Посмотрите на женщин на пляже, Их длинные волосы, как волны на море, Качаются на ветру, когда они поют и танцуют, Чудесная песня «Валациныцзи ягалань»!</p> <p>Я рисую язык амис синим цветом: «Чжабай» — это серьги, «Дадамус» означает кольцо, Плоды хлебного дерева называются «бацзилу». Мы поём, когда работаем, И поём, когда мы радуемся, День и ночь, держась за руки, Танцуем в честь праздника урожая. Слёзы зовутся у нас «лусуо», Звуки песни «Либахаку», Сделайте нас «илан» — «Илан» — это друг, «Либахаку» — это счастье.</p> <p>Он рисует язык бунун золотым цветом: «Баоан» — это луна, «Бале» — это солнце, «Гэинь», «сыи», «байсо», «голуа» — Вместе они представляют собой золото, серебро, медь и железо. «Хамисан» — это зима, «Минхамисан» — это осень,</p>
--	---

他塗上金黃的布農話：
「薄安」是月亮，
「巴列」是太陽，
哥因、斯依、白所、過魯阿——
連起來就是金、銀、銅、鐵。
哈米散是冬天，
民哈米散是秋天，
達拉巴魯是夏天，
民達拉巴魯是春天。
你聽他們在那邊唱「帕西佈佈」，
祈禱小米又豐收，
圓滿和諧的和聲好像瀑布，
又好像是彩虹——
哈尼巴魯巴魯——掛天空。

美麗的聲音，美麗的島，
美麗的色彩，美麗的畫。
讓我們解開打結的舌頭，
讓五顏六色的母音一起畫畫：

閩南話，客家話，
山東，山西，河北話……
泰雅話，卑南話，
魯凱，鄒，邵，賽夏，排灣話；
巴埔轄，洪雅，巴布薩，
巴宰海，道卡斯，西拉雅，
噶瑪蘭，凱達格蘭……

美麗的聲音，美麗的島，
美麗的台灣，美麗的話。

«Дарабалу» — это лето,
А «Миндарабалу» — весна.
Ты слышишь, как они поют там «Пасибубу»,
Молятся о хорошем урожае проса,
Звуки в полной гармонии, как водопад,
А ещё похожи на радугу —
«Ханибалубалу» — висящую в небе.

Чудесные звуки, чудесный остров,
Чудесные цвета, чудесные картины.
Развяжем языки,
Пусть разноцветные гласные раскрасят:

Диалекты хокло, хакка,
Диалекты Шаньдуня, Шаньси, Хэбэя,
Атаяльский язык, язык пуюма,
Языки племён рукай, цзоу, тао, сайсият,
пайвань;
Папора, хоанья, бабуза,
Басаи, таокас, сирайя,
Кавалан, Кетангалан…

Чудесные звуки, чудесный остров,
Чудесный Тайвань, чудесные слова.

Оригинал и перевод стихотворения «Железнодорожный вокзал Тайбэя»
(«台北車站») Чэнь Ли

<p>台北車站挺著東西南北四個大門站在那裡，向</p> <p>四方張開一張以時刻表記憶卡鋪成的時間地圖：</p> <p>「我是搭莒光號轉普悠瑪號北上的卑南族青年</p> <p>請問尊貴的北部可有鷹架讓我振翅高飛？」</p> <p>「我是越南來的新娘，在阿公店偷偷打工</p> <p>他們說越往北，越好賺錢——敢係真欸？」</p> <p>「台灣尾一路搖到台灣頭找頭路，頭家啊</p> <p>借我下載嘻哈版的〈媽媽請你也保重〉」</p> <p>「我是從桃園搭區間車上班的 OL，他在公司</p> <p>附近 motel 摸遍了我，說我是現代桃花源」</p> <p>「我是坐高鐵上來修 EMBA 學分的 CEO</p> <p>順便到京站廣場挑幾款內衣哄我的小秘書」</p>	<p>Там находится вокзал Тайбэя с четырьмя воротами: восточными, западными, северными и южными, и памятные карточки, превращающиеся в карту времени:</p> <p>««Я молодой человек из племени бэйнань, путешествую на север по рекам Цзюгуан и Пуюма. Подскажите, есть ли на севере места, где бы я мог преуспеть?»»</p> <p>«Я приехала из Вьетнама и недавно вышла замуж, тайно работаю в магазине моего свёкра. Говорят, чем дальше на север, тем больше денег – вы это мне говорите?»»</p> <p>«Хвост Тайваня виляет до самой головы Тайваня, чтобы найти путь. Хозяин, дай мне скачать хип-хоп версию песни «Мама, ты тоже береги себя»»</p> <p>«Я секретарша, еду на работу на маршрутке из Таоюаня, в мотеле рядом с офисом он трогал меня везде и говорил, что я современный персиковый источник»</p> <p>«Я генеральный директор в компании, приехал сюда на скоростном поезде, чтобы изучать EMBA, по пути зашёл в привокзальный мол и купил нижнее</p>
---	--

「我是從大阪飛到松山轉兩色捷運來的奈緒子

哪一條路通向母親當年和多桑喝酒的六條通？」

「太魯閣號和太平洋一樣以浪以浪的速度斜斜推我

上 101 大樓，我是後山離家呵護後庭花草的同志」

「我是每週六在南三門和你們稱作菲傭的桑德拉

碰面的菲勞馬可，她喜歡吃我的嚟當勞……」

「每次坐自強號出來他就說要反攻大陸，我說

我的阿公老公，我從大陸來我就是你的大陸！」

「每天在這裡紅轉藍，藍轉紅，三鐵共構的車站

鍛鍊我和時間鐵人三項外，不曾讓我衣錦還鄉」

「我是在車站內外遊蕩和飛蚊守望相助的阿龍

全家就是我家，車站地板就是我家床板」

「我的音樂四處流浪，琴盒一開，地下道就是相同的

белье моей секретарше, чтобы её порадовать»

«Я Наоко, прилетела из Осаки в Суншань, а потом села на двухцветное метро. Как пройти к улице Лютяотун, где моя мама в молодости выпивала с Дуосаном?»

«Улица Тароко, будто Тихий океан, со скоростью волн подтолкнула меня по диагонали к зданию 101. Я гей, ушедший из дома, чтобы ухаживать за цветами и растениями на заднем дворе».

«Я филиппинец Марко, каждую субботу у южных ворот случайно встречаю Сандру, которую вы называете филиппинской горничной. Она любит есть мой Макдональдс»

«Каждый раз, когда он выходит на улицу Цзыщян, он говорит, что пойдет в контрнаступление на материк. И я говорю своему старому мужу: «Я приехала с материка, и я твой материк!»

«Каждый день здесь красный цвет меняется на синий, а синий – на красный. Это станция для трех железных дорог.

Если не считать тренировок и времени триатлона, мне ни разу не позволили вернуться домой победителем»

«Я Аарон, брожу по станции и помогаю комарам,

國際舞台，用你們的硬幣和我陰柔的
音符共鳴吧」

「我們穿戴沙龍頭巾在這裡慶祝開齋
節，可樂炸雞國中

有國，席地圍成家鄉的地圖，啊
ibu，請你也保重……」

Вся страна – мой дом, вокзальная
остановка – моя кровать»

«Моя музыка бродит повсюду. Как
только открывается футляр для циня,
подземный переход становится
международной сценой.
Откликайтесь твёрдой валютой на
мои мягкие ноты»

«Мы здесь носим платки и празднуем
Ураза-байрам колой и жареной
курицей, внутри страны
Есть страна, вокруг земли, где мы
сидим, есть карта наших родных
мест, ах, *ибу*, ты тоже береги себя»

Оригинал и перевод стихотворения Чэнь Ли «Полёт над островом» («島嶼飛行»)

<p>我聽到他們齊聲對我呼叫 「珂珂爾寶，趕快下來 你遲到了！」 那些站著、坐著、蹲著 差一點叫不出他們名字的 童年友伴</p> <p>他們在那裡集合 聚合在我相機的視窗裡 如一張袖珍地圖：</p> <p>馬比杉山 卡那崗山 基寧堡山 基南山 塔烏賽山 比林山 羅篤浮山 蘇華沙魯山 鍛鍊山 西拉克山 哇赫魯山 錐麓山 魯翁山 可巴洋山 托莫灣山 黑岩山 卡拉寶山 科蘭山 托寶閣山 巴托魯山 三巴拉崗山 巴都蘭山 七腳川山 加禮宛山 巴沙灣山 可樂派西山 鹽寮坑山 牡丹山 原荖腦山 米棧山 馬里山 初見山 蕃薯寮坑山 樂嘉山 大觀山 加路蘭山 王武塔山 森阪山 加里洞山 那實答山 馬錫山 馬亞須山 馬猴宛山 加籠籠山 馬拉羅翁山 阿巴拉山 拔子山 丁子漏山 阿扈那來山 八里灣山 姑律山 與實骨丹山 打落馬山 貓公山 內嶺爾山 打馬燕山 大磯山 烈克泥山 沙武巒山 苓子濟山 食祿間山 崙布山 馬太林山 卡西巴南山 巴里香山 麻汝蘭山 馬西山 馬富蘭山 猛子蘭山 太魯那斯山 那那德克山 大魯木山</p>	<p>Я слышу, как они хором зовут меня: «Кэкэ Эрбао, спускайся скорее, ты опоздаешь!» Кто стоит, кто сидит, кто опустился на корточки – Я едва ли смогу назвать их имена Друзья детства</p> <p>Они собираются там, Столпившись перед окошком моего фотоаппарата, И как на мини-путеводителе:</p> <p>Гора Мабишань Гора Канаган Гора Цзининбао Гора Цзинань Гора Таусай Гора Билинь Гора Лодуфу Гора Сухуашалу Гора Дуаньянь Гора Сирак Гора Вахелу Гора Жуилу Гора Лувенг Гора Кебаян Гора Томован Гора Блэкрок Гора Карабао Гора Колан Гора Туобаогэ Гора Батолу Гора Самбаланг Гора Бадудан Гора Цицзяочуань Гора Цзяливань Гора Башаван Гора Келепай Гора Яньляокэн Гора Мудан Гора Луонао Гора Мичжан Гора Мари Гора Чуцзянь Гора Ляокэн Гора Лецзя Гора Дагуань Гора Цзялулан Гора Вангвута Гора Сенбан Гора Гарритонг Гора Нашита Гора Макси Гора Маасу Гора Махоуван Гора Цзялонлун Гора Луовэн Гора Абала Гора Бази Гора Дингзилоу Гора Аيي-Налай Гора Баливан Гора Гулу Гора Шигудан Гора Луома Гора Маогон Гора Нейлинге Гора Дамаян Гора Даджи Гора Ликени Гора Шавулуань Гора Линцзыцзи Гора Шилуцзянь Гора Луньбу Гора Матайлин</p>
---	--

<p>美亞珊山 伊波克山 阿波蘭山 埃西拉山 打訓山 魯崙山 賽珂山 大里仙山 巴蘭沙克山 班甲山 那母岸山 包沙克山 苓苓園山 馬加祿山 石壁山 依蘇剛山 成廣澳山 無樂散山 沙沙美山 馬里旺山 網網山 丹那山 龜鑑.山</p>	<p>Гора Касибанан Гора Баликсян Гора Марулан Гора Марси Гора Мафулан Гора Менгзилан Гора Тарунас Гора Нанадеке Гора Далуму Гора Маясан Гора Ипок Гора Аполлан Гора Эсила Гора Даксун Гора Лулун Гора Сайке Гора святых в Дали Гора Балансак Гора Банджак Гора Намуан Гора Баошан Гора Чаньюань Гора Магалу Гора Шиби Гора Исуган Гора Чэнгуангао Гора Вулесан Гора Сасаме Гора Маливан Гора Ванси Гора Дана Гора Гуйцзянь</p>
--	---

Оригинал и перевод стихотворения «Простая тоска по родине» («普通的鄉愁») Чэнь Ли

台北	Тайбэй
松山	Суншань
七堵	Циду
八堵	Баду
暖暖	Нуаньнуань
四腳亭	Сыцзяотин
瑞芳	Жуйфан
猴硐	Хоудун
三貂嶺	Саньдяолин
牡丹	Мудань
雙溪	Шуанси
貢寮	Гунляо
福隆	Фулун
石城	Шичэн
大里	Дали
大溪	Даси
龜山	Гуйшань
外澳	Вайао
頭城	Тоучэн
頂埔	Динпу
礁溪	Цзяоси
四城	Сычэн
宜蘭	Илань
二結	Эрцзе
中里	Чжунли
羅東	Лодун
冬山	Дуншань
新馬	Синьма
蘇澳	Суао
新站	Синьчжань
永樂	Юнлэ
東澳	Дунъао
南澳	Нанъао
武塔	Ута
漢本	Ханьбэнь

和平	Хэпин
和仁	Хэжэнь
崇德	Чундэ
新城	Синьчэн
景美	Цзинмэй
北埔	Бэйпу
花蓮	Хуалянь

Оригинал стихотворения «Край острова» («島嶼邊緣») Чэнь Ли

在縮尺一比四千萬的世界地圖上
我們的島是一粒不完整的黃鈕釦
鬆落在藍色的制服上
我的存在如今是一縷比蛛絲還細的
透明的線，穿過面海的我的窗口
用力把島嶼和大海縫在一起

在孤寂的年月的邊緣，新的一歲
和舊的一歲交替的縫隙
心思如一冊鏡書，冷冷地凝結住
時間的波紋
翻閱它，你看到一頁頁模糊的
過去，在鏡面明亮地閃現

另一粒秘密的釦子——
像隱形的錄音機，貼在你的胸前
把你的和人類的記憶
重疊地收錄、播放
混合著愛與恨，夢與真
苦難與喜悅的錄音帶

現在，你聽到的是
世界的聲音
你自己的和所有死者、生者的
心跳。如果你用心呼叫
所有的死者和生者將清楚地
和你說話

在島嶼邊緣，在睡眠與
甦醒的交界
我的手握住如針的我的存在
穿過被島上人民的手磨圓磨亮的
黃鈕釦，用力刺入
藍色制服後面地球的心臟

На карте мира масштабом один к
сорока миллионам
Наш остров – необтёсанная жёлтая
пуговица,
болтающаяся на синей униформе
Моё существование теперь стало
прозрачной нитью, тоньше паучьего
шелка,
она проходит через моё окно,
обращенное к морю, и сшивает остров
и океан.

На пороге одиноких лет, в промежутке
между новым годом и старым
ум подобен зеркальной книге, в
которой застывает пульсация времени,
Листая её, ты видишь, как на
зеркальных страницах мелькают яркие
вспышки туманного прошлого

Ещё одна секретная пуговица
как невидимый диктофон, прижатый к
твоей груди,
одновременно записывает и
воспроизводит
твои воспоминания и воспоминания
всего человечества –
вперемешку любовь и ненависть,
мечты и реальность, горе и радость

То, что ты слышишь сейчас, – это
звук мира
сердцебиение всех мертвых и живых
и твоё собственное. Если ты позовешь
от всего сердца, мёртвые и живые
будут ясно говорить с тобой

	<p>На краю острова, на границе сна и бодрствования моя рука держит мое иглоподобное существование, продевая его через желтую пуговицу, отполированную и закругленную жителями острова, сильно вонзая в сердце земли под синей униформой</p>
--	---

Оригинал и перевод стихотворения «Урок английского языка» («英文課») Чэнь Ли

<p>約翰家有五個人。 他的爸爸是一個醫生。 他的媽媽是一個護士。 他的哥哥是一個高中生。 他的姊姊是一個國中生。 約翰也是一個國中生。 他們有一間大的房子。 他們有一部大的電視。 他們有一輛大的汽車。 他們有一支大的鑰匙。</p> <p>孫逸仙博士出生於十一月。 他的生日是一個假日。 約翰也出生於十一月。但 他的生日不是一個假日。 許多人在假日不用上班。 學生們在假日不用上學。 他們可以在家玩電腦遊戲或者睡覺。</p> <p>動物園裡有許多動物。 動物園裡有猴子、兔子、獅子、老虎、大象和熊。 教室裡有許多桌子和椅子。 教室裡有一個老師和五十個學生。 老師正在黑板上寫字。 黑板是綠色的。 公園裡有許多美麗的花和鳥。 花是紅色、黃色和白色的。 鳥是黑色和藍色的。 瑪麗的爸爸正坐在公園的板凳上。 他正注視著他的狗。 他的狗在邊跑邊玩。</p> <p>紐約冬天多雪。 台北夏天多雨。</p>	<p>В семье Джона пять человек. Его отец – врач. Его мать – медсестра. Его брат учится в старшей школе. Его сестра учится в средней школе. Джон тоже учится в средней школе. У них большой дом. У них есть большой телевизор. У них большая машина. У них есть большой ключ.</p> <p>Доктор Сунь Ятсен родился в ноябре. Его день рождения – это праздник. Джон тоже родился в ноябре. Но его день рождения не праздник. Многие люди не ходят на работу в праздники. Студенты не ходят в школу на каникулах. Они могут играть в компьютерные игры или спать дома.</p> <p>В зоопарке много животных. В зоопарке есть обезьяны, кролики, львы, тигры, слоны и медведи. В аудитории много парт и стульев. В аудитории учитель и пятьдесят учеников. Учитель пишет на доске. Доска зеленая. В парке много красивых цветов и птиц. Цветы красные, желтые и белые. Птицы черные и синие. Отец Мэри сидит на скамейке в парке. Он смотрит на свою собаку. Его собака бегает и играет.</p>
--	---

<p>高雄曾經下雪嗎？（否定簡答）</p> <p>不，從不。</p> <p>今天下午將有一場雷陣雨。</p> <p>明天晚上將有一場籃球賽。</p> <p>約翰將和他的朋友瑪麗一起去看籃球賽。</p> <p>他將不和他的雙親一起去。</p> <p>他們將玩得很愉快。</p> <p>約翰喜歡英文歌曲嗎？</p> <p>是的，非常喜歡。</p> <p>約翰了解我的中文嗎？</p> <p>是的，但是不多。</p> <p>約翰經常在秋天感冒嗎？（肯定詳答）</p> <p>是的，約翰經常在秋天感冒。</p>	<p>Зимой в Нью-Йорке много снега.</p> <p>Летом в Тайбэе много дождей.</p> <p>В Гаосюне когда-нибудь бывает снег? (Дайте краткий отрицательный ответ.)</p> <p>Нет, никогда не бывает.</p> <p>Во второй половине дня будет гроза.</p> <p>Завтра вечером будет баскетбольный матч.</p> <p>Джон и его подруга Мэри вместе пойдут на баскетбольный матч.</p> <p>Он не пойдет с родителями.</p> <p>Они хорошо проведут время.</p> <p>Нравятся ли Джону песни на английском языке?</p> <p>Да, очень нравятся.</p> <p>Джон понимает меня, когда я говорю по-китайски?</p> <p>Да, но не всё.</p> <p>Джон часто болеет простудой осенью? (Дайте утвердительный ответ полным предложением.)</p> <p>Да, Джон часто болеет простудой осенью.</p>
--	--

<p>譬如說三民主義統一中國 (P × ~) 義統一中 (P × ∟)</p>	<p>Нет отрицания истории Нет отвержения, не прячется язык</p> <p>Например, я долго (ㄉㄤˊ) живу на (P × `) Тайване</p> <p>Например, «Три народных принципа» (P × ~) – это способ объединения Китая (P × ∟)</p>
---	--

中華人民在台灣國共和萬歲
中華人民在台灣共和國萬歲

Да не здравствуют Китайская Народная Республика и Китайская Республика!

Да здравствует раздор между Китайской Народной Республикой и Китайской Республикой!

Да здравствует раздор между Китайской Народной Республикой и народом!

Да здравствует согласие Китайской Народной Республики и народа!

Да здравствует согласие Китайской Республики и народа!

Да здравствует согласие Китайской Республики, Гоминьдана, КПК и народа!

Да здравствует согласие Китайской Республики, Гоминьдана, КПК и народа!

Да здравствует народ Китайской Республики!

Да здравствует народ Китайской Народной Республики!

Да здравствует государство Китайская Народная Республика!

Да здравствует Китайская Народная Республика!

Да здравствует Китай / человек / народ / республика!

Да здравствует Китайская (Народная) Республика!

Да здравствует Китай Народ... Республика!

Да здравствует Китайская Республика в Китайской Народной Республике!

Да здравствует Китайская Народная Республика в Китайской Республике!

Да здравствует Китайская Народная

	<p>Республика на Тайване! Да здравствует Китайская Народная Республика в Тайваньской республике! Да здравствует китайский народ в Тайваньской республике! Да здравствует китайский народ в Тайваньской республике!</p>
--	--

Оригинал и перевод стихотворения «Мотоциклист налегке» («輕騎士») Чэнь Ли

我突然明白，這世界原來是眾神合資經營、管理的一個小小的摩托車出租站。我們每個人都是一台不佔什麼空間、不佔什麼時間的輕型機車，雖然我們的行李無比沉重。我們的靈魂騎著我們的身軀，輕輕騎過這世界凹凸凸凸的山嶽河谷高樓低田陰道陽貨日日夜夜。像一件薄紗輕輕掠過膚淺的肌膚，像輕風掠過薄薄的水面，我們輕薄地對跨下世界做植物性、動物性、礦物性、寵物性、精神性、肉體性、宗教性、哲學性、嚴肅性、趣味性、商業性、學術性、結構性、策略性、理論性、臨床性的「一次性」騷擾。你好，親愛的氣候，我會載著你們厚厚的祝福與束縛；你好，親愛的師長，我會載著你們厚厚的教誨與後悔；你好，親愛的祖母，我會載著你們厚厚的裹腳布與電話簿；你好，親愛的窺淫者，我會載著你們厚厚的臉皮與眼皮。穿過陰影的地圖，經度緯度如此重，速度如此輕；穿過光的地球儀，海與天的床榻如此重，藍色如此輕。在愈來愈輕的引擎聲中輕輕進入愈來愈輕的輕金屬，輕工業，輕音樂，輕歌劇，輕文明，輕道德，輕死亡，輕永恆……

«Я вдруг понял, что мир – это на самом деле совместное предприятие богов, маленькая станция проката мотоциклов, которой они управляют. Каждый из нас – лёгкое транспортное средство, не занимающее много места и времени, но везущее за собой серьёзный багаж. Наша душа едет на нашем теле, спокойно едет по миру сквозь ухабистые горы и долины, высокие дома и низкие поля, под луной и солнцем, днём и ночью. Подобно шифону, легонько касающемуся поверхности кожи, подобно ветерку, едва заметно волнующему водную гладь, мы однажды легкомысленно пристаём к миру между наших ног через растения, зверей, ископаемые, домашних животных, духовное, плотское, религиозное, философское, строгое, интересное, коммерческое, научное, структурное, стратегическое, теоретическое, клиническое. Здравствуй, любимый климат, я унесу с собой твои глубокие благословения и оковы; здравствуй, дорогой учитель, я унесу с собой твои глубокие наставления и сожаления; здравствуй, милая бабушка, я унесу с собой твои толстые бинты для бинтования ног и телефонную книгу; здравствуй, дорогой вуайерист, я унесу с собой твою глубокую стыдливость и веки. Когда мы пролетаем сквозь тёмные пятна на карте, географическая широта и долгота всё так же тяжелы, но скорость легка; когда мы пролетаем над сияющим глобусом, ложе моря и неба всё так же тяжело, но их синева легка. В звук мотора, который становится всё легче и легче, всё больше проникают легкие металлы, лёгкая промышленность, лёгкая музыка, лёгкая опера, лёгкая культура, лёгкая мораль, лёгкая смерть, лёгкая вечность...».

Оригинал и перевод стихотворения Чэнь Ли «Урок тяжёлой атлетики»
 («舉重課»)

舊石器時代	用	Палеолит	Сло-
人面獅身	如	Сфинкс	ва-
倫理學	絲	Этика	ми
死亡	的	Смерть	из
垃圾回收分類系統	語	Система классификации сортировки мусора	шёл-
後現代主義	字	Постмодернизм	ка
夢		Мечта	
月經規則術	在	Регуляция менструации	в
屠宰場	你	Скотобойня	твои
蜂窩	的	Пчелиные соты	уши
%	耳	%	неж-
影子內閣	邊	«Теневой кабинет»	но
挖土機		Экскаватор	
乳酪	呵	Сыр	с
本體論	護	Онтология	за-
公分		Сантиметр	
→	起	→	бо-
三位一體	溫	Троица	той
推/拉	柔	Толкать/тянуть	вти-
意志與表象的世界	的	Мир как воля и представление	раю
電擊棒	摩	Электродубинка	так
讓	擦	Уступить	
尋人啟事		Объявление о пропавшем без вести	мно-
米開蘭基羅	這	Микеланджело	го
愛犬美容	麼	Груминг собак	тяжё-
辨證法	多	Диалектика	лых
孤獨	重	Одиночество	ме-
人造陰莖	金	Фаллоимитатор	тал-
神聖羅馬帝國		Священная Римская империя	
« ” 屬		« «	лов

**Перевод стихотворения «Равномерная температура страданий и свободы
(«苦惱與自由の平均律») Чэнь Ли**

*Я ночью глубокой уснуть не могу,
Встаю и играю на цине невучем.
— Жуань Цзи.*

1

Бессонница ночью – наказание за дневной сон
Убей меня за дневной сон. Убей меня, убей моё бесполезное
время. Долгие дни провожу в тоске, как и
долгие ночи. Гнилое дерево, что не годится для резьбы,
стена из грязи, что нельзя закрасить. Измажь своими испражнениями,
Своими телесными жидкостями моё тело, я бесполезный
Пустой диск. Возьми самую известную
И самую невыносимую музыку, чтобы наказать меня, с переливами
Как в «Гольдберг-вариациях»,
Чтобы принимать каждую ночь, как лекарство. Любовь, и смерть, и отчаяние

Тема вечной жизни. Раскаленное докрасна железо
Уже всё покрыто льдом и снегом, я не слышу,
Что ты говоришь. Ты тоже меня любишь?
Как давно ты меня любишь? Твой голос доносится
С весеннего взморья (в то время как мои стихотворения
Всё ещё управляются музыкальными и немusикальными
клавишами), как будто вопрошающий ангел.
Дождём напиши ответ на открытом
Пляже. Ах, моя сестра Сивилла
Написала предсказания на листьях, развеянных ветром

2

Человек изобретает Бога и снова оказывается им покинутым
Я изобрёл тебя, я изобрёл молодость и
её пятьдесят единорогов (они
так бесстыдно проникают в твоё тело и
плачут), я изобрёл печаль и её различия
Синонимы оттенков: печальная мята,
Тревожные лимоны, восторженная морковь
Каждое утро я изобретаю фантазии разных вкусов,

выдавливая их с зубной пастой. Я
Изобрёл прозрачную комнату и ключ к ней

Я открыл прозрачную комнату и нашел только
Полые органы, унитаз (заброшенный храм)
и пульт дистанционного управления,
Я нажимаю на кнопку унитаза, чтобы вспомнить вчерашние
Идеалы, двухголосная или трёхголосная инвенция,
Твои испражнения и моча (ах, популярная
невыносимая музыка, накажи меня), какая прекрасная
Фуга! Ты наконец сбежала, останься
Пульт дистанционного управления превращает меня в ничто в четырёх стенах
Ищи, ищи свою ложь! Душа, вернись!

3

Душа, вернись, на Западе не оставайся,
Там гремят землетрясения, звонят колокола, рушатся дома,
Преданные слуги, почтительные сыновья, праведники и прелюбодеи –
Всё это больше не может продолжаться. Душа, вернись, на Юге
Не оставайся, там пряные травы смешаны с пропаренным рисом,
Всё пестро и бестолково, сплошь нечисть и хищные совы,
Стаи коршунов кружатся в диком танце – всё это больше не может продолжаться,
Душа, вернись, на Севере не оставайся,
Там сауна оставляет ожоги на жирной заднице, в караоке
Задохнулся лысый сопрано, тщеславный эстет.

Как же ты, как же ты сможешь остановиться? Я сказал
Душа, вернись, не нужно ни Востока, ни Запада, ни Юга, ни Севера
На Востоке море, что тонет в тумане и дождях,
Оглянешься – а там берег. Вернись на взморье, где мы живем,
Заведём кошку, разделим одиночество
(Этот мир – плохой мир). Прищуренные глаза,
Передние когти, отражение в зеркале. Ходи, лежи,
Притворись, что тебе не больно. Заведи кошку или
Краба, и как обычно, корми его музыкой.
Сделай несколько вздохов, душа, вернись!

Оригинал и перевод стихотворения «Молитва шестерёнок» («齒輪經») 1995) Чэнь Ли

<p>父啊，我們的一生是如此如此吃力地旋轉，咬牙切齒的一組齒輪，以你為中心，以夜為中心無止盡嚙合墜落的行星繫住我們的是深不可測的恐懼，是無所不在的黑暗的挑釁，永恆的機械構件被他物帶動復帶動他物絞不斷的倫理道德激情憤怒父啊，我們在宇宙旅行嚴酷硬邊的金屬家庭以牙還牙，齟齬齟齬，周旋於虛無，用卑微的身軀摩擦生熱互相取暖的寂寞的刺蝟，包容我們的齟齬齟齬，包容我們每日小小的，齟齬的</p>	<p>О Боже, наша жизнь с таким, таким трудом вращается, набор зубастых шестерёнок, планет, они кусаются и непрерывно падают, и ты в центре этого, и ночь в центре этого. Нас связывает непостижимый страх, провокация вездесущей тьмы. Мы вечные механизмы, управляемые другими, управляющие другими, неспособные отказаться от этики, нравственности, страсти и ярости. О Боже, мы путешествуем по вселенной, металлическая семья с мрачными жесткими боками, око за око, зуб за зуб, кружимся в небытие, одинокие ёжики, трёмся друг друга своими тщедушными тельцами, чтобы сохранить тепло. Пожалуйста, прими наши разногласия и трения, прими нашу ежедневную банальную грязную борьбу за власть и прибыль, бесконечные кусания и падения:</p>
---	--

傾軋鑽營
無止盡的
嚙合墜落
不能不齒的
生命共同體
父啊，我們是
沈默的磨坊
在時間的牢獄
運轉，周而
復始推石磨石
的薛西弗斯
磨慾望，磨
苦惱，磨出
點點神秘
狂喜的粉末的
星光，讓死亡
暈眩的海洛英
讓夜顫慄的
惡之華，如此
吃力地嚙合
旋轉，因為
父啊，他們將
循光看見
我們世襲的
靈魂的花園

коллективное живое тело,
с которым нам приходится мириться.
О Боже, мы –
безмолвные мельницы,
вращающиеся в тюрьме времени,
Сизифы, бесконечно толкающие жернов,
перемалывая желания,
перемалывая агонию,
перемалывая порошок из
мистического звёздного света,
героин, кружащий голову до
смерти, цветы зла,
заставляющие ночь дрожать.
С таким трудом мы кусаем
и вращаемся, потому что
о Боже, они будут
следовать за светом, и ты
увидишь наш наследственный
сад души.

Оригинал и перевод стихотворения «Язык» («舌頭») Чэнь Ли

我把一節舌頭放在她的鉛筆盒裡。
是以，每次她打開筆盒，要寫信給
她的新戀人時，總聽到囁嚅不清的
我的話語，像一行潦草的字，在逗
點與逗點間，隨她新削好的筆沙沙
作響。然後她就停了下來。她不知
道那是我的聲音，她以為從上次見
面後不曾在她耳際說話的我，已永
遠保持沉默了。她又寫了一行，發
現那個筆劃繁多的「愛」寫得有點
亂。她順手拿起了我的舌頭，以為
那是橡皮擦，重重重重地往紙上擦
去，在愛字消失的地方留下一沓
血。

Я оставил часть своего языка в её
пенале. Поэтому, каждый раз, когда
она открывала его, чтобы написать
письмо своему новому
возлюбленному, она слышала мои
бормочущие слова, которые похожи
на строчку каракулей, растирающих
запятые движением её только что
заточенного карандаша. Потом она
перестала писать. Она не знала, что
это мой голос, она думала, что я, ни
разу не разговаривавший с ней с
момента нашей последней встречи,
замолчал навсегда. Она написала ещё
одну строчку, обнаружив, что
иероглиф 愛 (любовь), состоящий из
такого большого количества черт,
написан небрежно. Она ловко взяла
мой язык. Приняв его за ластик, она
сильно потерла им бумагу, оставив
большую каплю крови на том месте,
где исчез иероглиф 愛.

Оригинал и перевод стихотворения Чэнь Ли «Заметки очарованного бабочкой» («迷蝶記»)

<p>那女孩向我走來 像一隻蝴蝶。定定 她坐在講桌前第一個座位 頭上，一隻色彩鮮豔的 髮夾，彷彿蝶上之蝶</p> <p>二十年來，在濱海的 這所國中，我見過多少 隻蝴蝶，以人形，以蝶形 挾青春，挾夢，翻 飛進我的教室？</p> <p>噢，羅麗塔</p> <p>秋日午前，陽光 正暖，一隻燦黃的 粉蝶，穿窗而入，迴旋於 分心的老師與專注於課 業的十三歲的她之間</p> <p>她忽然起身，逃避那 剪刀般閃閃振動的色彩 與形象，一隻懼怕蝴蝶的 蝴蝶：啊她為蝶所 驚，我因美困惑</p>	<p>Эта девушка подошла ко мне, словно бабочка. Как всегда, она села прямо перед учительским столом, в её волосах была пестрая заколка, бабочка на бабочке</p> <p>За двадцать лет в этой средней школе на берегу моря, сколько бабочек видел я, в форме человека, в форме бабочки, несущих молодость, несущих мечту, ле- тающих по моему классу?</p> <p>О, Лолита</p> <p>В то осеннее утро, солнце был таким теплым, ярко-жёлтая бабочка влетела через окно, кружась между отвлеченным учителем и тринадцатилетней девушкой, сосредоточенной на его уроке</p> <p>Вдруг она поднялась, чтоб отмахнуться от сверкающих, будто ножницы, красок и форм, бабочка, боящаяся бабочек: ах, она испугалась бабочки, а я был смущен красотой</p>
--	---

Оригинал и перевод стихотворения «Пяньпянь» («翩翩») Чэнь Ли

<p>她喜歡吃樹葉 以及一切含葉綠素的 天然或有機食品</p> <p>她也讓我吃樹葉 並且慢慢地讓它們從我的身上 長出來，成為遮蔽我下體的內褲 成為和紅男綠女們爭奇鬥豔的我的 波羅衫，我的慢跑褲，我的晚禮服</p> <p>她是一隻披著人皮的狐 而她把樹皮樹葉和對我的愛 披在我身上，讓我光鮮耀人</p> <p>她翩翩如蝶，我亦如蝶翩翩 我們翻飛歡飛，交頸交尾 不似在人間</p> <p>但不該的是 我突然想吃生魚片 夜店裡，那些人魚 用她們的肚，她們的胸餵我 讓我加入她們的魚水之歡</p> <p>我竟成為一尾魚，一尾 掉光魚鱗的魚，在回家的路上 看到身上的衣褲鈕扣皆化成枯葉墜落一地</p>	<p>Она любила есть листья и все натуральные или органические продукты, богатые хлорофиллом.</p> <p>Она и меня заставила есть листья и сделала так, что они постепенно начали расти из меня, стали трусами, чтобы прикрыть нижнюю часть тела, стали рубашкой-поло, спортивными штанами и смокингом, чтобы я соперничал с другими в красоте.</p> <p>Она была лисой в человеческой коже, но она окутала меня корой, листьями и своей любовью, чтобы сделать меня блестящим и модным.</p> <p>Она была похожа на элегантную бабочку, и я был столь же элегантен, как бабочка. Мы летали свободно и радостно, лаская и соединяясь друг с другом. Это было непохоже на земную жизнь.</p> <p>Но мне следовало бы сдерживать своё желание съесть сашими.</p> <p>В ночном клубе эти русалки кормили меня своими чревами и грудью, приглашая меня на веселье с рыбой и водой.</p> <p>Увы, я стал рыбой, рыбой, потерявшей свою чешую. По дороге домой я видел, как вся моя одежда и пуговицы превратились в увядшие листья и разлетелись по всей земле.</p>
--	--

Оригинал и перевод стихотворения «Маленькая смерть» («小死亡») Чэнь Ли

<p>在風的被褥下，每日 小小的死亡</p>	<p>Каждый день под одеялом из ветра маленькая смерть</p>
<p>在波浪般的被褥下，你和我 舞動一支虛無的劍</p>	<p>Под волнами одеяла мы с тобой размахиваем мечом небытия</p>
<p>一支劍刺入體內 殺你，殺我</p>	<p>Меч вонзается в тело убить тебя, убить меня</p>
<p>一支劍刺入心中 殺時間，殺死時間</p>	<p>Меч вонзается в сердце убить время, уничтожить время</p>
<p>劍尖挑起處，小小的 被的高潮</p>	<p>Там, где выступает кончик меча, небольшие приливы волн</p>
<p>劍光掠過處，小小的 吶喊與哭泣</p>	<p>Там, где проходит сверкающий меч, тихие крики и всхлипывания</p>
<p>小小的死亡，讓我們 逐漸習慣於生之卑微，猥瑣</p>	<p>Маленькая смерть заставляет нас постепенно привыкать к скромной и жалкой жизни</p>
<p>小小的征服與屈服 在既無敵軍復無友軍的時間的平原</p>	<p>Маленькие завоевания и капитуляции на равнинах времени, где нет ни врагов, ни союзников</p>
<p>互為殺手與推手 互為刺客與香客</p>	<p>Друг для друга убийца и соучастник Друг для друга террорист и паломник</p>
<p>漫長而慵懶的生之過程 死之過程：慵懶地</p>	<p>В долгом и ленивом процессе жизни, процесс умирания столь же ленивый</p>
<p>顛倒劍柄為鐘擺，每日 小小的震盪，小小的死亡</p>	<p>Превращаем рукоять меча в маятник, и каждый день маленькие потрясения, маленькая смерть</p>