

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

УДК 821.581-14.09:17.022

ПОПОВА МАРІЯ ДМИТРІВНА


ДИСЕРТАЦІЯ

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПРАКТИК КИТАЙСЬКОЇ ЛІРИКИ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ «ТУМАННИХ ПОЕТІВ»)**

Спеціальність 035 Філологія

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



М.Д. Попова

Науковий керівник Брацкі Артур Себастьян, доктор габілітований
гуманітарних наук, професор

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Попова М. Д. «Трансформація естетичних практик китайської лірики (на прикладі творчості «туманних поетів»)».— Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія 03 Гуманітарні науки. – Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2025.

Дисертація присвячена аналізу трансформації естетичних практик у китайській ліриці на прикладі творчості представників «туманної поезії» (朦胧诗 що виникла в Китаї наприкінці 1970-х років на тлі соціально-політичних змін після Культурної революції. Поети цього напрямку, зокрема Бей Дао (北岛), Гу Чен (顾城), Шу Тін (舒婷), Ян Лянь (杨炼), Ман Ке (芒克), відходять від ідеологічного диктату соціалістичного реалізму та звертаються до нових форм вираження, що поєднують китайські класичні традиції із західними модерністськими впливами.

У дисертації розглянуто основні естетичні принципи «туманної поезії», зокрема її метафоричність, індивідуалізм, алегоричність і багатозначність, що відображають прагнення авторів до естетичного осмислення реальності поза межами офіційної ідеології. Досліджено, як поети «туманної поезії» розширюють традиційні естетичні категорії китайської лірики, вводячи нові концепти, символіку та стилістичні прийоми, що сприяють еволюції китайської літератури другої половини ХХ століття.

Об'єктами дослідження є поетичні твори, зокрема збірки «Конттури вітру» авторства Шу Тін, «Світлий місяць», «Пісня самотнього зі Сходу» Гу Чена, «Обране» Бей Дао. Пріоритетним у дослідженні є синтез контекстуально-описового, порівняльно-історичного, методу стилістичного аналізу, біографічного та культурно-історичного підходів. Ключовим аспектом дослідження є порівняльний аналіз традиційних та модерністських естетичних категорій у китайській ліриці, що дозволяє простежити

трансформацію естетичних практик у контексті культурної перебудови. Особлива увага приділяється поетичним технікам, таким як символіка, інтертекстуальність, образність, що формують багатопланову структуру текстів «поетів-туманників».

У роботі окреслено основні ідеї та концепції, представлені у працях зарубіжних і українських дослідників. Робота спирається на вітчизняні здобутки у теорії літератури (Галич О. А., Ткаченко А. О., Астаф'єв О. Г., Ковалів Ю. А. та ін.); праці, присвячені українському віршуванню, поезії та поетиці (Костенко Н. В., Пахаренко В. І., Клочек Г. Д., Левчук Т. П., Наєнко М. К., Довгалевський М. та ін.); теоретичні напрацювання, присвячені китайській літературі (Лисевич І. С., Смирнов І. С., Черкаський Л. Е., Алексеєв В. М., Урусов В. Б., Джулія Чанг Лін (Julia C. Lin), Джеймс Дж. Лю (James Y. Liu) та ін.), зокрема теоретичні засади китайського віршування ХХ століття (Ціренова О. Д.); основні положення сучасних теорій естетики (Галич О. А., Завадська Є. В., Белозьорова В. Г., Малявін В. В., Лю Се (劉勰), Се Хэ (谢赫), King-Kok Cheung та ін.); праці, присвячені реценції творчості «туманних поетів» (Білоус П. В., Астрахан Н. І., Гончарук Р. А., Морозова Л. І., Нагай І. Д., Червінська О. В., Шляхова Н. М., Ісаєва Н. С.); методологічні розробки та типології, присвячені аналізу течій у китайській літературі (Урусов В. Б., Букатая А. М., Турушева Н. В., Болдирєва О. М. та ін.), у тому числі роботи, що аналізують течію «поетів-туманників» (Тищук О. С., Гуль О. Г. та ін.). Зокрема, твори авторів «туманної поезії» у різних аспектах вивчали такі європейські дослідники, як Бонні С. МакДугал, Дж. Мішель, П. Гарріс та ін. Американські вчені С. Лю, К. Ло, Д. Лі (S. Liu, C. Luo, D. Lee) розглядають «туманну поезію» у загальному контексті модернізації китайської культури ХХ століття, а також у взаємозв'язку між західною та китайською поезією. Варто також відзначити роботу вченого з Лейденського університету (Нідерланди) М. Кревеля, який склав бібліографічний опис книг та статей про китайську авангардистську поезію, опублікованих у Китайській

Народній Республіці та на Тайвані. Останнім часом українські вчені-літературознавці приділяють більше уваги творам «поетів-туманників». На належну увагу заслуговують напрацювання поточного десятиліття (2011–2020 рр.) таких дослідників, як Ю. Безверхня, Д. Вишняк, К. Мурашевич. Емпіричною основою аналізу нашої дисертації виступають твори китайських поетів – представників течії Гу Чен (顾城), Шу Тін (舒婷), Бей Дао (北島).

У тексті визначено поняття «естетична практика»; систематизовано основні естетичні практики модерної китайської лірики; визначено, як ці практики відображають соціокультурні трансформації та зберігають зв'язок із традиційною культурою; визначено взаємодію естетичної практики та естетичної категорії; виділено, що естетична практика та естетичні категорії є важливим елементом культурного контексту; встановлено, що особливості естетичної практики визначаються трансформацією традиційних естетичних категорій.

У даній дисертації досліджено ключові події, що вплинули на розвиток модерної китайської лірики: рух 4 травня, створення КНР, діяльність ВАПЛІМ, культурна революція, підпільна поезія, «поезія площі Тяньаньмень», а також рішення III пленуму ЦК КПК (1978) і IV з'їзду працівників літератури та мистецтва (1979).

У представленому дослідженні проаналізовано взаємодію та протистояння естетичних категорій краси та потворності у творах китайських поетів, розглянуто прояви «героїчного» – «байдужого» – «боягузливого» в китайській ліриці та досліджені трансформації традиційних естетичних категорій китайської лірики. Досліджено вираження краси та потворності в китайській ліриці, та встановлено, що ці дві категорії відіграють значну роль у формуванні змістовних та емоційних шарів китайської поезії, зокрема у контексті філософських і моральних аспектів.

У науковій праці дослідженні зміни у ставленні до «туманної поезії» після політичних, культурних і соціальних трансформацій у країні, зокрема після епохи культурної революції. Розглянуто, як поезія «поетів-туманників»

вплинула на літературні, культурні та громадські середовища китайської діаспори. Досліджено, як переклади віршів «туманної поезії» та інтерпретації змінили сприйняття творчості «поетів-туманників» за межами Китаю. У дослідженні відстежені чинники, що спричинили зростання популярності китайської поезії на міжнародній арені впродовж останнього десятиліття.

У даній дисертації досліджена унікальна цінність китайської літератури для світової культурної спадщини а також виявлено, як «туманна поезія» знаходила відгук за межами Китаю, зокрема через призму зокрема в контексті міжнародних поетичних збірок, перекладів і статей. Проаналізовано причини зацікавленості західних читачів до «туманної поезії».

У науковій роботі визначено що однією з ключових характеристик модерної китайської поезії є її рефлексивність щодо соціальних і життєвих проблем. Поети не лише займаються дослідженням внутрішнього світу, але й активно реагують на суспільно-політичні зміни, що відображаються у їхніх творах як у вираженні громадської думки. Під впливом західної філософії, естетики та художніх практик відбулося розмикання культурної замкненості, характерної для китайської літературної традиції.

Доведено, що естетична практика та естетичні категорії – це ключові інструменти, що визначають процеси сприйняття та вираження краси. Вони взаємодіють з такими категоріями, як гармонія, симетрія, і забезпечують глибоке розуміння та інтерпретацію мистецтва, дизайну та інших художніх форм. Естетична практика є важливим елементом культурного контексту, оскільки вона відображає цінності, традиції та стандарти конкретного суспільства чи епохи. Вона також сприяє розвитку індивідуального смаку та самовираження через художній вибір і творчий внесок у культурний простір. Естетична практика змінюється з часом, що дозволяє їй адаптуватися до нових художніх тенденцій. Це забезпечує постійний розвиток і трансформацію естетичних категорій, які стають важливим інструментом у

розумінні змін у художньому світі.

Сучасні китайські поети, зокрема «туманні поети», поєднують традиційні естетичні концепції з новаторськими ідеями, використовуючи різноманітні стилістичні засоби. Це дозволяє створювати унікальні художні твори, що зберігають культурну спадщину, але одночасно адаптуються до сучасних реалій.

У дослідженні проаналізовано, що «Туманна поезія» як літературне явище, виникла під впливом традиційної китайської культури, але водночас її переосмислила. Поєднала класичні естетичні принципи з модерністськими тенденціями Заходу. Художні особливості: Використання складної метафорики, натяку, багатозначності, застосування монтажу, фрагментарності, ефекту відчуження, образи природи використовувались як ключові символи людського існування.

Доведено, що краса та потворність у китайській ліриці відображають складність людського існування. Краса асоціюється з гармонією, природою та духовним піднесенням, тоді як потворність символізує труднощі, моральне падіння та соціальні проблеми. Героїчне в китайській ліриці пов'язане з самовідданістю і відвагою, байдужість – з моральною нейтральністю або самоконтролем, а боягузливість – з моральною слабкістю, що осуджується за суперечність традиційним цінностям мужності і честі.

У дисертації з'ясовано, що твори «туманних поетів» перекладені на численні мови, що зробило китайську поезію відомою на міжнародній арені і допомогло сформувати образ сучасного Китаю за його межами. Поезія стала важливим засобом збереження китайської ідентичності для діаспори та допомогла налагодити діалог між традиційною культурою Китаю і сучасними змінами. Лірика «туманних поетів» часто виступає як форма протесту, рефлексії над майбутнім і критики політичних обмежень, що свідчить про її соціальну значущість. Завдяки глибині і символізму, «туманна поезія» стала частиною глобальної літературної спадщини, об'єднуючи людей через спільні переживання та екзистенційні теми. Вона змінила

сприйняття китайської літератури на міжнародному рівні і сприяла новим підходам до взаємодії культур у глобалізованому світі. Модерна китайська лірика, особливо «туманна поезія», продовжує впливати на літературний процес не тільки в Китаї, а й у світі, виступаючи потужним інструментом для вираження індивідуальних і соціальних прагнень, а також сприяючи культурному діалогу у глобалізованому світі.

Наукова новизна результатів дисертації полягає в тому, що вперше в українському китаєзнавстві охарактеризовано особливості естетичних практик у модерній китайській ліриці на прикладі «туманної поезії», зокрема трансформацію змістового наповнення традиційних естетичних категорій. Визначено специфіку поетичної дихотомії «краса» – «потворність», а також засоби художнього вираження категорій «героїчного», «байдужого» та «боягузливого». Новітнім у дослідженні є виявлення специфіки соціокультурної рецепції творчості «поетів-туманників» у Китаї та в середовищах китайської діаспори. Вперше в українській літературознавчій традиції представлено переклади окремих віршів Бей Дао, Шу Тін, Гу Чена, доповнено їхнє інтерпретаційне осмислення через індивідуально-авторську парадигму естетичних уявлень.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що Матеріали дисертації можуть бути використані для підготовки курсових, дипломних робіт, літературознавчих розвідок, спецкурсів із теорії літератури та сучасної літератури країн Сходу.

Дисертація є комплексним дослідженням трансформації естетичних практик у китайській ліриці через призму творчості «туманних поетів». Отримані результати сприяють глибшому розумінню китайської модерної поезії, а також дають змогу осмислити ширші культурні та соціальні зміни в Китаї другої половини ХХ століття.

Ключові слова: Літературна традиція, модернізм, лірика, естетична категорія, переклад, «туманна поезія», естетичні трансформації, китайська література,

образ жінки, екзистенційна самотність, рецепція, кроскультурна взаємодія, ідентичність, еміграція.

SUMMARY

Popova M. D. Transformation of aesthetic practices of Chinese lyrics (on the example of the work of «Misty poets»). – Manuscript.

Dissertation for a Doctoral degree in Philosophy: Research speciality 035 Philology 03 Humanitarian sciences. – Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, 2025.

The research is devoted to analyzing the transformation of aesthetic practices in Chinese lyric poetry using the example of the work of representatives of «Misty poetry» (朦胧诗), which emerged in China in the late 1970s against the backdrop of socio-political changes after the Cultural Revolution. Poets of this movement, in particular Bei Dao (北岛), Gu Chen (顾城), Shu Ting (舒婷), Yang Lian (杨炼), Man Ke (芒克), depart from the ideological dictates of socialist realism and turn to new forms of expression that combine Chinese classical traditions with Western modernist influences. The dissertation examines the main aesthetic principles of «Misty poetry», particularly its metaphoricity, individualism, allegoricality, and ambiguity, which reflect the authors' desire for an aesthetic understanding of reality beyond the boundaries of official ideology. It investigates how the poets of «Misty poetry» expanded the traditional aesthetic categories of Chinese lyrics, introducing new concepts, symbolism, and stylistic techniques that contributed to the evolution of Chinese literature in the second half of the 20th century.

The objects of the study are poetic works, in particular, the collections «Contours of the Wind» by Shu Ting, «Bright Moon», «Song of the Lonely One from the East» by Gu Chen, and «The Chosen One» by Bei Dao.

The priority of the study is the synthesis of contextual-descriptive, comparative-historical, method of stylistic analysis, and biographical and cultural-historical approaches. The key aspect of the study is the comparative analysis of traditional and modernist aesthetic categories in Chinese lyrics, which allows us to trace the transformation of aesthetic practices in the context of cultural restructuring. Special attention is paid to poetic techniques, such as symbolism,

intertextuality, and imagery, which form the multilayered structure of the texts of the «Misty poets».

This study outlines the main ideas and concepts presented in the works of foreign and Ukrainian researchers. The work is based on domestic achievements in the theory of literature (Halych O. A., Tkachenko A. O., Astafiev O. G., Kovaliv Yu. A., etc.); works devoted to Ukrainian verse, poetry and poetics (Kostenko N. V., Pakharenko V. I., Klochek G. D., Levchuk T. P., Nayenko M. K., Dovgalevsky M., etc.); theoretical works devoted to Chinese literature (Lysevich I. S., Smirnov I. S., Cherkasky L. E., Alekseev V. M., Urusov V. B., Julia C. Lin, James Y. Liu, etc.), in particular the theoretical foundations of Chinese poetry of the 20th century (Tsirenova O. D.); the main provisions of modern theories of aesthetics (Halych O. A., Zavadskaya E. V., Belozerova V. G., Malyavin V. V., Liu Xie (劉勰), Xie He (谢赫), King-Kok Cheung, etc.); works devoted to the reception of the work of «Misty poets» (Bilous P. V., Astrakhan N. I., Goncharuk R. A., Morozova L. I., Nagai I. D., Chervinskaya O. V., Shlyakhova N. M., Isayeva N. S.); methodological developments and typologies devoted to the analysis of trends in Chinese literature (Urusov V. B., Bukataya A. M., Turusheva N. V., Boldyreva O. M., etc.), including works analyzing the trend of «Misty poets» (Tyshchuk O. S., Gul O. G., etc.). In particular, the works of the authors of «Misty poetry» were studied in various aspects by such European researchers as Bonnie S. McDougall, J. Michel, P. Harris, etc. American scholars S. Liu, K. Lo, D. S. Liu, C. Luo, D. Lee consider «Misty poetry» in the general context of the modernization of Chinese culture in the 20th century, as well as in the relationship between Western and Chinese poetry. It is also worth noting the work of M. Krevel, a scholar from Leiden University (Netherlands), who compiled a bibliographical description of books and articles on Chinese avant-garde poetry published in the People's Republic of China and Taiwan. Recently, Ukrainian literary scholars have been paying more attention to the works of «Misty poets». The work of the current decade (2011–2020) by such researchers as Yu. Bezverkhnia, D. Vyshniak, and K. Murashevich deserves due attention. The empirical basis for the analysis of our

dissertation is the works of Chinese poets - representatives of the Gu Cheng (顾城), Shu Ting (舒婷), Bei Dao (北岛) movements.

This text defines the concept of «aesthetic practice»; systematizes the main aesthetic practices of modern Chinese lyrics; determines how these practices reflect socio-cultural transformations and maintain a connection with traditional culture; determines the interaction of aesthetic practice and aesthetic category; emphasizes that aesthetic practice and aesthetic categories are an important element of the cultural context; establishes that the transformation of traditional aesthetic categories determines the features of aesthetic practice.

The dissertation examines key events that influenced the development of modern Chinese lyrics: The May Fourth Movement, the founding of the PRC, the activities of the Chinese Writers' Association (WAPLM), the Cultural Revolution, underground poetry, «Tiananmen Square poetry», as well as the resolutions of the Third Plenary Session of the CPC Central Committee (1978) and the Fourth Congress of Literary and Art Workers (1979).

The presented study analyzes the interaction and opposition of the aesthetic categories of beauty and ugliness in the works of Chinese poets, examines the manifestations of «heroic» – «indifferent» – «cowardly» in Chinese lyrics, and investigates the transformations of traditional aesthetic categories of Chinese lyrics. The expression of beauty and ugliness in Chinese lyrics is investigated, and it is established that these two categories play a significant role in the formation of the content and emotional layers of Chinese poetry, in particular in the context of philosophical and moral aspects.

The scientific work studies the change in attitude towards «Misty poetry» after political, cultural, and social transformations in the country, in particular after the era of the Cultural Revolution. It examines how the poetry of the «Misty poets» influenced the literary, cultural, and social environments of the Chinese diaspora. It examines how translations of «Misty poetry» poems and interpretations changed the perception of the work of the «Misty poets» outside China.

The study traces the factors that have led to the growth of the popularity of Chinese poetry on the international stage over the past decade.

The dissertation explores the unique value of Chinese literature for the world's cultural heritage and reveals how «Misty poetry» has found a response outside of China, in particular through the prism of international poetry collections, translations, and articles. The reasons for the interest of Western readers in «Misty poetry» are analyzed.

The study identifies that one of the key characteristics of modern Chinese poetry is its reflexivity towards social and life problems. Poets are not only engaged in the study of the inner world but also actively respond to socio-political changes, which are reflected in their works as an expression of public opinion. Under the influence of Western philosophy, aesthetics, and artistic practices, the cultural isolation characteristic of the Chinese literary tradition has been opened.

It has been proven that aesthetic practice and aesthetic categories are key tools that determine the processes of perception and expression of beauty. They interact with categories such as harmony and symmetry and provide a deep understanding and interpretation of art, design, and other artistic forms. Aesthetic practice is an important element of the cultural context as it reflects the values, traditions, and standards of a particular society or era. It also contributes to the development of individual taste and self-expression through artistic choices and creative contributions to the cultural space. Aesthetic practice changes over time, which allows it to adapt to new artistic trends. This ensures the constant development and transformation of aesthetic categories, which become an important tool in understanding changes in the art world.

Contemporary Chinese poets, in particular the «Misty poets» combine traditional aesthetic concepts with innovative ideas, using a variety of stylistic means. This allows for the creation of unique works of art that preserve cultural heritage but at the same time adapt to modern realities.

The study analyzed that «Misty poetry» as a literary phenomenon emerged under the influence of traditional Chinese culture, but at the same time

reinterpreted it. It combined classical aesthetic principles with the modernist trends of the West. Artistic features: Complex metaphors, allusion, ambiguity, montage, fragmentation, the effect of alienation, and images of nature were used as key symbols of human existence.

It is proven that beauty and ugliness in Chinese lyrics reflect the complexity of human existence. Beauty is associated with harmony, nature, and spiritual uplift, while ugliness symbolizes difficulties, moral decline, and social problems. The heroic in Chinese lyrics are associated with selflessness and courage, indifference with moral neutrality or self-control, and cowardice with moral weakness, which is condemned for contradicting the traditional values of courage and honor.

The dissertation finds that the works of the «Misty poets» have been translated into numerous languages, which has made Chinese poetry known on the international stage and helped shape the image of modern China beyond its borders. Poetry has become an important means of preserving Chinese identity for the diaspora and has helped establish a dialogue between traditional Chinese culture and modern changes. The lyrics of the «Misty poets» often act as a form of protest, reflection on the future, and criticism of political restrictions, which indicates its social significance. Due to its depth and symbolism, «Misty poetry» has become part of the global literary heritage, uniting people through common experiences and existential themes. It has changed the perception of Chinese literature at the international level and contributed to new approaches to the interaction of cultures in a globalized world. Modern Chinese lyrics, especially «Misty poetry» continue to influence the literary process not only in China but also in the world, acting as a powerful tool for expressing individual and social aspirations and contributing to cultural dialogue in a globalized world.

The scientific novelty of the results of the dissertation lies in that for the first time in Ukrainian Sinology, the features of aesthetic practices in modern Chinese lyrics are characterized using the example of «Misty poetry», particularly the transformation of the content of traditional aesthetic categories. The specifics of the poetic dichotomy of «beauty» – «ugliness» are determined, as well as the

means of artistic expression of the categories «heroic», «indifferent» and «cowardly». The latest in the study is the identification of the specifics of the socio-cultural reception of the work of «Misty poets» in China and in the environments of the Chinese diaspora. For the first time in the Ukrainian literary tradition, translations of individual poems by Bei Dao, Shu Ting, Gu Chen are presented, and their interpretative understanding is supplemented through the individual-author paradigm of aesthetic ideas.

The practical significance of the results obtained is that the materials of the dissertation can be used for the preparation of coursework, diploma works, literary studies, and special courses on the theory of literature and modern literature of the East.

The dissertation is a comprehensive study of the transformation of aesthetic practices in Chinese lyrics through the prism of the work of the «Misty poets». The results obtained contribute to a deeper understanding of Chinese modern poetry, and also make it possible to comprehend broader cultural and social changes in China in the second half of the twentieth century.

Keywords: Literary tradition, modernism, lyrics, aesthetic category, translation, «misty poetry», aesthetic transformations, Chinese literature, image of a woman, existential loneliness, reception, cross-cultural interaction, identity, emigration.

Наукові статті, опубліковані в наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України:

1. Popova, M. Formation of “Misty Poetry” in Chinese literature of the second half of the 20th century. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. № 58. 2022. С. 242–245. ISSN 2409-1154. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.58.54> . Вебпосилання <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v58/54.pdf>
2. Popova, M. Conceptualization of beauty in the creativity of Misty Poets (Poetry of Shu Ting and Gu Cheng). Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка № 58. Т. 2, 2022. С.191–194. ISSN (Online): 2308-4863, ISSN (Print): 2308-4855. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-2-27>. Вебпосилання https://www.aphn-journal.in.ua/archive/58_2022/part_2/27.pdf.
3. Попова М. Визначення і трансформації естетичних категорій у китайській літературі. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. № 62. Т. 2. 2023. С. 85–87. ISSN 2409-1154. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.62.2.20> Вебпосилання http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v62/part_2/20.pdf.
4. Popova, M. Artistic and aesthetic understanding of beauty in Chinese poems. Закарпатські філологічні студії. Вип.27. Т.1. 2023. С. 226–230. ISSN 2663-4899. DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.27.1.38>. Вебпосилання http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/27/part_1/38.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ I. Теорія модерної китайської лірики: естетичний аспект	24
1.1. Теоретичне визначення понять «естетична практика» й «естетична категорія»	25
1.2. Особливості естетичної практики: визначення і трансформації основних естетичних категорій у модерній китайській ліриці	34
1.3. Передумови розвитку модерної китайської лірики.....	43
Висновки до розділу I.....	57
РОЗДІЛ II. Течія «туманних поетів» у модерній китайській ліриці	60
2.1 Становлення «туманної поезії».....	61
2.2. Творчість «поетів-туманників»	70
2.3. Специфіка естетичного аналізу творчості «туманних поетів».....	77
Висновки до розділу II.....	100
РОЗДІЛ III. Домінантні естетичні категорії в ліриці «туманних поетів»	104
3.1. Поетична дихотомія «краса» – «потворність».....	105
3.2. Прояви «героїчного» – «байдужого» – «боягузливого».....	114
3.3. Трансформація традиційних естетичних категорій китайської лірики	124
Висновки до розділу III.....	136
РОЗДІЛ IV. Рецепція творчості «туманних поетів»	139
4.1. Рецепція у Китаї – естетика новітнього літературного процесу....	141
4.2. Рецепція в середовищах китайської діаспори.....	149

4.3. Внесок течії до естетики світової літератури.....	158
Висновки до розділу IV.....	167
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	176
ДОДАТКИ.....	191
Додаток А. Поезія Шу Тін. Вірші: «Минуле» (往事 二三), «Перлина – моря сльоза» (珠贝 – 大海的眼泪), «Шуйсянь» (水仙), «Поет-казкар» (童话诗人)	191
Додаток Б. Поезія Гу Чена. Вірш «Кохай мене, море» (爱我吧, 海)	197
Додаток В. Поезія Ши Чжи. Вірш «Вір у майбутнє» (相信 未来).....	198
КОМЕНТАРІ.....	199

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У кінці ХХ століття рамки літературних інновацій у Китаї визначалися вірою широких мас у соціальні реформи, політичним ентузіазмом щодо реалізму і художнім смаком, схильним до більш «реалістичного» стилю дослідження нової дійсності та її внутрішніх проблем. На загальному тлі усталеної реалістичної традиції наприкінці 1970-х рр. з'являється якісно новий напрям – «туманна поезія», що стала культовим явищем у китайській літературі початку 1980-х рр. Сам термін «туманна поезія» виник як реакція на незрозумілість змісту і незвичність художньої форми віршів молодих поетів андеграунду періоду «культурної революції», перш за все Бей Дао і Гу Чена. Незважаючи на те, що далеко не всі їхні твори відрізнялися так званою «туманністю», термін усе ж закріпився в китайському літературознавстві. «Туманна поезія» пройшла тернистий шлях від нерозуміння і критики індивідуалізму і декадентства до загального визнання її прогресивного значення в історії нової китайської поезії ХХ століття.

«Туманна поезія» розвинулася в першу чітку спробу дослідження і реконструкції соціально-політичного й естетичного досвіду за рамками мейнстріму. Оскільки «поети-туманники» з'явилися в кінці «культурної революції», то для здійснення революції поетичної вони прагнули до створення вільного від політики естетичного простору, так само як і до самоствердження в цьому просторі. «Туманна поезія» – це своєрідна точка відліку, з якої починається модерна поетична традиція в китайській літературі.

Таким чином, актуальність теми дослідження визначається назрілою необхідністю вивчення знакової для модерної китайської літератури творчості «поетів-туманників» у руслі осмислення її естетичної складової, що уможливорює цілісне й глибоке розуміння провідних тенденцій розвитку китайського модернізму в цілому. Трансформація уявлень про естетичні

категорії і практику їх уживання у модерній китайській літературі дає підстави висновувати про рушійні сили літературного процесу в Китаї в цілому. Під *естетичною практикою* модерної китайської лірики розуміємо *сукупність специфічних художніх засобів та прийомів виразності, що застосовуються для реалізації естетичних категорій (зокрема поетики краси/потворності) в ліричному тексті*. Висновки роботи можуть бути використані в подальшому дослідженні модерної китайської поезії як яскравого національного феномену та значущого складника сучасної світової культури.

Зв'язок дисертації з науковою темою. Тема дисертаційної праці відповідає основним напрямам дослідження науково-дослідної теми кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (державний реєстраційний номер 0117U005200).

Мета дослідження – Визначення національних та індивідуально-авторських особливостей естетичних практик сучасної китайської лірики на прикладі «туманної поезії».

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- охарактеризувати особливості визначення основних естетичних практик у модерній китайській ліриці;
- простежити історико-культурний контекст народження та розвитку модерної китайської лірики;
- визначити специфіку трансформації змістового наповнення естетичних категорій у творах «поетів-туманників»;
- дослідити рецепцію творчості «поетів-туманників» у Китаї та в середовищах китайської діаспори;

– проаналізувати внесок течії «туманної поезії» до естетики світового літературного процесу;

Об’єкт дослідження – поетичні твори, зокрема збірки «Контури вітру» авторства Шу Тін, «Світлий місяць», «Пісня самотнього зі Сходу» Гу Чена, «Обране» Бей Дао.

Предмет дослідження – трансформація естетичних практик та засобів їх вираження у творчості китайських «поетів-туманників».

Теоретико-методологічну базу дослідження становлять ідеї та концепції, представлені у працях зарубіжних і українських дослідників. Робота спирається на праці українських науковців у теорії літератури (Галич О. А., Ткаченко А. О., Астаф’єв О. Г., Ковалів Ю. А. та ін.); праці, присвячені українському віршуванню, поезії та поетиці (Костенко Н. В., Пахаренко В. І., Клочек Г. Д., Левчук Т. П., Наєнко М. К., Довгалевський М. та ін.); теоретичні напрацювання, присвячені китайській літературі (Лисевич І. С., Смирнов І. С., Черкаський Л. Е., Алексеєв В. М., Урусов В. Б., Джулія Чанг Лін (Julia C. Lin), Джеймс Дж. Лю (James Y. Liu) та ін.), зокрема теоретичні засади китайського віршування ХХ століття (Ціренова О. Д.); основні положення сучасних теорій естетики (Галич О. А., Завадська Є. В., Белозьорова В. Г., Малявін В. В., Лю Се (劉勰), Се Хэ (谢赫), King-Kok Cheung та ін.); праці, присвячені рецепції творчості «туманних поетів» (Білоус П. В., Астрахан Н. І., Гончарук Р. А., Морозова Л. І., Нагай І. Д., Червінська О. В., Шляхова Н. М., Ісаєва Н. С.); методологічні розробки та типології, присвячені аналізу течій у китайській літературі (Урусов В. Б., Букатая А. М., Турушева Н. В., Болдирєва О. М. та ін.), у тому числі роботи, що аналізують течію «поетів-туманників» (Тищук О. С., Гуль О. Г. та ін.).

Зокрема, твори авторів «туманної поезії» у різних аспектах вивчали такі європейські дослідники, як Бонні С. МакДугал, Дж. Мішель, П. Гарріс та ін. Американські вчені С. Лю, К. Ло, Д. Лі (S. Liu, C. Luo, D. Lee) розглядають

«туманну поезію» у загальному контексті модернізації китайської культури ХХ століття, а також у взаємозв'язку між західною та китайською поезією. Варто також відзначити роботу вченого з Лейденського університету (Нідерланди) опублікованих у Китайській Народній Республіці та на Тайвані. Останнім часом українські вчені-літературознавці приділяють більше уваги творам «поетів-туманників». На належну увагу заслуговують напрацювання поточного десятиліття (2011–2020 рр.) таких дослідників, як Ю. Безверхня, Д. Вишняк, К. Мурашевич. Емпіричною основою аналізу нашої дисертації виступають твори китайських поетів – представників течії Гу Чен (顾城), Шу Тін (舒婷), Бей Дао (北島).

Методи роботи. Для реалізації поставленої мети і виконання окреслених завдань застосовано: *контекстуально-описовий метод* – для аналізу історичних та культурних передумов розвитку «туманної поезії»; *порівняльно-історичний метод* – дозволив проаналізувати зв'язок між китайською літературною традицією і модернізмом; *метод стилістичного аналізу*, що був використаний для дослідження художніх особливостей естетичних практик; *біографічний метод* – для аналізу впливу особистого досвіду авторів на їхню творчість; *метод культурно-історичного аналізу*, що допоміг визначити місце «туманної поезії» в китайському та світовому літературному процесах.

Наукова новизна роботи. Вперше в українському китаєзнавстві охарактеризовано особливості естетичних практик у сучасній китайській ліриці на прикладі «туманної поезії», зокрема трансформацію змістового наповнення традиційних естетичних категорій. Визначено специфіку поетичної дихотомії «краса» – «потворність», а також засоби художнього вираження категорій «героїчного», «байдужого» та «боягузливого». *Новітнім* у дослідженні є виявлення специфіки соціокультурної рецепції творчості «поетів-туманників» у Китаї та в середовищах китайської діаспори. Вперше в українській літературознавчій традиції представлено переклади

окремих віршів Бей Дао, Шу Тін, Гу Чена, доповнено їхнє інтерпретаційне осмислення через індивідуально-авторську парадигму естетичних уявлень.

Теоретичне значення роботи полягає в обґрунтуванні трансформацій естетичних практик китайської лірики на прикладі творчості «туманних поетів».

Практичне значення. Матеріали дисертації можуть бути використані для підготовки курсових, дипломних робіт, літературознавчих розвідок, спецкурсів із теорії літератури та сучасної літератури країн Сходу.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є відображенням наукового дослідження і теоретичного узагальнення, проведеного одноосібно, та висвітлює результати, отримані одноосібно. Будь-які форми використання праць інших авторів супроводжують відповідні покликання. Здобувачем уперше у вітчизняному китаєзнавстві охарактеризовано особливості визначення основних естетичних практик у модерній китайській ліриці та виявлено трансформацію змістового наповнення естетичних категорій у творах поезії «поетів-туманників». Текст дисертації, анотація написані здобувачем одноосібно. Основні результати та висновки дисертації здобувач отримала самостійно. П'ять публікацій одноосібно.

Апробація матеріалів дисертації. Ключові ідеї та положення дослідження викладено у формі доповідей на міжнародних і всеукраїнських конференціях: «Літературний процес: межі толерантності» (8 жовтня 2021 р., м. Київ); IV Міжнародна науково-методична конференція «Сходознавство. Актуальність та перспективи» (24 березня 2023 р., м. Харків); «Літературний процес: від нації колонізованої до нації-переможця» (8 лютого 2023 р., м. Київ); «I Всеукраїнський форум молодих сходознавців» (23–24 травня 2023 р., м. Київ); XVIII Міжнародна наукова конференція «Китайська цивілізація: традиції та сучасність» (14 листопада 2024 р., м. Київ); XI Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії та сучасності (Життя в обмеженнях і без)» (11 квітня 2025 р., м. Харків).

Публікації. Наукові результати дисертації висвітлено у 10 наукових публікаціях, із них усі одноосібні: 4 – у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України, 6 публікацій, які додатково відображені наукові результати дослідження.

Структура та обсяг дисертації. Структура роботи зумовлена її загальною концепцією та завданнями. Дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (203 позиції, з них 160 – іноземними мовами), додатків і коментаря. Обсяг основного тексту – 170 сторінок, загальний обсяг роботи – 199 сторінок

РОЗДІЛ I. ТЕОРІЯ МОДЕРНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ЛІРИКИ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

У культурі кожного народу існує поняття прекрасного. Особливості естетичного сприйняття проявляються не тільки в мистецтві, але і в літературі, допомагаючи зрозуміти внутрішні мотивації та світосприйняття певного народу.

На тлі глибокого культурного спадку та багатоаспектної історії модерна китайська лірика виходить за межі простого вираження почуттів та стає важливим естетичним об'єктом, який досліджують та аналізують. Теорія модерної китайської лірики з естетичного погляду акцентує увагу на унікальності та глибині засобів вираження, що складаються з відображення культурних традицій, сучасних реалій та індивідуального самовираження. У цьому контексті дослідження естетичних аспектів модерної китайської лірики спрямоване на розкриття внутрішнього світу поетів, висвітлення особливостей їхнього естетичного бачення та вивчення того, як ці елементи взаємодіють із соціокультурним контекстом. У цьому відношенні аналіз віршованої мови, образності, використання традиційних та сучасних елементів стають ключовими аспектами розуміння естетики китайської модерної поезії. Лірика, як важлива складова китайської культури, еволюціонує під впливом суспільних та культурних змін. Модерні поети володіють різноманітними стилістичними засобами, які дають їм змогу трансформувати та адаптувати традиційні елементи для вираження своєї унікальності та реакції на сучасні реалії. В Україні питаннями теорії літератури займалися Галич О., Іванишин В., Яковенко С., Горболіс Л., Бовсунівська Т., Білоус П., Павличко С. та інші.

Розглядаючи поняття «естетика», неможливо прийти до спільного розуміння її ідеалів. Для кожного народу, для кожної країни естетика проявляється в різних аспектах, кожен бачить її по-своєму. На українському

грунті питаннями естетики, естетичного аналізу текстів займалися численні видатні діячі культури, серед яких були як теоретики, так і практики, такі як Шалагінов Б., Колесніков М., Мурашевич К., які намагалися осмислити та сформувані художні принципи і напрями відповідно до національних традицій і тенденцій. Вони вивчали і розвивали різні аспекти естетичного сприйняття літератури, прагнучи гармонізувати духовний світ людини та її відносини з навколишньою дійсністю через призму краси та художньої виразності.

У китайській літературі естетика (якщо її розглядати з позицій китайської філософії конфуціанства та даосизму) пов'язана з красою природи, гармонією людини у світі, з красою людського тіла і внутрішнього світу. Все це залишило свій відбиток і на модерній ліриці Китаю.

1.1. Теоретичне визначення понять естетична практика й естетична категорія

Історія формування предмета естетики може бути визначена як процес пошуку відповідного співвідношення між зазначеними аспектами. Такі поняття, як прекрасне, досконале, гармонія, цінність, філософія мистецтва, виконували своєрідну функцію «пластичного мосту» у цьому процесі. Упродовж багатьох століть естетика виступала як «наука про прекрасне», «наука про досконале» і «наука про закони розвитку мистецтва». Теоретики як з Китаю, так і з Заходу були зацікавлені у визначенні предмета естетики через поняття гармонії. Вони бачили в естетиці науку про реалізацію принципів гармонійного розвитку людини, її взаємодії з суспільством та природою. Більш того, цікавою була й концепція естетики як науки про вільний, самодіяльний вияв людських сил і здібностей у будь-якій досконалій професійній діяльності. Однак, важливо зазначити, що традиційна китайська естетика та західна естетика являють собою не лише різні історико-культурні контексти, а й фундаментально протилежні

світогляди, які не лише відрізняються за своїми принципами, але й за основними поняттями, якими вони оперують. Тому, хоча західна естетика дає нам важливі теоретичні концепції, саме китайська естетика в контексті цієї дисертації є ключовою для розуміння естетичної практики та категорій, притаманних східному світу.

В історії естетичної науки перша половина XVIII століття відіграє особливу роль: у 1750 році був опублікований перший том теоретичного трактату «Естетика», автором якого був німецький філософ і теоретик мистецтва Олександр Готліб Баумгартен (1714–1762). Спираючись на грецькі поняття *ейсетикос*, *естаномай*, *естаноме*, *естесі*, Баумгартен увів новий термін – естетика, окресливши цим самостійну специфічну сферу знання. Виникла потреба виділення в самостійну науку певних уявлень, знань, ідей, які пов'язані з емоційним, чуттєвим і ціннісним ставленням людини до реальності, природи, суспільства та мистецтва (Albert R. Chandler 1985, 409–419). Це свідчило про нагромадження нових знань, які більше не могли бути розвинені в рамках загальнофілософської теорії та традиційних мистецтвознавчих уявлень.

О. Баумгартен, як філософ, стверджував, що гносеологія має дві форми пізнання – естетику і логіку. Естетика пов'язана з «нижчим», тобто чуттєвим, а логіка – з «вищим», тобто інтелектуальним пізнанням. Логіка вивчає судження розуму і веде до пізнання істини. Естетика пов'язана із розумінням смаку і пізнає прекрасне. О. Баумгартен широко використовував поняття прекрасного, однак предмет естетики він не визначив через ідею прекрасного, як, наприклад, Гегель, який охарактеризував предмет естетики як «царство прекрасного» і вважав, що цю науку варто називати «філософією мистецтва» або навіть більше – «філософією мистецької творчості». Баумгартен, своєю чергою, окреслив предмет естетики через поняття «досконале»: «Естетика – це наука про досконале у світі явищ, про досконалість чуттєвого пізнання й удосконалення смаку» (Baumgarten A. G. 2007).

Крім того, він розділив естетику на два рівні – теоретичну та практичну. Теоретична естетика мала вивчати проблеми краси, специфіки чуттєвого сприймання дійсності, а практична була безпосередньо пов'язана з питаннями розвитку мистецтва. Отже, в концепції Баумгартена відбувся поділ об'єкта науки на дві складові: одна спрямована до філософського пізнання, а друга – до мистецтвознавства.

Спосіб буття людини, який є її родовою ознакою, полягає насамперед у предметно-практичній діяльності, що опосередковує як біологічну її природу, створюючи специфічну родову людську анатомію, так і найвищі форми психічного та інтелектуального її життя. Інакше кажучи, сама людина, як жива істота, світ матеріальної культури, в якому вона живе, а також внутрішній світ людини – її почуття, розум, здатність до перетворення навколишнього світу – зароджуються, розвиваються і змінюються в суспільно-історичній практиці (Адорно Т. 2001).

Принцип практики, закладений у розуміння природи людини та всіх суспільних явищ, дав змогу розглядати естетичну діяльність як історичну бутність, що змінюється відповідно до змін усього комплексу суспільно-історичних умов життєдіяльності людини й суспільства, тобто естетична діяльність у різні історичні епохи існує в різних формах, вона по-різному реалізовувалася в загальній діяльності людей і, як наслідок, призводить до неоднакових досягнень в історії світової культури (Проценко 2002).

Естетична теорія, як і будь-яка наукова теорія, має певну систему категорій. Ця система може бути не впорядкована, але набір категорій, які використовує та чи інша теорія, виступає у певному взаємозв'язку, що і надає йому системності. Розвиток і розширення категоріального апарату естетики відбувається внаслідок розвитку як естетичної та художньої практики, так і наукової рефлексії щодо них. Під естетичною практикою розуміється сукупність специфічних художніх засобів і прийомів виразності, що застосовуються для реалізації естетичних категорій, зокрема поетики краси/потворності. Теоретичне поняття набуває статусу категорії естетики,

якщо воно містить у собі певну закономірність естетичної та художньої діяльності, унікальність та реакцію на сучасні реалії (Левчук, Панченко 2006).

Естетична категорія – найістотніше поняття естетики, що вказує на властивості естетичних предметів. Ідеться передусім про поняття «естетичне», зумовлене потребою синтезу інших автономних понять: досконалого, гармонії, міри, прекрасного, потворного, величного, піднесеного, героїчного, трагічного, комічного, драматичного, – наявних у художніх творах. Вони відіграють основну роль. Інші – як-от вишуканість, граціозність, колорит, тон, знижене – додаткову. Водночас у художній практиці існує інша, менш універсальна, група естетичних категорій: смак, ідеал, чуття, іронія, гротеск, алегорія. Естетичні категорії, які виникли за доби античності й обґрунтовані у працях Платона, Аристотеля та Лонгіна, у творах філософів Китаю та Індії іноді мали відмінне семантичне наповнення, зумовлене особливостями певної філософської концепції. Так, античні теоретики розглядали їх в аксіологічному аспекті, в бінарному полі цінностей – антицінностей, «користі та шкоди». Естетичні категорії виявляють свою смислову диференційованість, яка найпомітніше увиразнюється в межах певного конкретного історичного періоду. Так, «прекрасне» в античному мистецтві існувало в закритому геометрично окресленому пропорційному світі. Натомість добу середньовіччя характеризували асиметричність, порив до духовного, божественного (піднесеного) і нехтування плоттю. Потворне, як антидот прекрасного, було особливістю сміхової культури, травестій, поширюваних за боку епатажної практики авангардизму. Гармонійне по-різному розкривалося у творах ренесансу, класицизму, символізму. Трагічне, комічне чи драматичне здавна були проявами конкретних жанрів, хоча існували і поза ними. Кожна з естетичних категорій має універсальні значення, акумулює духовну енергію, спонукає до творчості, до формування та сприйняття мистецтва в його іманентних властивостях. Естетичні категорії містять не тільки пізнавальний, а й оціночний момент. Це пов'язано зі своєрідністю естетичної та художньої

сфер культури, що полягає в утвердженні людського, гуманістичного змісту культури, тоді як естетичну практику можна охарактеризувати як сферу діяльності, що об'єднує процеси та прояви, пов'язані зі сприйняттям, розумінням, творенням та вираженням краси і художньої форми. Це включає в себе індивідуальні та колективні вираження художнього смаку, а також взаємодію з різноманітними формами мистецтва, дизайну, літератури, музики, танцю, архітектури. Естетична практика передбачає активну участь особистості в художніх і культурних процесах, розвиток і вираження власного естетичного смаку та почуттів. Естетична практика визнає важливість краси як вагомого аспекту людського життя та розвитку культури. Вона може бути інструментом особистісного зростання, рефлексії, спілкування та взаємодії з навколишнім світом через призму художнього сприйняття (Ковалів, Теремко, Ткачук 2007, 1–607).

Якщо говорити про еволюцію поняття «естетика» в історії Китаю, то треба зазначити, що у західному розумінні цього поняття слово «естетика» (审美) в перше з'являється у Китаї в англо-китайському словнику, який у 1866 році склав британський місіонер. У цьому словнику слово «Aesthetics» як «принцип краси». В «Англо-китайському словнику», який відредагував і опублікував китаєць Тань Дасюань (谭达轩) у 1875 році і який був перевиданий у 1884 році, слово «естетика» перекладено як «метод судження про красу та зло» (审辨美恶之法).

У книжці «Педагогіка» (教育学), яку в 1901 році переклав китайський історик і філософ Ван Говей (王国维), з'явилися такі поняття, як «естетика», «естетична філософія», «естетичні емоції». У 1902 році він використав поняття «естетика» під час перекладу двох посібників: «Підручник з освіти» (教育学教科书) японця Макісе Гоїчіро (牧濑五郎) та «Вступ до філософії» (哲学概论) Ген'юку Кувакі (桑木严翼). Того ж року, перекладаючи китайською «Малий словник філософії» (哲学小辞典), Ван Говей витлумачив «aesthetics» як «естетика» і дав просте визначення «естетики»:

«Естетика обговорює принципи краси речей» (李阳洪 2022). Поки що китайський історик і філософ застосовував поняття «естетичний» лише під час перекладу відповідних зарубіжних творів. У власних працях він використав це поняття лише після 1904 року. Слово «естетика» з'явилося в таких його статтях, як «Естетичне виховання Конфуція» (孔子之美育主义), яка надрукована в лютому 1904 року, і «Філософія Шопенгауера та теорія освіти» (叔本华之哲学及其教育学说), що вийшла в липні того самого року. У розвідці «Судження про сон в червоному теремі» (红楼梦评论), опублікованій у липні 1904 року, автор також використав поняття «естетичний». Це слово з'явилося після цитати в розділі про останню зустріч Баоюй і Дайю: *«Такі слова можна знайти всюди в цій книзі, і як сильно вони хвилюють наші емоції! Кожен, хто має хоч трохи цікавиться естетикою, може це відчувати» /*

«如此之文，此书中随处有之，其动吾人之感情何如！凡稍有审美的嗜好者，无人不经验之也». У цьому уривку йдеться про почуття, пристрасть та інші форми сприйняття читача, що є справжнім естетичним досвідом.

Окрім Ван Говея, про естетику та прекрасне висловився також китайський політичний активіст та журналіст Лян Цічао (梁启超): *«Коротше кажучи, усі ми маємо естетичний інстинкт. Але якщо органи чуття зазвичай не використовуються або не можуть бути використані, вони з часом заціпеніють. Якщо нація онімла, то вона стає нудною нацією. Коли нація онімла, ця нація стає нудною нацією. Функція мистецтва полягає в тому, щоб відновити цей оціпенілий стан і зробити нудних людей цікавими» / «要而论之，审美本能，是我们人人都有的。但感觉器官不常用或不会用，久而久之麻木了。一个人麻木，那人便成了没趣的人：一个民族麻木，那民族就成了没趣的民族。美术的功用，在把这种麻木状态恢复过来，令没趣为有趣» (李阳洪 2022). Неважко помітити, що як «естетична концепція», згадана Ван Говеєм, так і естетичний «смак», про який писав Лян Цічао, належать до категорії естетичного досвіду.*

Також, говорячи про естетику, не можна залишити поза увагою красу жіночого тіла, яке займає не останнє місце в китайській культурі та літературі, де людська зовнішність розглядається як найважливіше творіння природи. Сама природа є нормою краси. У китайській мові краса людини часто передається через образи природи, існує низка стійких метафор і порівнянь, які уподібнюють жіночу вроду з красою природи. У давній китайській легенді йдеться про чотирьох красунь, які своєю вродою затьмарили красу природи: 闭月羞花 (врода дівчини здатна затьмарити місяць і осоромити квіти); 沉鱼落雁 (риби, побачивши красу дівчини, потонули, а дикі гуси впали з висоти). У поезії та прозі поширені метафори, які прославляють жіночу вроду, уподібнюючи її квітам, нефриту, снігу, воді, місяцю: 出水芙蓉 (краса, як з'явився з води лотос); 如花似玉 (красива, як квітка, як нефрит); 花容月貌 (особа, прекрасна, як квітка, як місяць); 脂如凝雪 (шкіра, як сніг); 盈盈秋水 (очі, як прозора осіння вода); 柳叶细眉 (тонкі брови, як вербове листя); 樱桃小口 (маленький рот, як вишня); 唇如花瓣 (губи, як пелюстки); 面若桃花 (особа, як квітка персика); 青葱玉指 (пальці, як тоненькі паростки зеленої цибулі). У розмовній мові такі порівняння використовуються вкрай рідко (Рак А. О. 2009, 25).

В епосі багатьох народів жіноча врода має небесну сутність. Краса як втілення найвищої досконалості й гармонії захоплювала, перед нею схилялися, її обожнювали, її прославляли, заради неї і тільки заради неї здійснювали подвиги. Але краса може нести в собі і руйнування, вона буває оманлива і непередбачувана. Для жінки врода актуальна в будь-якому віці. У китайського письменника Лі Юйя (李煜 937–978) є чудове висловлювання, що стосується секрету краси, чарівності та привабливості китайських жінок: «Треба зробити старе – молодим, потворне – прекрасним, звичне – дивовижним, і тоді життя обов'язково зміниться на краще» (Zhu L., Blocker G. 1995, 350).

Жінка в стародавньому Китаї відігравала другорядну роль. Її статус регулювався канонічними писаннями мудреця Конфуція і зводився до ролі дочки, дружини і матері. Але головною рисою краси жінок в Китаї була її мудрість.

Канони жіночої вроди у Піднебесній описала у своїй праці перша в Китаї жінка-історик Бань Чжао (班昭). Вона прославилася як поетка, склала коментарі до філософських праць прибічників конфуціанства, цікавилася астрономією та математикою дотримувалася канону поведінки «благородного мужа». Бань Чжао є також авторкою трактату під назвою «Настанови жінкам» (女誡). Р. Ван Гулік висловив традиційну думку про те, що Бань Чжао була щирою прихильницею конфуціанського вчення, позаяк вона, наполягаючи на необхідності освіти для жінок, все ж таки підкреслювала, що ця освіта повинна бути спрямована виключно на те, щоб показати жінці, наскільки вона нижча за чоловіка, і продемонструвати обов'язковість її повного підпорядкування чоловікові. Для закріплення свого статусу в суспільстві Бань Чжао змальовує в трактаті поведінку шляхетної жінки, відобразивши характерні для китайського патріархального суспільства погляди, весь пафос яких зводиться до думки про те, що жінка повинна прислужувати чоловікові. Але головне: вона повинна готуватися до цього служіння і бути гідною чоловіка, у цьому і виявляється справжня жіноча краса.

妇行第四。

女有四行，一曰妇德，二曰妇言，三曰妇容，四曰妇功。夫云妇德，不必才明绝异也；妇言，不必辩口利辞也；妇容，不必颜色美丽也；妇功，不必工巧过人也。清闲贞静，守节整齐，行己有耻，动静有法，是谓妇德。择辞而说，不道恶语，时然后言，不厌于人，是谓妇言。盥浣尘秽，服饰鲜洁，沐浴以时，身不垢辱，是谓妇容。专心纺绩，不好戏笑，洁齐酒食（齐音斋），以奉宾客，是谓妇功。此四者，女人之大德，而不可乏之者也。然

为之甚易，唯在存心耳。古人有言：“仁远乎哉？我欲仁，而仁斯至矣”（论语述而第七）。此之谓也。

«Глава 4. Про жіночі риси

У жінок є чотири переваги: жіноча досконалість, жіноча мова, жіноча зовнішність і жіночі навички. З приводу досконалості можна сказати, що жінці не потрібно бути занадто освіченою; її мова не потребує таланту красномовства; зовні вона не повинна бути занадто красивою і витонченою; а її таланти не повинні бути вищими за середні. Бути ніжною і податливою, постійною і спокійною, вірною і прибраною, у поведінці дотримуватися обережності, у всіх вчинках керуватися встановленими правилами – ось справжня жіноча досконалість. Бути обережною в судженнях, не вимовляти недоречних слів, обмірковувати, що хочеш сказати, уникати багатослів'я – ось справжня суть жіночого мовлення. Завжди мати чисто вимите обличчя і руки, носити відповідне вбрання і регулярно здійснювати обмивання, щоб на тілі не накопичувався бруд, – ось справжній сенс жіночої зовнішності. Вміти прости і в'язати, уникати жартів і сміху, обайливо подавати гостям вино і закуски – ось справжні жіночі навички.

Із цих чотирьох рис і складається велика жіноча гідність, і жінка повинна мати всі чотири. Досягти цього дуже просто, якщо тільки вона буде прагнути до цього всією душею. Древні казали: «Невже добро комусь недоступно? Якщо мені насправді хочеться бути хорошим, тоді я і буду хорошим». Цей принцип поширюється і на риси, необхідні жінці». Оспівані Бань Чжао риси ідеальної дружини протягом багатьох століть залишалися для ортодоксальних конфуціанських подружжів лише бажаним ідеалом.

Естетизація жіночої краси в Китаї розглядалася з погляду сплетіння природи та краси тіла. Жінку порівнювали з квіткою, нефритом, місяцем. Жіночу шкіру порівнювали з снігом, очі – з прозорою осінньою водою, тонкі брови – із вербовим листям. Жіночою вродою захоплювалися. Водночас для жінки було важливим служити чоловікові. Але головне, вона повинна

готуватися до цього служіння, і бути гідною чоловіка, в цьому і виявляється справжня жіноча краса.

Загалом категорії естетики є найбільш загальними та суттєвими поняттями естетичної теорії, які визначають духовні моделі естетичної практики та сприйняття світу. В категоріях естетики як логічних формах представлено весь історичний досвід естетичного ставлення до дійсності та естетичні характеристики світу культури і природи. Естетичні категорії не є нерухомими, незмінними сутностями. Вони історично змінюються і розвиваються, відображаючи етапи розвитку естетичного досвіду й пізнання (Аристотель 1967, 1–142).

Категоріальний апарат естетики постійно поповнюється за рахунок аналізу нових художніх явищ та залучення термінів з інших наук (філософії, психології, мистецтвознавства, семіотики, структуралізму, культурології тощо), що зумовлює появу особливого естетичного змісту. Тому розуміння основних естетичних категорій як відображення закономірностей існування естетичних явищ є однією з ключових задач в галузі естетики.

1.2. Особливості естетичної практики: визначення і трансформації основних естетичних категорій у модерній китайській ліриці

Естетична діяльність є різновидом соціальної та культурної діяльності, і естетична діяльність не може бути відокремлена від певного соціального та культурного середовища. Тому різні соціальні та культурні середовища розвивають різні естетичні культури, які формують свої унікальні естетичні форми через відмінності в соціальних середовищах, культурних традиціях, і ціннісних орієнтаціях. Низка світових образів, створених одним і тим самим митцем, часто демонструє той самий тон і стиль, який ми називаємо «художнім стилем» (Semenist I. 2020, 145–150).

Тоді естетична форма – це «великий стиль» певного типу естетичного образу (часто з характеристиками часу, який домінує в певний період), виробленого в конкретному соціальному та культурному середовищі. Естетична категорія є узагальненням і кристалізацією цього «великого стилю» (тобто естетичної форми). Різноманітні концепції, які було висунуто, вказують на різні стилі різних естетичних образів (або груп образів), але деякі з них не є дуже узагальненим «Великим стилем», тобто не є тим, що ми називаємо естетикою форми, тому її не можна включити до категорії естетики (Jianping, Z. 2013).

Вважається, що поняття краси і піднесеного, трагедії і комедії, а також потворності й абсурду є узагальненням і кристалізацією естетичних форм, що охоплюють відносно велику територію в історії західної культури, і вони також є естетичними категоріями, визнаними більшістю естетиків у світі. Естетичні категорії не можна довільно додавати і нескінченно множити, інакше вивчення естетичної форми перетвориться на дослідження художнього стилю.

В історії естетики Китаю у період з VII століття до н. е. – III століття н. е., естетика ще не стала самостійною наукою і на її розвиток істотно впливали традиції китайської філософії. У своїй філософській позиції китайська естетика підкреслює поняття досконалості й вишуканості. Відповідно до її засад, кожна сфера людської діяльності повинна досягати рівня високого мистецтва. Таким чином, майже будь-який вид діяльності вважався естетичним.

В умовах середньовічного Китаю естетика починає широко використовувати категорію «просвітлення» (особливе сприймання світу в єдності властивих йому рис як насолоди від спостереження гармонії). Відчуття гармонії, стану просвітлення можна було досягти малюючи, складаючи вірші, виконуючи військові справи, різні побутові справи, наприклад, вирощуючи квіти, художньо їх оформлюючи, досягаючи довершеності у власному одязі.

В історії китайської літератури та культури художні стилі становлять надзвичайно багатий і колоритний стан. У трактаті «Двадцять чотири категорії віршів» (二十四诗品), який написав поет епохи Тан Сикун Ту, перелічено двадцять чотири стилі, такі як «бадьорий» (雄浑), «ослаблений» (冲淡), «стрункий» (纤秣), «відчужений» (疏野) і «оригінальний» (清奇). Але більшість цих понять не можна визначити як естетичні категорії, оскільки їх ще не називають стилями культури (叶朗 2019).

У минулому на території Китаю у всіх працях та підручниках, де йшлося про естетичні принципи, головним чином послуговувалися рамками західної культури. Краса та піднесеність, трагедія та комедія, потворність та абсурд – усі ці естетичні категорії пов'язувалися із культурою Заходу. Однак завдяки аналізу текстів китайських поетів та вивченню філософії Китаю на сьогодні можна виділити деякі естетичні категорії з історії китайської культури та мистецтва й включити їх у загальну теорію естетики.

В історії китайської культури під впливом конфуціанства, даосизму та буддизму розроблено низку груп естетичних образів, які завдяки унікальній естетичній формі (великий стиль), мали доволі великий вплив в історії, і таким чином кристалізувалися в унікальну естетичну категорію (叶朗 2019). Категорія «Депресивний» (沉郁) узагальнює стиль естетичних образів із конфуціанською культурою як конотацією, тут і далі у літературі її представляв поет Ду Фу; «Піднесений» (飘逸) – підсумовує загальний стиль естетичних образів із даоською культурою як конотацією, у літературі була представлена поетом Лі Баєм; «Порожній» (空灵) – підсумовує великий стиль естетичної образності з культурою Дзен як її конотацією та Ван Веєм як її представником; «Туманна глибина» (幽玄) вказує на відчуття «глибоке», «непояснене», а також може підкреслювати щось таємниче або загадкове (представником у літературі був Лі Баєм). «Духовна порожнеча» (虚灵) – використовується для вираження ідеї про те, що справжня краса перебуває в недосяжному, ефірному стані, який перетинає межі матеріального світу (у

літературі її представляв поет Лі Бай); «Чистота» (清新) – використовується для опису природних образів, які викликають у поетах почуття гармонії, спокою та сповненої свіжості краси (у літературі представлена поетом Ду Фу).

Культурним відтінком «Депресії» (沉郁) є «Людинолюбство» (仁) конфуціанства, тобто глибоке переживання життєвої мінливості і глибоке співчуття до життєвих страждань. Найтиповіший її представник – Ду Фу. Сам Ду Фу сказав, що «депресія і розчарування» є характерними рисами його віршів. Упродовж історії багато критиків також використовували слово «депресія», щоб узагальнити стиль віршів Ду Фу. Його вірші «Пісня про військову колісницю» (兵车行), «Прощання старого» (重老别), «Весняні надії» (春望) є репрезентативними творами «депресії». Наприклад, на початку «Пісні про військову колісницю» розповідається, що війна призвела до роз'єднання жінок і дітей простолюду:

«车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。爷娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥。牵衣顿足拦道哭，哭声直上干云霄» / *«Віз скрипить, коні іржуть, а в піших луки і стріли на їхніх поясах. Батьки, матері та дружини йдуть провідати одне одного, і через пил не видно мосту Сяньян. Тримайте одяг, блокуйте дорогу та звуки плачу здіймаються в небо»*. Наприкінці вірша автор нарікав на безліч солдатів, які втратили життя на війні:

«君不见，青海头，古来白骨无人收。新鬼烦怨旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾» / *«Хіба ти не бачиш, голово Цінхай, ніхто не збирав кісток у давні часи. Нові привиди скаржаться на старих привидів, які плачуть, а небо хмарне, й дощове, і мокре»* (叶朗 2019).

Із віршів Ду Фу видно, що конотація «депресії» – це «доброзичливість» конфуціанства. Деякі вчені вважають, що, з одного боку, конфуціанську філософію називають емоційною філософією, а конфуціанську емоційну філософію можна підсумувати одним словом – «доброзичливість». Із погляду конфуціанської філософії лише доброзичливість є сутністю людського

існування, тільки доброзичливість є сенсом і цінністю людини. «Доброзичливість» – це різновид загальної людської симпатії та турботи, а також різновид людської любові, яку Конфуцій називав «загальною любов'ю до всіх» і «любов'ю до людей». Початкове значення «доброзичливості» – це любов як найсправжніші, найцінніші та найбільші емоції людських істот, головне – любити людей, а любов до людей починається з любові до родичів, друге – любити речі, любити речі життя, а потім любити всю природу. Така людська любов, така людська симпатія і любов до світу пронизує всі твори Ду Фу і згущується в унікальну естетичну форму, якою є депресія (Xianglin Y. 2018).

Естетична категорія «Піднесений» (飄逸) – це даосське «течія» (游). У даосизмі слово «течія» (游) має два змісти: перший – це духовна свобода і відстороненість. Перша глава даоської книги притч «Чжуан-цзи» (庄子), яка називається «Вільно блукати» (逍遥游) починається так:

«乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷，乘云气，御飞龙，而游乎四海之» / «Скористайся праведністю неба і землі, бережися від дискусії шести ци, подорожуй нескінченно; Візьми хмари й повітря, береж себе проти летючого дракона і подорожуй за чотири моря». У главі «Власна» (在宥) також ідеться про «первинний хаос» (鸿蒙) щодо «подорожі» (游): «浮游，不知所求；猖狂，不知所往。游者鞅掌，以观无妄» / «Пливучи, ти не знаєш, чого хочеш; нестримний, ти не знаєш, куди йдеш» (Xianglin, Y. 2018).

Ці слова пояснюють, що «подорож» (游) означає, що людський дух відірваний від кайданів усіх практичних інтересів і логічної причинності. Іншим змістом «подорожі» (游) є інтеграція життя людини та природи. «Дао» – це тіло і життя Всесвіту, і коли люди досягають царства усвідомлення Дао, вони стають «чеснотами». Тому Чжуан-цзи (庄子) говорить: «夫明白于天地之德者，此之谓大宗大本，与天和者也» / «Ті, хто розуміють чесноти неба і землі, називають це великою основою і

перебувають в гармонії з небом, тому вони також у гармонії зі світом». Духовна сфера «подорожі» (游) в даосизмі проявляється як особлива форма життя, якою є «Піднесений» (飘逸). Чжуан-цзи мандрує з творцем на вершині й товаришує з тими, хто не має кінця життя назовні, що є поясненням «легкого» ставлення до життя.

Культурна конотація «Порожнеча» (空灵) – це «Просвітлення» (悟) Дзен. Дзен говорить про «Просвітлення» або «Чудове просвітлення». «Просвітлення» Дзен полягає не в осягненні загального знання, а в переживанні та осягненні самого Всесвіту. Тож це своєрідне метафізичне «осяння». Однак метафізичне «Просвітлення» Дзен не відриває від світу життя і не відмовляється від нього. Дзен виступає за осягнення вічної порожнечі в звичайних, повсякденних і наповнених життям явищах сприйняття, особливо в картинах природи (Xie L., Gao Y. 2020, 197–204).

Естетична категорія «Туманна глибина» (幽玄) означає внутрішню глибину, таємничість, спокій, які можуть бути знайдені в глибинах природи або в емоційних та духовних аспектах життя. Це поняття часто трапляється в контексті мистецтва, філософії та літератури. В історії китайської літератури та мистецтва (幽玄) воно відіграло важливу роль, підкреслюючи значення простоти, внутрішньої глибини та таємничості. Відображення цього концепту можна знайти у віршах, картинах, каліграфії та інших видах мистецтва, де поет чи художник прагне виразити непомітні, але значущі аспекти духовного досвіду. (幽玄) також може вказувати на той стан, коли людина відчуває спокій та гармонію в природі чи у своїй внутрішній сутності. Це визначення підкреслює глибокий зв'язок із філософією та духовністю в китайській культурі.

«幽居清江水，绝世曾无比。沙上看来白，水中见底青。山高水自急，青深欲黄冷。君自南海来，去时东海平» / «У самотньому житті поблизу річці ясний світ не має рівних, це очевидно. На березі пісок білий, в глибині води – зелений, мов таємниця. Гори високі, вода сама поспішає, зелень

глибока, хоче вже стати золотою. Ти прийшов із Південного моря, коли будеш йти, Східне море буде спокійне». У цьому вірші Лі Бай описує своє усамітнення на місці поряд із чистою річкою, використовуючи метафори та символи природи, що пов'язані із концепцією (幽玄). Вірш створює враження таємничості та глибини природи. Ще одним прикладом використання категорії «Туманна глибина» є цитата з трактату про чайну церемонію (茶经) «Ча Цзина»: «茶者，清香之和，幽玄之美» / «Чай – це об'єднання чистого аромату та прекрасної таємниці».

Культурна конотація «Духовна порожнеча» (虛靈) вказує на певний стан порожнечі, що дає можливість духовній чи творчій енергії проявитися. Це може викликати асоціації з внутрішньою гармонією, витонченою енергією та станами піднесення. Окремо ієрогліф (虛) вказує на «порожнечу», «простір». У філософії, особливо в духовних традиціях (虛), він вказує на порожнечу, яка може бути основою для духовного розвитку та сприйняття вищих сил, у той час як (靈) означає «дух», «надприродну енергію» або «духовну сутність». У культурі та філософії (靈) часто пов'язують із витонченим, ефірним енергетичним аспектом.

У традиційному китайському мистецтві, особливо в каліграфії та живопису, концепція «Духовна порожнеча» може виявлятися у спробах виразити глибину та енергію за допомогою простих та елегантних ліній та образів. Художники можуть створювати враження легкості, простору та духовної глибини через порожні простори в своїх картинах. Прикладом у літературі можуть слугувати рядки поета Лі Бая (夜泊牛渚怀古) «Нічне пришвартування на острові Ніжність», де поет тужить за минулим: «牛渚西江夜，明月共潮生。虛靈掩夜景，逸興動天聽» / «На острові Ніжність, під західним потоком річки вночі, разом з припливом сяє яскравий місяць. Ефірний дух охоплює нічну сцену, а хвилювання спонукає небеса слухати» (Xie L., Gao Y. 2020, 197–204).

У цьому вірші категорія (靈) використовується для опису нічного виду на острові, де порожнеча і духовність спільно створюють атмосферу таємничості. Автор сумує за минулим, вірш, у край естетичний, занурює читача в атмосферу нічної краси та витонченої порожності.

Категорія «Чистота» (清新) – це китайська естетична категорія, яка вказує на конотації «свіже», «чисте» та «освіжаюче». Це поняття використовується для опису естетичних вражень, які породжують почуття свіжості та чистоти. Воно може застосовуватися до пейзажів, образів, творів мистецтва, ароматів та інших аспектів, які викликають відчуття новизни та чистоти.

Приклади використання (清新) в різних контекстах:

Природа та пейзажі: якщо розглядати чистий гірський потік, свіже повітря в лісі або чистий весняний ранок, це може викликати відчуття чистоти (清新). Відчуття свіжості та чистоти вночі зі сходом сонця також може бути описане за допомогою цієї категорії.

Мистецтво та дизайн: у мистецтві та дизайні (清新) може вказувати на використання світлих кольорів, простих ліній та просторових композицій, що створюють враження легкості та чистоти.

Аромати та смаки: у гастрономії (清新) може описувати свіжі, освіжаючі аромати та смаки, такі як лимон або м'ята.

Емоційний стан: цей вираз також може бути використаний для опису емоційного стану, коли людина відчуває себе бадьорою та невагомою.

Приклад використання в літературі:

«清風徐來，碧波蕩漾，白鷺翩翩，青荷婀娜» / *«Легкий вітер починає віяти, сині хвилі коливаються, ширяюча біла чапля, зелені лотоси вишукано вигинаються»*. У цьому фрагменті використана категорія (清新) для передачі свіжості та простоти природи.

Ще одним прикладом використання естетичної категорії «Чистота» (清新) буде вірш Ду Фу (春夜喜雨) «Весняна ніч: Радість дощу»: «好雨知时节，当春乃发生。随风潜入夜，润物细无声。不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀» / «Добрий дощ приходить вчасно. Саме весною він виникає. Разом із вітром тихенько входить у ніч, зволожує все непомітно та тихо. Не знаю, хто вирізав ті дрібні листочки, весняний вітерець у лютому наче ножиці». У цьому вірші Ду Фу описує радість від весняного дощу, який привносить свіжість і оживляє природу. Вжиті образи та елементи природи викликають враження чистоти (清新) або свіжості.

Книга з історії дзен-буддизму династії Сун у Китаї «П'ять ліхтарів Хуейюань» (五灯会元) описує діалог між майстром дзен Тяньчжу Чунхуем і його учнями. Учні запитали: «Яка зараз дзен-людина?» Дзен-майстер відповів: «万古长空，一朝风月» / «Небо вічне, а вітер і місяць на небі». Це два дуже відомі речення. «Вічність неба» (万古长空) символізує неквапливу природу неба і землі й тишу безлічі перетворень, це спокій тіла і порожнеча тіла. «Ранковий гарний пейзаж» (一朝风月) показує життєздатність Всесвіту та популярність Ін та Ян, які є рухом реального світу (Lang Y. 2005).

Дзен полягає в тому, щоб спонукати людей: «从宇宙的生机去悟那本体的静，从现实世界的(有)去悟那本体的(空)» / «Зрозуміти спокій тіла через життєву силу Всесвіту та зрозуміти порожнечу тіла від існування реального світу» (Zehou L. 2009). Тому Дзен не виступає за відмову від життя в цьому світі і не заперечує життєздатність Всесвіту, тому що тільки через «один ранковий гарний пейзаж» (一朝风月) можна усвідомити «вічне небо» (万古长空). І навпаки, лише усвідомивши «вічне небо» (万古长空), ми можемо по-справжньому плекати та насолоджуватися красою «одного ранкового гарного пейзажу» (一朝风月). Це трансцендентність Дзен, не залишаючи цей берег, але також перевершуючи цей берег. Така трансцендентність утворює своєрідну поезію й особливу естетичну форму,

якою є «порожнеча». «Порожнеча» – це порожнє тіло, а «дух» – це активне життя. Цзун Байхуа (宗白华) китайський філософ та поет, зазначав: «“Дзен” – це надзвичайна нерухомість у русі, і це також надзвичайний рух у нерухомості» (Zehou L. 2009). Він нерухомий і завжди освітлений, освітлений і завжди нерухомий. Немає різниці між рухом і нерухомістю, і він безпосередньо досліджує походження життя.

1.3. Передумови розвитку модерної китайської лірики

В умовах складної суспільно-політичної ситуації та глибокої кризи, яка торкнулася національно-культурної, релігійно-філософської, соціально-правової та сімейно-шлюбної сторони життя китайського суспільства, твори письменників і поетів розкривали актуальні проблеми, тим самим піднімали національну самосвідомість народу.

У 20-ті рр. ХХ ст. у Піднебесній йшла дискусія щодо необхідності збереження національних традицій, вибору шляху подальшого розвитку літератури. У той період з'явилася велика кількість літературних товариств, ідейних течій і творчих об'єднань. Події 4 травня 1919 р. прискорили розвиток суспільно-політичної думки, сприяли формуванню основних напрямів «літературної революції». Історики і політологи досі розглядають «літературну революцію» як складову частину «Руху 4 травня» 1919 року.

«Рух 4 травня» 1919 року був викликаний масовими виступами у Пекіні та інших містах проти підписання Версальського договору, який закріплював основи світової геополітики після Першої світової війни. Згідно з договором, Німеччина звільняла Цзяочжоу (провінція Шаньдун), свою єдину колонію у Китаї, але ця територія мала відійти не до Китаю, а до Японії. Гаслами руху стало збереження Шаньдуну за Китаєм, звільнення з посад прояпонських чиновників. «Рух 4 травня» став прецедентом громадської солідарності у

новій державі та поклав початок більш широкому явищу, відомого як «Рух за нову культуру». Виступ тривав понад два місяці. Поліція не раз розганяла демонстрантів, лави яких поповнили учні, ремісники, робітники, дрібні й середні підприємці. Організаторів та активістів заарештовали, але це лише згуртувало учасників акції протесту. Врешті-решт, китайська делегація в Парижі відмовилась підписати Версальський договір, заарештованих студентів відпущено на волю, а скомпрометованих чиновників звільнено. «Рух 4 травня» сприяв чіткішому усвідомленню справжніх національних інтересів, водночас саме масові патріотичні виступи стали поворотним пунктом в ідейно-політичному розвитку Китаю, висунувши на перший план проблему національного спасіння, і з новою гостротою порушивши питання про шляхи розвитку та відродження країни. «Рух 4 травня» як би завершує «Рух за нову культуру» і свідчить про початок активної політизації передової китайської інтелігенції (Goldman Merle, Roderick Mcfarquhar 1995).

Біля витоків китайської літератури новітнього часу стояла саме література «4 травня», тісно пов'язана з однойменним історичним рухом. Залишаючись глибоко-національною, нова поезія прагнула ліквідувати властиву їй раніше обмеженість та стала серйозною силою в справі перебудови суспільства. Вірші багатьох поетів тяжіли до старих принципів і естетики, вікові традиції були дуже сильні. Китайська проза (передусім класичні романи), написана мовою Байхуа, мала свої традиції.

Нова поезія таких традицій не мала: мовою її попередників була стара літературна мова Веньянь, незрозуміла широкому читачеві. Ось чому новій поезії, яка кинула виклик традиціям, необхідно було зробити щось незвичайне, що виходило б за рамки чисто просвітницьких, утилітарних функцій, властивих китайській літературі того часу. Щоб бути прийнятою сучасниками, нова поезія повинна була вгамувати їхній духовний голод, відповісти на запитання, на які вже не можна було не відповідати. Нова поезія повинна була не тільки пояснити, що відбувається, але і відкрити завісу майбутнього і створити нові поетичні форми, які відповідали б новому

змісту і розмовній мові, що відтепер стає мовою поезії. Завдяки новизні й незвичності нової форми, їй випало також і боротьба за читача. 4 травня 1919 року є не тільки поворотним моментом у житті китайського суспільства, а й одночасно початком нової ери в розвитку китайської літератури (Кіктенко 2004, 35–46).

Після завершення громадянської війни в Китаї, створення нової держави відкрило перед країною нові перспективи для подальшого розвитку, включаючи зміни в політичній системі, економіці та суспільстві. Довгоочікуваний мир дав можливість відновити економіку та вирішити гострі соціальні проблеми. Широкі верстви китайського суспільства, включно із селянами, робітниками, більшістю інтелігенції та частиною буржуазії, підтримали встановлення нової влади.

Чітким підтвердженням того, що інтелігенція пов'язувала надії з КПК, а не з скомпрометованим Гоміньданом, слугує той факт, що громадянами КНР стали не лише письменники, такі як Го Можо (郭沫若 1892–1978), Мао Дунь (茅盾 1896–1981), Ся Янь (夏衍 1900–1995), Ай Цін (艾青 1910–1996), а й ліберальні літератори Лао Ше (老舍 1899–1966), Бін Сін (冰心 1900–1999), Цянь Чжуншу (钱锺书 1910–1998).

У липні 1949 року 824 відомих представників літератури і мистецтва взяли участь у проведеному в Пекіні з'їзді й заснували Всекитайську асоціацію працівників літератури і мистецтва (ВАПЛІМ). Асоціацію очолив Го Можо (郭沫若 1892–1978), його заступниками були обрані Мао Дунь (茅盾 1896–1981) і Чжоу Ян (周扬 1908–1989). У рамках ВАПЛІМ були створені професійні творчі організації: Спілка письменників та Спілка драматургів. Всекитайська асоціація працівників літератури і мистецтва була покликана інтегрувати літераторів у структуру нового суспільства, стала інструментом реалізації керівництвом країни літературної політики. КПК поширила в Китаї норми літературного життя, що склалися в районах, підконтрольних комуністам у 1930–1940 роки (娜杰日达 2013, 210).

В основу літературного процесу покладено «Виступ на нараді з питань літератури і мистецтва в Яньані» Мао Цзедуна (毛泽东 1893–1976), написані ще в 1942 році. Згідно з висловлюваннями Мао Цзедуна, головним критерієм в оцінці літератури була її політична доцільність. Зміст творів повинен був відображати класову боротьбу, орієнтуватися на смаки і рівень сприйняття малограмотного населення. Щоб відповідати новим вимогам письменникам із колишніх гомінданівських районів необхідно було пройти ідейне і творче перевиховання. Одним із елементів творчого перевиховання було засвоєння досвіду самодіяльної народної творчості. Більшість літераторів, серед яких були такі майстри, як Лао Ше, Ба Цзінь, Цао Юй, надихалися загальним ентузіазмом і горіли бажанням взяти участь у відродженні країни й відновленні її гідності (Guangwei Cheng 2003). Вони добровільно відмовилися від творчої незалежності й прийняли нові відносини між літературою і політикою. При цьому частина письменників, відмовившись від реалістичних норм літератури «4 травня», втратила і творче натхнення, що виразилося у скороченні числа нових творів або повного їх зникнення. Це сталося з Ба Цзінем та Цянь Чжуншу (Gloria Vien 1985). Проте обсяг літературної продукції і тиражі книг у перші роки КНР значно зросли. У міру зміцнення влади КПК активізувала боротьбу з інакомисленням. У 1951–1955 роках у Китаї пройшла ціла серія політичних кампаній, які безпосередньо торкнулися сфери літератури і мистецтва. Найбільший резонанс мали дискусія про кінофільм «Життя У Сюня» (武训传) у 1951 р., критика поглядів Юй Пінбо у вивченні роману «Сон у червоному теремі» (红楼梦) (1954), критика Ху Ши (胡适 1891–1962) і боротьба з «контрреволюційним угрупованням» Ху Фена (胡风 1902–1985) у 1955 р. (Венгер 210, 96).

Результатом кампаній критики стало зuboжіння художньої палітри лірики, ізоляція частини інтелігенції від літературного і громадського життя (娜杰日达 2013, 210). На літературне життя Китаю в цей період дуже впливала й радянська література і радянський досвід у проведенні літературної політики.

Як і в СРСР, соціалістичний реалізм був оголошений єдиним творчим методом китайської літератури. Внаслідок заданих норм теми і сюжету китайська література в 1950–1955 роках в основному обмежувалася трьома областями: оспівування соціалістичної доби, прославлення бойового революційного минулого КПК і опис подвигів китайських солдатів, які надали допомогу корейському народу в боротьбі з американським імперіалізмом (Gregory B. Lee 2012).

У травні 1956 та червні 1957 року Мао Цзедун (毛泽东 1893–1976) санкціонував літературну відлигу, покликану активніше залучити інтелігенцію в суспільне життя. Курс «Нехай розцвітають всі квіти, хай змагаються всі вчені» (百花齐放, 百家争鸣) проголосив свободу у виборі тем, героїв і навіть творчих методів. Як результат, художні твори стали більш реалістичними, відродилася сатира, а багато хто з поетів у своїх поезіях критикували сучасну дійсність.

У поле зору письменників знову потрапила проста людина з її почуттями і проблемами (Ching Kwan Lee 2007). У літературу прийшли і відразу були помічені молоді талановиті прозаїки Ван Мен (王蒙), Лю Біньянь (劉賓雁). Однак уже в середині 1957 року розпочалась кампанія боротьби з «правими елементами» і багато хто з «ароматних квітів» попереднього року були визнані «отруйними бур'янами», такими, що підлягають прополюванню. Кілька сотень тисяч інтелігентів були піддані нищівній критиці, а у подальшому їх відправили на заслання або у трудові табори. Із 1958 року в Китаї стартувала політика «великого стрибка», яка мала на меті в найкоротші терміни здійснити індустріалізацію і комунізацію країни. У сфері літератури партійне керівництво вважало можливим опертися на самодіяльну творчість робочих селян і солдатів, від яких вимагали писати більше і краще. «Нові народні пісні» були оголошені кращим зразком «поєднання революційного реалізму і революційного романтизму», який у тому році прийшов на зміну соцреалізму (Венгер 2010, 96).

У 1966 році в Китаї розгорнулася «Велика пролетарська культурна революція» – масовий рух, початий Мао Цзедунем (毛泽东 1893–1976) та спрямований проти вищих представників середнього класу – державних службовців, артистів і вчених, що були знищені, ув’язнені, принижені або вигнані з країни. Спрямована на «очищення» китайського комунізму, вона була також спробою Мао Цзедуна оновити свою політичну й ідеологічну позицію всередині Китаю. Управлінський і економічний хаос, що виник у результаті, мав багато довгострокових наслідків.

У період «культурної революції» внаслідок панування політизованого офіційного дискурсу частина літераторів була змушена обрати мовчання, а багато, не бажаючи миритися з духовним нігілізмом, пішли в підпілля. В цей же час у підпільну літературу приходять молоді поети з числа освіченої молоді «知青», вчорашні школярі та студенти (деякі так і не завершили освіти), заслані в сільську місцевість на трудове перевиховання, до їх числа зараховують Ван Сяоне (王小妮) та Сюй Цзін’я (徐敬亚). Для них звернення до поезії стало не тільки можливістю задовольнити запити творчого самовираження або прагненням протистояти духовній і фізичній тиранії, а й елементарною потребою і необхідністю вгамувати духовний, інформаційний голод. Різко вирвані зі звичного середовища, вони опинилися на грані морального і фізичного виживання, змушені були відмовитися від юнацьких планів і надій. Відразу подорослішавши, майбутні поети створили особливу художню модель, в якій із персональних поетичних дискурсів формується поетична культура андеграунду (娜杰日达 2013, 210).

Підпільна поезія, як своєрідний міст між естетичним утилітаризмом соцреалізму і багатопольярною авангардною, модерністською та постмодерністською парадигмою 1980-х рр., виходить за хронологічні рамки подій «культурної революції»: тиск ідеологічного пресу відчувався задовго до початку зазначених подій, та й в епоху правління Ден Сяопіна (邓小平 1904–1997) існували суворі рамки цензури. Процес формування підпільної

поезії пов'язаний із творчістю невеликих груп представників інтелігенції, які поширювали свої твори виключно у вузькому колі найближчих друзів. У рідкісних випадках вірші фіксувалися в щоденниках, посланнях, однак найчастіше життєвий цикл творів включав лише два етапи: створення і читання в колі однодумців. У період «культурної революції» в підпільну літературу приходять молоді люди покоління «知青», багато хто з них згодом стануть професійними поетами і зроблять внесок у розвиток поезії «нового періоду» (Crevel 1996, 169–219).

У той час, коли офіційна поезія захоплювалася оспівуванням вождя, назривала гостра потреба в естетичній альтернативі, що могла б виразити глибші почуття і думки. Однією з перших спроб створення нової художньої системи зробив Хуан Сян (黄翔 1941–), перші ознаки чого, зокрема, можна знайти в опублікованому в 1962 р. вірші «Соло» (独唱). Передусім метаморфози зазнав ліричний герой твору. Ліричний «Я» відтепер більше не є провісником певної епохи, він не є представником якогось класу і навіть не є втіленням революційного борця пролетаріату. Ліричний «Я» тепер співак, у якого немає слухачів, одинак, який цурається суспільства, він наділений незалежним характером, він височіє над натовпом. У вірші чути голос, який протистоїть усталеній естетичній системі, входить із нею в явний дисонанс:

我是谁	<i>Хто я?</i>
我是瀑布的孤魂	<i>Я безпритульна душа з</i>
一首永久离群索居的 诗	<i>водоспаду.</i>
我的漂泊的歌声是梦的	<i>Відлюдника один вірш.</i>
游踪	<i>Мої поневіряння і пісні –</i>
我的唯一听众	<i>лише сновидіння слід.</i>
是沉寂	<i>Мій єдиний слухач –</i>
	<i>самотність.</i>

(黄翔 1961)

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Не менш значущим у той час був поет Ши Чжи (食指, справжнє ім'я Го Лушен, 郭路生, 1948). Найбільший резонанс викликав його вірш «Вір у майбутнє» (相信 未来), що віродив надію і став свого роду життєвим девізом усього покоління молодих людей, засланих на трудове перевиховання:

当蜘蛛网 无情地查封了 我的炉台, 当灰烬的余烟 叹息着贫困 的悲哀, 我依然固执地铺平失望的 灰烬, 用美丽的雪花 写下: 相信未来 (食指 1968)	<i>Коли павутина невпинно забиває мою піч, Коли його вмираючий дим зітхає про бідність, Я буду наполегливо викопувати попіл розчарування, І писатиму красивими сніжинками: Вірте в Майбутнє.</i> [Тут і далі переклад поезії наш. – П. М.]
---	---

У своєму творі Ши Чжи чітко відобразив чистоту душевних поривань юності, а використання анафори та паралелізму в кожній зі строф дало йому можливість підсилити емоційне напруження поезії, передати те моральне й фізичне напруження, яке довелося пережити поколінню автора (Crevel 1996, 169–219).

Для поетичного дискурсу андеграундного періоду «культурної революції» не характерно збільшення використовуваних тропів, а наявні згущені й постійно повторювані, оскільки досягають своєї мети: розкривають індивідуально-авторське бачення дійсності й водночас слугують створенню історично достовірної та емоційно-афективної художньої дійсності. З точки

зору макроструктур, «підпільна поезія», що виникла як реакція на специфічні історичні умови, є художньою моделлю, дзеркально відображає реальний світ; авторська ж вигадка наявна тільки при створенні окремих образів, покликаних посилити емоційне навантаження тексту (Chen Xiaoming 2020). Разом із тим авторські дискурси індивідуалізовані і, відображаючи право поета на творчу самореалізацію, зобов'язують його самому освоювати навколишній світ, створюючи таким чином передумови для подальшого розвитку поезії (杨健 1993, 8).

Останні два десятиліття ХХ століття в історії Китаю стали яскравим прикладом динамічних змін розвитку країни в усіх сферах. Відродившись після потрясінь «культурної революції», Китай вступив у новий історичний етап, який приніс якісні зміни та розвиток.

Китайська література нового періоду не стала винятком. Перехідним етапом в її історії стали 1976–1978 роки. Демонстрація, що пройшла 5 квітня 1976 р. у Пекіні на площі Тяньаньмень, організована як данина пам'яті прем'єру Чжоу Енлаю (周恩来 1898–1976), по суті, перетворилася в політичний акт, спрямований проти «культурної революції». Емоційне напруження суспільства, в якому до межі загострилося політичне свавілля, проявилось в безлічі письмових виступів, вбраних у поетичну форму (Michael S. Duke 1985). У подальшому ці, здебільшого безіменні, твори народної творчості отримали назву «Поезії площі Тяньаньмень», що стали джерелом літератури нового періоду. Площу Тяньаньмень традиційно вважають символічним серцем китайської нації. Саме тут 1 жовтня 1949 Мао Цзедун проголосив Китайську Народну Республіку, а 4–5 квітня 1976 року відбулися стихійні виступи з приводу смерті одного з лідерів КПК Чжоу Еньлая, які влада безжально розігнала. За межами Китаю площа стала горезвісною у зв'язку з придушенням масових протестів у червні 1989 року. Тут також трапилося кілька групових самоспалень.

Особливістю «Поезії площі Тяньаньмень» є щирість і настрої на боротьбу. Не відрізняючись особливою естетичною вишуканістю, вона стала

зразком мистецтва. Викриття у жовтні 1976 року «банди чотирьох» ознаменувало офіційний початок нової епохи для китайського суспільства. Раніше інших видів творчості в Китаї відродилося драматичне мистецтво. Основними темами вистав на перших порах стає боротьба з «бандою чотирьох». Повернення на істинний шлях реалізму продемонструвала п'єса Су Шуяна (苏叔阳 1938–2019) «Зразок вірності», що поклала початок потужному розвитку реалістичної драми нового періоду.

Разом із тим на літературну сцену активно виходить художня проза малих форм, її перевага була у швидкому та вчасному реагуванні на події. В авангарді китайської літератури нового періоду стала повість Лю Сінью (劉心武 1942 –) «Класний керівник» (班主任) і розповідь Лу Сінхуа (陆新华) «Шрами» (伤痕) (Воробей, Мурашевич 2017, 238).

Важливими віхами на шляху розвитку китайської літератури стали III пленум ЦК КПК 11-го скликання (18–22 грудня 1978 р.) та IV Всекитайський з'їзд працівників літератури і мистецтва (30 жовтня 1979 р.). На першому, крім проголошення курсу на проведення економічних реформ і відкритості, керівництво закликала інтелігентів до «звільнення свідомості». Так був зроблений перший крок на шляху відновлення доброго імені інтелігенції, викинутої до цього за борт суспільного життя. Нові, перспективні гасла прозвучали і на з'їзді літераторів. Цей етап ознаменувався не тільки масовою реабілітацією, а й, як вихід на літературну сцену, цілим потоком творчих сил. Із відновленням старих і появою нових літературних газет і журналів створилося широке поле для розміщення плодів творчості. Такого розмаїття друкованих видань історія китайської літератури до сих пір не знала (Michael S. Duke 1984).

Усіх літератори початкового періоду відродження літератури, були заручниками своєї епохи, тому цілком природно, що на початковому етапі в літературі переважали емоції, які захопили її творців – безпосередніх учасників подій. Центральне ж місце посіла тема нещодавнього трагічного

минулого. Зародившись в «літературі шрамів» (伤痕文学), вона поступово перейшла в «літературу дум про минуле» (反思文学). Її основними представниками є Ван Мен (王蒙 1934–), Фен Цзіцай (冯骥才 1942–), Чжан Сяньлянь (张贤亮 1936–2014). Подальший курс країни на реформи, побудова в Китаї принципово нового суспільства не могло не сформувати відповідні політико-економічні пріоритети.

Не дивно в цьому світлі виглядає і письменство оновленого Китаю, що відобразило нову політичну реальність. Завоювавши впливові позиції, воно, по суті, відродило традиції літератури «Руху 4 травня», досвід якої, без сумніву, підтримав письменників в їхній спробі переосмислити сучасну історію китайської нації. Основною рисою оновлення літератури нового періоду є її повернення з позиції «поєднання революційного реалізму і революційного романтизму» на шлях критичного реалізму (Тао Танг 1993). Основна маса письменників цього періоду використовує просте оповідання, поки ще позбавлене нових художніх прийомів, їх метою стає створення сильного психологічного ефекту (Воробей, Мурашевич 2017, 218).

До середини 1980-х років відбувався перехід літератури на новий щабель розвитку. Основним фактором цього слугувало знайомство китайської громадськості з перекладною іноземною літературою та працями, присвяченими західній культурі, філософії, мистецтву. Зміна загальної атмосфери в Китаї середини 1980-х років не могла не сприяти набуттю літературою нового духу. Ізольована протягом декількох десятиліть від світового літературного процесу, китайська література в 1980-х роках стала відігравати активну роль «реципієнта», прагнучи за короткий період надолужити пропущені стадії розвитку, які вже мали місце в літературі Заходу.

На початку ХХ століття модерна китайська лірика стала ареною взаємодії традиційної культури Китаю та західних ідей. Під впливом західної філософії, естетики та художніх практик відбулося розмикання культурної

замкненості, характерної для китайської літературної традиції. Якщо раніше естетика китайської поезії базувалася на гармонійному поєднанні людини та природи, морально-етичних нормах конфуціанства та споглядальному характері даосизму, то модернізація спричинила появу нових тем: соціального відчуження, індивідуалізму, критики традиційного укладу життя. Цей процес не завжди сприймався традиційним китайським суспільством позитивно. Літературні експерименти, відмова від класичних метричних форм, введення нових образних структур викликали неоднозначну реакцію. Водночас, розширення культурних контактів із Заходом дозволило китайській поезії вийти на новий рівень самовираження, створивши естетику, яка поєднала елементи традиції та модерну.

Як зазначає В.О. Кіктенко у своїй монографії: «Західні ідеї в китайському інтелектуальному контексті: від прагматизму до фрейдомарксизму (історико-філософський нарис)», у 1920–1940-х роках зіткнення західного наукового методу та метафізики традиційної китайської філософії призвело до фундаментального перегляду підходів до мистецтва, літератури й пізнання реальності. Водночас у 1950–1970-х роках відбулася конкуренція діалектичного матеріалізму та аналітичної філософії, що вплинуло на сприйняття творчої свободи, структуру поетичного тексту та взаємовідносини між митцем і владою (Кіктенко 2024).

Основними зонами, в яких відбулося розмикання традиційної китайської естетики під впливом західної культури, стали:

1. Мова та форма – перехід від класичної мови Веньянь до Байхуа (розмовної мови), що дозволило зробити поезію доступною широким верствам населення. Це також відкрило простір для вільнішої ритміки, відходу від суворих поетичних канонів.
2. Тематичні зрушення – традиційна китайська лірика була спрямована на відображення гармонії світу, моральних принципів та природи. У модерній поезії з'являється критика соціальної несправедливості, зображення внутрішнього світу людини через призму відчуження та самотності.

3. Художні засоби виразності – китайська поетична традиція базувалася на символізмі та натяках. У модерній поезії під впливом західних ідей посилилася експресія, з'явилися гротескні та сюрреалістичні образи.

4. Позиція митця – якщо традиційний китайський поет виконував радше роль споглядача або мораліста, то в модерній ліриці поет стає активним критиком суспільства, відчуженим індивідом, що шукає себе у світі.

Швидше за все на потік нових ідей та творчих методів відреагували поети, доказом чого може слугувати поява вже на початку 1980-х років «туманної поезії» (朦胧诗), яка активно використовує модерністські прийоми. Основним її представником (朦胧诗) став Бей Дао (北島 1949–). Ставши ядром нової поезії, ця течія до середини 1980-х років розширила свої рамки, отримавши назву поезії «нової хвилі» (Michelle Yeh 1991). До її талановитих представників зараховують Цзян Хе (江河), Шу Тін (舒婷 1952–), Гу Чен (顾城 1956–1993), Лян Сяобін (梁小斌 1954–). Поезію цього періоду характеризує вселенський погляд на долю людини, її цікавить людина і природа як філософські категорії, їх співіснування та взаємовплив. Разом із тим зростає увага поетів до національних міфів і легенд, культурної спадщини, що знаходить живе відображення в їхній творчості (Воробей, Мурашевич 2017, 238).

Отже, протягом тривалого часу література Китаю пройшла складний та тернистий шлях – від повної зневаги політичними режимами до відродження. Після закінчення «культурної революції» реабілітували кожного, хто був несправедливо звинувачений. Було створено чимало творів різних напрямів – «література шрамів» (伤痕文学), «література дум про минуле» (反思文学). У середині 80-х років література Китаю вийшла на новий рівень розвитку завдяки знайомству китайської громадськості з перекладною зарубіжною літературою та працями, присвяченими вивченню західної культури, літератури та мистецтва. За короткий період китайська література

надолужила втрачені етапи розвитку, ці зміни вплинули на появу вже на початку 1980-х років «туманної поезії» (朦胧诗).

Висновки до першого розділу

Модерна китайська лірика характеризується гармонійним поєднанням традиційних естетичних категорій із новаторськими підходами, що дозволяє зберегти зв'язок із культурною спадщиною, водночас адаптуючи її до сучасного художнього процесу. Поети звертаються до глибоких філософських концепцій, що історично формували китайську естетику, використовуючи такі категорії, як «Депресивний» (沉郁), «Піднесений» (飘逸), «Порожній» (空灵), «Туманна глибина» (幽玄), «Духовна порожнеча» (虚靈) та «Чистота» (清新). Ці естетичні категорії, що беруть початок у давніх конфуціанських, даоських та буддійських традиціях, набувають нового змісту в модерній поезії, відображаючи особистісні переживання, суспільні зміни та художні пошуки сучасних авторів. Суспільно-політичні зміни в Китаї відображаються у ліриці, яка стає ареною вираження громадської думки. Гнучкість у сприйнятті традицій та мотивів свідчить про живучість культурної спадщини. Модерна китайська лірика переживає період трансформації, де поєднання традицій і новаторства, особистої експресії та соціального віддзеркалення є визначальним для її розвитку та розкриття нових літературних можливостей.

Події 4 травня 1919 р. прискорили розвиток суспільно-політичної думки, сприяли формуванню основних напрямів «літературної революції». «Рух 4 травня» сприяв чіткішому усвідомленню справжніх національних інтересів, і разом із тим саме масові патріотичні виступи стали поворотним пунктом в ідейно-політичному розвитку Китаю, висунувши на перший план проблему національного спасіння і з новою гостротою порушивши питання про шляхи розвитку та відродження країни. «Рух 4 травня» дав імпульс для перегляду літературних традицій і став причиною трансформації поетичної мови та форм. Внаслідок цього модерна китайська поезія втратила жорстку прив'язаність до класичних жанрів і отримала свободу вираження, що

сприяло народженню нових поетичних стилів та підходів. Місія подолання культурного розриву, який виник після подій 4 травня, лягла саме на твори поетів «туманної поезії».

Процес розмикання традиційної китайської культури відбувався в умовах конкуренції західних філософських ідей, що змінювали інтелектуальний ландшафт Китаю. Таким чином, модерна китайська лірика стала тим простором, де Захід і Схід не просто взаємодіяли, а створювали нову культурну парадигму. Це розмикання традиційної естетики відкрило нові можливості для китайської літератури, але водночас стало викликом для традиційного суспільства, що відбилося у соціальному неприйнятті деяких новаторів, їхній еміграції або внутрішньому конфлікту між відданістю традиціям і прагненням до змін.

Естетична практика відіграє важливу роль у формуванні та розвитку особистісного художнього смаку, а також у сприйнятті та творенні краси. Естетичні практики поетів цього періоду базувалися на взаємодії традиції та модерності, що стало визначальним для подальшої еволюції китайської лірики. Якщо говорити про взаємодію естетичної практики з естетичною категорією, то було з'ясовано, що естетична практика взаємодіє з естетичними категоріями, що включають у себе поняття краси, симетрії, гармонії. Ця взаємодія визначає особливості сприйняття та вираження естетичних цінностей. Особливості естетичної практики визначаються трансформацією традиційних естетичних категорій, що мають глибоке коріння в традиційній філософії Китаю. Водночас ці категорії зазнали трансформацій, адаптуючись до змінних культурних і соціальних умов. У поезії з'являються нові художні рішення, що дозволяють поєднувати філософську глибину з особистісною експресією, створюючи твори, в яких традиційна естетика перегукується із модерними художніми пошуками.

Динаміка та зміна в художньому світі: Зазначено, що естетична практика та естетичні категорії є динамічними, змінюються з часом та відображають розвиток сучасного художнього світу. Розуміння цих понять є ключем до аналізу та адаптації до нових художніх тенденцій і традицій.

Трансформація традиційних естетичних категорій у модерній китайській ліриці проявляється через експерименти з мовою, образами та структурою вірша. Поети, з одного боку, спираються на класичні канони поезики, а з іншого – розширюють межі художнього висловлювання, віднаходячи нові засоби передавання емоційного та філософського змісту. Інновації у поезії відбуваються не за рахунок руйнування традиції, а через її переосмислення та інтеграцію в сучасний культурний контекст.

Отже, модерна китайська лірика – це динамічний простір, у якому відбувається активна взаємодія традиційного й новаторського, індивідуального й суспільного, естетичного й філософського. Трансформація естетичних категорій свідчить про гнучкість та адаптивність китайської літератури, що дозволяє їй залишатися актуальною в умовах культурних і соціальних змін.

РОЗДІЛ II. ТЕЧІЯ «ТУМАННИХ ПОЕТІВ» У МОДЕРНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ЛІРИЦІ

Термін «туманна поезія» (朦胧诗) виник як реакція на незрозумілість змісту і незвичність художньої форми віршів молодих поетів періоду «культурної революції» у 1979 р. Твори поетів цього періоду постають як художній відгук на тривале духовне спустошення, що відлунувало в суспільній свідомості. У їхніх віршах відчувається не лише розчарування реальністю, а й прагнення повернути поезії її сутнісну місію – утвердження людської гідності через слово, здатне прорости крізь час і мовчання. Однак сам факт того, що ці тексти отримали назву «туманних», свідчить не тільки про складність їхньої форми чи змісту, а й про новий кут сприйняття мистецтва, який виходить за межі ідеологічного дискурсу. Важливо говорити про цю поезію з естетичної точки зору, навіть коли вона несе політичний заряд, адже мистецтво здатне протистояти застиглим суспільним формам, які спрямовані не на розвиток особистості, її емоційної сфери та індивідуальних можливостей, а на підкорення і слухняність. Коли традиційний порядок втрачає зв'язок із людською чутливістю, він ризикує перетворитися на безпідставну риторичну оболонку. Саме тому естетичний підхід дозволяє не лише осягнути внутрішню логіку цих творів, а й відчути живий голос поетів, що намагалися віднайти простір для самовираження в умовах обмежень.

Течію «поетів-туманників» аналізували як вітчизняні дослідники (Тищук О. С., Гуль О. Г. та ін.), так і європейські (Бонні С. МакДугал, Дж. Мішель, П. Гарріс та ін.) та американські вчені (С. Лю, К. Ло, Д. Лі (S. Liu, C. Luo, D. Lee)).

2.1. Становлення «туманної поезії»

Початковий період відродження літератури, або етап становлення китайської літератури нового періоду, можна умовно обмежити тимчасовими рамками з 1976 до середини 1980-х рр. Цей період характеризується інтенсивним розвитком поезії, що виразився в різноманітності поетичних течій, активному відродженні кращих традицій нової китайської поезії початку ХХ ст., переосмисленню історичних подій недавнього минулого, а також експериментами в області художнього самовираження поетів в умовах мінливого Китаю, який відкрив врата в закордонний світ. Проте серед усього розмаїття поетичних напрямів зазначеного періоду можна виділити кілька основних груп. У китайському літературознавстві склалася традиція поділяти спілки письменників не стільки за літературними школами, скільки за віковими групами. О. П. Родіонова пропонує всіх літераторів початкового періоду відродження літератури, що тривав аж до середини 1980-х рр., умовно розділити на дві групи: які повернулися до творчості і початківці (Воробей, Мурашевич 2017, 238). Крім того, уточнюються вікові особливості кожної з груп. Так, до першої групи можна віднести і найстарше покоління поетів, які прийшли в літературу ще в 1930–1940-х рр., і тих, початок літературної творчості яких припадає на перші роки після утворення КНР. Другу групу складають поети, які вступили в літературу з початком її нового періоду і яких також можна розділити на дві підгрупи. По-перше, це поети середнього і молодого покоління (що народилися в 1940–1950-х рр.), формування особистості й початок літературної діяльності яких припадає на роки «похмурого десятиліття». Основний кістяк цієї підгрупи створює «туманну поезію» (朦胧诗). Із огляду на відомі історичні події твори згаданих поетів починають публікуватися тільки в кінці 1970-х – на початку 1980-х рр. (Лаврач, М. 2010, 29–40).

Другу підгрупу становлять наймолодші поети, які народилися в 1960-ті роки, вони починають писати тільки на початку 1980-х років.

«Туманна поезія» (朦胧诗), (朦胧 дослівно «незрозумілий, невиразний, туманний») – досить цікаве літературне явище в китайській поезії другої половини 70-х – першої половини 80-х рр. ХХ ст. Будучи свого роду відкритою творчою групою письменників, «туманна поезія» не мала якоїсь єдиної організаційної форми і не була офіційно заявленою, проте кожен із поетів окремо проявив певну спільність у творчому волевиявленні і плодах свого мистецтва, виявившись частиною історично сформованої, нової поетичної освіти. Витоки літературної течії «туманної поезії» треба шукати в так званій андеграундній літературі періоду «культурної революції». Про це свідчать дати написання віршів, цей факт також підкреслюють у наукових роботах з китайського літературознавства (Ван Цзя-пін, «Китайська поезія в 1966–1976 рр.», 1999) (Huang Y. 2007, 219).

Спочатку вірші цих авторів поширювалися в рукописах. Пізніше, в 1978 році, за ініціативи Бей Дао і Ман Ке виходить перший номер неофіційного поетичного журналу «Сьогодні» (今天). Це було перше видання віршів «підпільної літератури», до якого увійшли близькі за духом вірші різних поетів з усієї країни. Серед авторів поетичних творів, що увійшли в «Сьогодні», не тільки початківці та невідомі поети, а й поети старших поколінь. Так, наприклад, у перший номер журналу Бей Дао включив три вірші Цай Ціцзяо (蔡其矫 1918–2007): «Краєвид» (风景画), «Адреса» (给 -), «Думи» (思念). Заради конспірації вірші Цай Ціцзяо були надруковані під псевдонімом Цяо Цзя. Поява «Сьогодні» стало першим кроком на шляху до легалізації підпільної літератури часів «культурної революції». Твори, які переписували від руки і передавали таємно, будучи свого роду формою духовного виживання і спілкування китайської інтелігенції в похмурі роки культурного тоталітаризму, вперше в друкованому вигляді вийшли в широкий загаль. Численні вірші, які поети різних поколінь підпільно писали в ті роки, виявляють спільність в ідейній спрямованості, обумовленою потужним протистоянням тверезого розуму та абсурдним проявом епохи.

Поетів різного віку об'єднало неприйняття «духовної пустелі китайського зразка» (Huang Y. 2007, 219). Різні автори осмислюють і художньо відтворюють породжені історією факти дійсності, і все більше заглиблюючись у внутрішній світ окремої людини. Трагічний пафос протистояння і опору, критичне мислення і одночасно глибокий ліризм багато в чому стали закономірним наслідком соціально-історичного розвитку Китаю. Представниками «туманної поезії» практично у всіх наукових працях називають імена Бей Дао, Гу Чена, Шу Тін, Ян Лянь (杨炼 1955–). У розділ «Туманна поезія» збірника «Сто поезій “туманних поетів” і “поетів нового покоління” з коментарями» включені твори таких поетів, як Лян Сяобін (梁小斌), Ван Сяони (王小妮), Сюй Цзін'я (徐敬亚), Ло Гене (骆耕野), Лі Сяоюй (李小雨), Сунь Уцзюнь (孙武军), Е Яньбін (叶延滨), Чан Яо (昌耀), Яо Ман (姚莽), Бай Юй (白渔), Чжен Лін (郑玲), Ян Сяньяо (杨献瑶), Янь Бей (雁北), Вей Ман (微茫), Лі Юаньшень (李元胜) (李丽中 1988). Таким чином, можна відзначити, що до «туманної поезії» відносять твори поетів різних вікових груп. Наприклад, Чан Яо (昌耀 1936–2000) прийшов у літературу вже в 50-ті роки ХХ ст. і до початку 80-х років мав майже тридцятирічний досвід віршування, проте його твір «Гребіть, гребіть, батьки!» (划呀, 划呀, 父亲们!) увійшов у розділ «Туманної поезії» вищезгаданого збірника під редакцією Лі Лічжун (李丽中). Хуан Сян (黄翔), чиї вірші назвали предтечею «туманною поезії», народився в 1941 році, і в 1970-ті роки він був уже цілком зрілою особистістю. У цілому основний кістяк цього напрямку утворюють молоді поети, народжені в кінці 1940-х – 1950-х років (Бей Дао, Гу Чен, Шу Тін, Мен Ке, До До). Нарешті, найпізніше в «туманну поезію» зі студентського середовища прийшли наймолодші поети: Ван Сяоне (王小妮) та Сюй Цзін'я (徐敬亚).

Термін «туманна поезія» вперше з'являється в літературно-критичних роботах у 1979–1980-х роках як реакція на незрозумілість змісту, незвичну

новизну образів і форм та їх поєднання у віршах деяких молодих поетів (Yuejun Yan 2002). Хоча далеко не всі їхні вірші відрізнялися так званою «туманністю», проте цей термін поступово витіснив інші й закріпився в китайському літературознавстві. Офіційною датою проголошення «туманної поезії» є 1979 рік, коли в журналі «Поезія» (诗刊) опубліковано вірш Бей Дао «Відповідь» (回答) – перший твір поетів цього напрямку, що з'явився в регулярному виданні. Потім одна за одною на сторінках «Поезії» вийшла друком і низка віршів інших авторів (Шу Тін, Гу Чена, Цзян Хе, Лян Сяобін). До 1980 р. «туманні вірші» стали потужним потоком, що охопив китайську молодь. «Туманна поезія», вийшовши з «підпілля», відразу стає об'єктом літературної критики. Так, із жовтня 1979 р. до липня 1988 рр. на сторінках різних газет і журналів опубліковано понад 600 статей, присвячених різним аспектам «туманної поезії», перелік назв яких, у хронологічному порядку, представлено в «Збірнику критичних статей про “туманну поезію”» (姚家华 1989, 500–551). Це видання, будучи результатом багаторічної кропіткої праці співробітника Пекінської бібліотеки Яо Цзяхуа, стало важливою подією в історії розвитку нової поезії, представивши свого роду короткий підсумок бурхливої багаторічної полеміки, яка оголила безліч проблем теоретичного характеру і стала потужним поштовхом у розвитку китайської літературної критики й теорії поетичного мистецтва. Ця дискусія заторкнула не тільки літературні кола, про сутність і різні аспекти «туманної поезії» міркували як поети і літературні критики, так і широкі верстви читачів. У ній взяли участь, зокрема, і самі «туманні поети»: Шу Тін, Гу Чен, Ян Лянь, Лян Сяобін, Ван Сяоне, Ло Гене, Сюй Цзін'я. Об'єктом літературно-критичного осмислення стали поетичні твори Гу Чена, Шу Тін, Бей Дао, Сюй Цзін'я, Фан Цина, Го Синя та інших представників «поезії нової хвилі» (新诗潮). Найбільшу полеміку викликали твори Гу Чена і Бей Дао. Твори молодих поетів називали новим підйомом (新的崛起) і реакційним плином (逆流). «І прихильники, і противники відчули бунтівний характер, виклик, який порушила ця поетична

хвиля. Противники цього побачили страшну загрозу вторгнення іншої культури, прихильники побачили всебічне оновлення, яке несе ця зміна...» (姚家华 1989, 500–551).

Предметом дискусії стали численні проблеми в області теорії поезії, а також ідеології в поезії. Критикувалася змістова невизначеність, занепадництво, нігілізм, індивідуалізм, запозичення традицій модерністської поезії Заходу. Все це свідчить про відхід від концептуальних основ методу соціалістичного реалізму, який тривалий час панував у китайській літературі. Значне місце в полеміці займають роздуми китайських літераторів про ідейні засади поетичного мистецтва. В результаті політичного свавілля були зіпсовані естетичні смаки читачів, і нова поезія піддалася певній мутації. Необхідно зауважити, що в багатьох статтях, присвячених осмисленню феномену «туманної поезії», автори зіставляють поняття «туманний» (朦胧) і «незрозумілий» (晦涩), із яких друге має негативний відтінок. «Туманні вірші» отримали такі епітети, як незрозумілі (晦涩), важкодоступні (难懂), малозрозумілі (似懂非, 半懂不懂). Від питання про ідейно-змістовну неясність творів «туманної поезії» китайські літератори переходять до роздумів про сутність традиційного філологічного терміна «含蓄» («прихований сенс, багатозначність»). На думку деяких критиків, цей термін у традиційному розумінні не може характеризувати «туманні вірші»: «туманність» (朦胧) – це зовсім не «багатозначність» (含蓄), а всього лише «розпливчастість, розмитість, примарність, невизначеність, хитромудрість» (含混) (姚家华 1989, 500–551). Інший ідеологічний аспект поезії знайшов відображення в критиці занепадницьких настроїв у віршах «туманних поетів». Дух песимізму і заперечення сенсу буття в мистецтві ніколи раніше в Китаї не мав широкої підтримки читачів і тим більше схвалення офіційної критики. Так було і на початку ХХ століття в період проникнення ідей західних модерністських течій у китайську літературу. Сильне протистояння викликала і «поезія нової хвилі» кінця 1970-х років. Так, Гу Гун (顾工) (поет,

батько Гу Чена 顾城), розмірковуючи про вірші свого сина, порушує проблему «батьків і дітей», або двох поколінь. Йому незрозумілі рядки вірша «Кохай мене, море» (爱我吧, 海):

我默默说着
走向高山
弧形的浪谷中
只有疑问
水滴一刹那

(顾城 1980)

*Я говорю беззвучно
І йду до високих гір
У сиротливих хвилях
Лише питання,
Крапля, вмиє один*

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Більш того, його лякає похмурість і занепадницький дух твору: «У моїй голові тільки одні запитання. Чим далі я читаю, тим більше наростає мій гнів: занадто похмуро, занадто страшно! Таких віршів я не читав, ніколи не читав». У прагненні зрозуміти сина і його поезію Гу Гун (顾工) у результаті погоджується з висловлюванням поета Гун Лю про те, що старше покоління і молодь розділяє відстань і що необхідно намагатися якомога краще зрозуміти це покоління і їхню поезію (姚家华 1989, 500–551).

Досліджуючи витоки «туманної поезії», китайські поети старшого покоління задаються питаннями на зразок: «це спадщина “Молодих”?», «це вплив західного модернізму?» На думку французького поета-символіста Шарля Бодлера, вірші повинні передавати всі п'ять почуттів, які, взаємно переплітаючись, становлять єдине ціле «五官的通感», коли слухові відчуття здатні перетворюватися в зорові, а запах – у дотик. Так і у рядках вірша Гу Чена – «Звуки заливають льодовиків подряпини» – «звуки» видимі і відчутні (姚家华 1989, 500–551). Дійсно, «туманна поезія» в ідейно-художніх засадах

виявляє певну спільність як із західними модерністськими течіями (імажинізм, символізм, імпресіонізм), так і з попереднім поколінням. Цьому сприяли і об'єктивні суспільно-історичні причини, і власне вплив творів китайської та іноземної літератури, якими зачитувалися в юності поети. Чималу критику викликав і яскраво виражений індивідуалістичний дух віршів «туманних поетів». Необхідно відзначити, що в цілому східні суспільства від західних відрізнялися переважно колективістським типом свідомості, що знайшло відображення в різних аспектах культури східних народів. Людина на Сході завжди відчуває себе невід'ємною частинкою якої-небудь соціальної системи (сім'ї, роду, клану, держави). З огляду на це і беручи до уваги, що в Китаї довгі роки панувала політика соціалізму з елементами перманентної революційної боротьби, представляється закономірною неможливість відразу прийняти дещо інший тип світосприйняття поетів нової формації, які передусім прагнуть висловити своє «я». Деякі поети старшого покоління (Цзан Кеця 臧克家, Ай Цін 艾青), які не розуміють і не сприймають естетику нових віршів, звинувачують молодих поетів у надмірному випинанні «власного я» («自我») і у відриві від потреб суспільства та народу (姚家华 1989, 500–551). На що Гу Чен дає відповідь: «Я не намагаюся усвідомити весь світ, я намагаюся зрозуміти людину, буття і цінність людства в світі. Відобразити світ – значить висловити своє “я”. Ваше покоління часом теж описує себе, але ваше “я” – це “камінь”, яким “мостять дорогу”, “шестерня”, “гвинт”. Хіба таке “я” є людиною? Ні, всього лише механізм!» (姚家华 1989, 500–551). Подібні мотиви звучать і в інших «туманних» поетів: «Невже я лише трохи щасливіша за діда, механізм ціною в дві заклепки» (Шу Тін, «Після бурі» «风暴过去之后», 1980). У розумінні самих «туманних поетів» так зване自我 звучить як заклик до гуманності, до поваги особистості й цінності людини. Особлива роль поезії в революції китайської літератури – вже відомий факт.

Досить згадати колосальний переворот у віршуванні під час руху за нову літературу «4 травня».

Визнавши самодостатність і одночасно нежиттєздатність старих норм традиційної поезії, передові літератори зрозуміли неможливість часткових змін і поступово прийшли до повної відмови від класичних норм віршування, створивши абсолютно нове утворення – вірші на розмовній мові Байхуа, основу якого склав вільний вірш – верлібр. Тоді в авангарді нової літератури і культури стала нова поезія. Ледве пройшла та полеміка, як знову в 70-ті роки минулого століття з'являється новий об'єкт подолання, і це не старі поетичні норми, а сама нова поезія. Історичний розвиток китайського суспільства спричинив масштабне протистояння та суттєві розбіжності у поглядах на багато аспектів теорії китайського письма. «Туманна поезія» стала виразом інакомислення в мистецтві і відіграла важливу роль у оновленні китайської літератури. Суперечка свідчить не просто про якусь подію, а й про неможливість проігнорувати її. Як показала практика, з моменту виникнення «поезії нової хвилі», початок якої поклала «туманна поезія», стрімко і динамічно змінилися колишні методи, структура і форма нової поезії. Можна стверджувати, що конструктивний результат цієї великомасштабної дискусії полягає в тому, що вона привернула увагу і стала потужним поштовхом у розвитку китайської літературної критики і теорії поетичного мистецтва. Іншими словами, полеміка з приводу «поезії нової хвилі» спричинила не тільки новий підйом у розвитку поетичної творчості, а й розквіту критики, яка, повернувшись до власне художніх основ, активно зайнялася дослідженням естетичної сутності поезії, побудовою та розвитком теорії мистецтва (姚家华 1989, 500–551).

У цілому в «туманній поезії» виділяють три основних ідейно-сміслових пласти. По-перше, це викриття темряви і соціальна критика. Так, у багатьох творах «туманних поетів», написаних ще в 1970-ті роки, проступає потужний дух опору і неприйняття «похмурої реальності», незважаючи на властиву їм неоднозначність символічно-образного вираження (Liu Chun 2008). У

їхньому життєвому лексиконі немає слів на кшталт «кажуть, що», вони вірять тільки самим собі, своїм очам. Поети цього напряму посідають авангардні позиції в духовному житті китайського суспільства, своїми віршами «оголошуючи вирок» («Відповідь» Бей Дао). По-друге, це пошук світла в темряві, глибока рефлексія, а також сильний відтінок героїзму: «Чорна ніч дала мені чорного кольору очі, а я ними все ж шукаю світло» (Гу Чен, «Покоління» 顾城 «一代人», 1979). По-третє, особлива увага до людини, побудована на основі гуманізму: «Хто сказав, що життя – це дерева лист. Опав ліс і раніше, сповнений життєвих сил» (Шу Тін, «Після бурі» 舒婷 «风暴过去之后»). Часовий відрізок від кінця 1970-х до першої половини 1980-х років став періодом стрімкого розвитку в історії китайської поезії. Революційний характер цієї епохи можна порівняти з 20–30-ми роками ХХ ст. (Crevel M. 1996, 169–219). «Туманна поезія», яка вийшла з підпілля і яку ще зовсім недавно активно критикували, в лічені роки стає об'єктом подолання і втрачає своє авангардне положення, «підписуючи пропуск для наступників» (Шу Тін, «Присвячую моїм сучасникам» 舒婷 «献给我的同代人»). Естафетну палицю беруть «поети нового покоління», або «поети третього покоління», а саме покоління молодих поетів-початківців, які народилися в 60-ті рр. і прийшли в літературу у 80-ті рр. ХХ ст.: Хань Дун (韩东), Юй Цзянь (于坚), Сяо Хай (小海), Люй Деань (吕德安), Дін Дан (丁当), Хай Цзи (海子), Сі Чуань (西川), Оуян Цзянхе (欧阳江河), Лі Явей (李亚伟), Вань Ся (万夏), Ян Лі (洋李), Чжоу Лунью (周伦佑), Ло Іхе (骆一禾).

Це було покоління молодих, яким не довелося в свідомому віці пережити похмурий досвід політичних кампаній маоїстського правління. Об'єктивно вони не могли повною мірою зсередини відчутти і зрозуміти патетичний дух поезії їхніх попередників, прийняти їхні духовні принципи й ідейні концепції. Поети нового покоління, тобто ті, хто отримав свого роду «хрещення» «туманною поезією», в мінливих умовах Китаю щодо політики реформ і відкритості, неминуче приходять до заперечення її ідейно-

естетичних доміант (Sun Jilin 2004). Це поети нової формації, які вирости з умонастроїв «туманної поезії» і закономірно подолали ці ідейні традиції, рухаючись у руслі загальних тенденцій історичного розвитку китайського суспільства, культури і літератури, що прагнула до свободи і розширення меж (王富仁 2004, 432).

Таким чином, «туманна поезія», пройшовши тернистий шлях від нерозуміння і заперечення до офіційного визнання її історичного значення, стала символом зміни двох поетичних епох у розвитку модерної китайської поезії. «Туманні вірші» стали стимулом до відновлення творчого пошуку нової поезії, а також різнобічних зв'язків між китайською поезією і поезією сучасного світу, що створило дієві основи для поновлення життєздатності китайської поезії і її виходу на світову арену.

2.2 Творчість «поетів-туманників»

Тривале придушення індивідуальності та насадження ідеологізованої колективістської свідомості, нехтування естетичним аспектом поезії для того, щоб догодити політичним цілям – усе це неминуче викликало протидію у поетів того періоду. Найперші слова протесту зазвучали з вуст «підпільних» поетів періоду «культурної революції». Цих поетів пізніше назвали провісниками течії «туманної поезії» (Хуан Сян, Ши Чжи), і найбільш яскравими представниками вважалися Бей Дао, Гу Чен, Шу Тін, Ман Ке, Ян Лянь. Безумовно, всі вони дуже різні. Вони прагнуть знайти себе, висловлюючи у віршах своє індивідуальне світовідчуття і світорозуміння (Li Jianli 2018). Перші «туманні вірші» повні похмурих порівнянь, несподіваних поєднань образів, у них відобразилась біль, розгубленість і самотність цілого покоління. Так, у поезії Ман Ке «Впало дерево» (一棵倒下的树) ми можемо спостерігати абсурдне порівняння – дерево, що впало, гниє як труп, перетворюється на скелет:

在它的枝干上
一层厚厚的积雪在融化
这仿佛就像尸体在腐烂似的
它使我猛然止住脚步
不敢接近它
远远地看着
只好远远地看着
直看到最后
积雪已全部融化干净
直看到那地上
最终只剩下一具尸骸

(芒克 1980)

*На його гілках
Тане товстий шар снігу
Подібно гниючому трупу.
Він змусив мене різко
зупинитись
Не наважуюсь наблизитись.
Дивився на нього здалеку
Тільки залишається дивитися
здалеку.
Дивився до самого кінця
Дивився, поки на землі
В результаті залишився лише
скелет*

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Образ дерева виступає головним символом, так як є одним із центральних традиційних образів китайської поезії. За космогонічними уявленнями давніх китайців, стихія «дерево» вважалася втіленням життєвої енергії. Існував також культ родового дерева, очолювати який міг тільки правитель. Дерево виступало знаком волі Неба: за гуманного правління дерево пишно розквітало, якщо ж правителі порушували ритуал – дерево гинуло. Образ дерева неодноразово зустрічається в класичній і модерній китайській поезії. У більш широкому контексті дерево уособлює весь рослинний світ, щедро дарує життя людині, тому найчастіше в китайській поезії фігурує ототожнення «дерево – людина». У ліриці Ман Ке образ поваленого дерева відображає тривожну атмосферу епохи, наповнену духом смерті, загрози і

страху (Semenist I. 2020, 120–126). Символ коренів та гілок дерева символізують основу і зв'язок з минулим, тоді як гілки, що простягаються до неба, можуть символізувати надію, прагнення чи ідеали, до яких ми хочемо досягнути, незважаючи на зовнішні труднощі. Завдяки глибокій рефлексії творчість «поетів-туманників» вийшла за рамки конкретних епізодів історії і заглибилася в аналіз філософської сутності світобудови й людського буття. «Туманні поети» все більше звертаються до суб'єктивного початку, їхні твори відрізняє яскраво виражений дух індивідуалізму, посилена увага до поетичного самовираження. Імовірно, вже тоді посіяно насіння розквіту, появленої трохи пізніше, «індивідуальної творчості» в літературі. У центрі уваги «туманної поезії» – людина. Поета цікавить передусім буття людини у всіх його проявах. Гуманізм «туманних віршів» вільний від політичної ідеології, він дає нове розуміння цінності людини. Поети критично осмислюють національну історію, відкидаючи знеособлення людини – людина в «туманній поезії» більше не гвинтик, не шестерня, а вільна особистість: «Ряди живих і мертвих розділяє спокійний, безтурботний горизонт, я вибрав небо, щоб на колінах не повзати на землі перед Господнім катом, свободи вітер затуляє він» (Бей Дао, «Декларація» 宣告) (Bonnie S. McDougall 1991). Не приймаючи недосконалість світу, автори «туманних віршів» передусім прагнуть до гармонії, їхня поезія – повернення до чистої, доброї, щирої природи людини, незадоволеність реальністю народжує конфлікт і веде до пошуку гармонії життя, рятівного «світла в темряві»: «Я хочу на великій землі намалювати безліч вікон, щоб всі очі звиклі до темряви, звикли до світла» (Гу Чен, «Я – норовлива дитина» 我是一个任性的孩子).

У прагненні подолати недосконалість навколишньої реальності поети шукають витоки, нерідко звертаючись у своїх пошуках до світу дитинства.

Найбільш показова із цього погляду поезія Гу Чена, прозваного «казковим поетом». Духовні пошуки авторів «туманних віршів» супроводжуються творчим пошуком в області художніх засобів поетичного вираження. «Туманна поезія» продовжує і розвиває традиції класичної китайської поезії і нової поезії «Руху 4 травня». Автори «туманних віршів» успадковують і розвивають традиційну символіку, а також приділяють серйозну увагу таким прийомам, як рафінована лаконічність (精练), натяк (暗示) і багатозначність (含蓄).

Китайський поет споконвіку відчував органічну єдність з природою, яка його оточувала, відчував невичерпний зв'язок усіх природних об'єктів і явищ в їх безперервному взаємовпливі. Так і в «туманній поезії»: пейзаж часто становить композиційну основу віршів, поети знову і знову звертаються до класичних природних образів води, гір, сонця, місяця, зірок, землі, каміння, вогню, дерев і квітів. Багато творів «туманних поетів» зовсім не туманні, їхня образна символіка цілком традиційна і зрозуміла. Поряд із успадкуванням кращих традицій національної поезії, автори «туманних віршів» намагаються знайти нові способи художньої виразності, вони активно вводять нові образи і способи їх поєднання, тим самим розширюючи межі художнього простору віршів і досягаючи більшого емоційного ефекту. Можна відзначити, що поетичне самовираження «туманних поетів» досить часто з'являється у формі пропозицій-суджень, багато з яких у цей час уже стали відомими афоризмами. Це можна продемонструвати на прикладі першої строфи з вірша Бей Дао «Відповідь» (回答), яку знає напам'ять чи не кожен китаєць:

卑鄙是卑鄙者的通行证，

高尚是高尚者的墓志铭，

看吧，在那镀金的天空中，

Підлість – перепустка негідника,

Благородство – епітафія

благородному,

Поглянь на те позолочене небо,

飘满了死者弯曲的倒影

(北岛 1989)

*Там плавають криві
відображення померлих облич.*

[Тут і далі переклад поезії наш.
– П. М.]

Перші два рядки, що відкривають вірш, побудовані за моделлю судження, в яких фігурують нові метафоричні образи – перепустка і епітафія. Судження Бей Дао лаконічні й категоричні, а метафори мають високий ступінь узагальнення, змістовну ємність і художню силу (Bei Dao 2012).

Образна основа «туманної поезії» відрізняється символічністю і багатозначністю, тому багато віршів здавалися китайському читачеві тих років неоднозначними і тому доволі незвичними. У «туманних віршах» з'єднується реальне й ілюзорне, об'єктивне та суб'єктивне, нерідко в швидкоплинному відчутті міститься глибокий сенс:

顾城 «远和近»

你，
一会儿看我，
一会儿看云。
我觉得，
你看我时很远，
你看云时很近

(顾城 1980)

Гу Чен «Далеко і близько»

*Ти
Трохи дивишся на мене,
Трохи на хмари.
Я відчуваю,
Коли ти дивишся на мене –
ти далеко,
Коли дивишся на хмари –
близько.*

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Понятійні еліпси, натяк на тему надають мотивам творів «туманної поезії» розпливчастість. Символи, іносказання, техніка монтажу – все це веде

до багатозначності, яка залишає читачеві більший простір для роздумів і уяви. У «туманних віршах» можна відзначити також наявність прийому паралельного з'єднання образів, характерного і для західного імажизму. Так, у вірші «Дуга» (弧线) Гу Чен має чотири окремих способи паралельності, зв'язок між якими – у назві вірша:

鸟儿在疾风中

迅速转向

少年去捡拾

一枚分币

葡萄藤因幻想

而延伸的触丝

海浪因退缩

而耸起的背脊

(顾城 1980)

Пташка посеред стрімкого

вітру

Різка змінила напрямок.

Юнак нахилився за монетою,

Лоза винограду мрійливо

протягує свої котячі вуса.

Морська хвиля, підіймаючись,

згинає свою спину.

[Тут і далі переклад поезії

наш. – П. М.

Гу Чен за допомогою чотирьох окремих образів створює враження руху, який прийняв застиглу форму дуги. Розрив між образами – повна несподіванка, непередбачуваність наступних рядків дає змогу читачеві подумки побачити і задуматися разом із поетом.

Читаючи цей вірш Гу Чена, мимоволі в пам'яті спливає мініатюра американського імажиста Е. Паунда (Ezra Pound) «На станції метро («In a station of the metro»):

The apparition of these faces in the
crowd;

Petals on a wet, black bough

*Раптова поява цих облич у
натовні ;*

Пелюстки на мокрій, чорній гілці

(Pound E., 1913)

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Езра Паунд прагнув не коментувати реальність, а зображати візуально, уникаючи порожніх слів виключно заради ритму. Захоплений традиційною китайською ідеєю органічної єдності людини з природними процесами, Паунд навчався у поетичної традиції Китаю поєднанню конкретної образності й невисловленої духовності. Найважливішими властивостями образу – іміджу в теорії Паунда – є конкретність, структурна глибина і експресивність. Імажистська мова – це «мова захопливого співпереживання світу, мова дитячої наївності, у світі, в якому істина не постулюється, а переживається в розгортанні всього різноманіття світу» (LI, Q. J. 2008, 41–54).

Образи Гу Чена також дають безпосереднє зорове зображення речей без коментарів, вони конкретні й експресивні. Кожен із чотирьох образів дуги Гу Чена має внутрішню структуру й одночасно є елементом більш широкої структури. Три з чотирьох образів – природні і тому гармонійні, тільки один образ – зображення хлопчика, який нагнувся, щоб підняти монету, – вибивається із загального ряду і приковує погляд, спонукаючи читача до роздумів.

Поетичні мініатюри Бей Дао (北島) із циклу «Записки із сонячного міста» (太阳城札记) можуть бути кваліфіковані як вірші одного образу, які теж відрізняються конкретністю зображуваного без зайвої абстракції і розгорнутих коментарів:

艺术

亿万个辉煌的太阳

呈现在打碎的镜子上

信仰

羊群溢出绿色的洼地

Мистецтво

*Незлічена безліч блискучого,
сонячного світла*

*З'являється в розбитих
дзеркалах*

Віра

牧童吹起单调的短笛

生活 (北岛 1980)

*Отара овець переповнила
зелену низину,*

*Пастух монотонно заграє на
флейті*

Життя – павутиння.

[Тут і далі переклад поезії наш. –
П. М.]

У цілому можна відзначити рубіжний характер китайської «туманної поезії», що і зумовило специфіку творів авторів цих віршів. «Туманна поезія» відродила і дала імпульс подальшому розвитку гуманістичної спрямованості поезії. Крім того, для творів цієї течії характерно критичне осмислення реальності, високі ідеали, дух протистояння, глибока рефлексія щодо історії суспільства і людського буття, пошук гармонії життя. Поети постійно перебувають у пошуку, вони прагнуть до свободи творчого самовираження. Це неминує викликає хвилю нерозуміння у китайських читачів, що вже встигли звикнути до певних штампів літератури соціалістичного реалізму. Вплив «туманної поезії» на подальший розвиток китайської поезії полягає передусім у тому, що вона повернула естетичні ідеали поезії, ядром якої є людина (Semenist I. 2020, 120–126).

2.3. Специфіка естетичного аналізу творчості «туманних поетів»

Тривалий духовний занепад, який панував в суспільстві протягом «культурної революції», залишив слід болю, жаху та суму в душах представників «туманної поезії». Кожен із них – яскрава особистість і талановитий поет, художній світ якого по-своєму унікальний і красивий, а поетична мова – глибоко індивідуальна. Поезія цього часу переповнена темними порівняннями та незвичними комбінаціями образів, що виражають

страждання, розгубленість і самотність цілого покоління. Розуміння кризової ситуації в країні змушувало поетів занурюватися у свій особистий світ – світ своєрідної краси, краси спасіння. У процесі естетичного аналізу творчості «туманних поетів» важливо врахувати, що на їх поетичну практику значною мірою вплинули західні течії, зокрема модернізм та символізм. Однак поетика «туманників» – це, перш за все, адаптація західного бачення світу в естетичному вимірі до традиційного китайського типу світосприйняття. Зокрема, це стало можливим завдяки трансформації західних ідей, які були переплавлені через призму китайської естетики, що спирається на глибокий зв'язок людини з природою та космосом. Зміни, що відбулися у творчості «туманних поетів», можна простежити через декілька характерних особливостей. Вони почали активно використовувати теми тілесності, уникаючи традиційної ідеалізації людської душі і фокусуючись на фізичних та емоційних переживаннях. Відзначається також акцент на темах-табу, які раніше були маловідомі або навіть заборонені у класичній китайській поезії, що стало проявом певного епатування та провокації. Одним з помітних елементів є використання гострих оксиморонів, які підкреслюють контрастність і суперечливість реальності.

«Туманна поезія», ставши ядром нової поезії, до середини 1980-х років розширила свої рамки, отримавши назву «Поезії нової хвилі». До її основних талановитих представників відносяться Шу Тін (舒婷 1952–), Гу Чен (顾城 1956–1993), Бей Дао (北島 1949–). На прикладі творчості цих поетів можна простежити, яку роль естетика відігравала в їхньому житті.

Естетичний аналіз поезії «туманних поетів» ґрунтується на поєднанні герменевтичного та феноменологічного підходів. Герменевтичний аналіз дозволяє розглянути поезію як простір інтерпретації, де суб'єктивний досвід автора й читача формує естетичний смисл твору. Феноменологічний підхід, у свою чергу, допомагає виявити, яким чином уявлення про прекрасне, трагічне та піднесене реалізуються через образність і поетичні структури. Під

час аналізу творчості «туманних поетів» важливо розмежувати естетичні категорії та мотиви. Категорії, такі як трагічне, прекрасне чи меланхолійне, окреслюють загальну естетичну природу твору. Водночас мотиви – це повторювані елементи поетичної мови, що можуть сприяти розкриттю певних естетичних категорій. Наприклад, мотив самотності у поезії Бей Дао слугує засобом художнього вираження трагічного світовідчуття, тоді як мотив природи в текстах Шу Тін може формувати концепцію піднесеного або гармонійного співіснування людини та світу. Аналізуючи лірику «туманних поетів», слід розглядати мотиви як складову естетичних категорій, це дозволяє глибше усвідомити естетичну специфіку їхньої творчості, враховуючи як змістову наповненість текстів, так і їхню художню форму.

Представницею з жіночої сторони «туманної поезії» виступає Шу Тін. Поетка народилася в 1952 році в селищі Шима міста Чжанчжоу провінції Фуцзянь. Усе своє дитинство і юні роки вона прожила в місті Сяминь. Шу Тін росла в прекрасній, інтелігентній родині. На розвиток її дитячого розуму і душі суттєво вплинув різноманітний і барвистий морський пейзаж, який поетка мала змогу спостерігати із самого дитинства.

Однак біда, яка раптово обрушилася на сім'ю, перетворила її життя в складне плетіння радості й горя та змусила її занадто рано пізнати печаль цього світу. У середині п'ятдесятих років її батько був засланий у віддалені райони на трудові роботи. Її мати, якій було нелегко залишатися на колишній роботі після того, що сталося з батьком, змушена була з дітьми виїхати з міста Чжанчжоу і повернутися в Сяминь. Трьох дітей, які були дуже сильно прив'язані один до одного, довелося розлучити, відправивши до різних бабусь. Із чотирьох років дідусь навчав Шу Тін читати танські вірші у формі дитячих пісень, а бабуся розповідала перед сном «Трицарство», «Річкові заплави». Таким чином, ми розуміємо, що прекрасне і красу життя, незважаючи на сумні події, Шу Тін прищеплювали з дитинства (Мурашевич 2013, 150–154). Шу Тін з дитинства була оточена атмосферою любові, краси та літературної традиції, що значною мірою сформувало її світогляд і творче

самовираження. Її поезія, хоч і спирається на класичну китайську літературну спадщину, водночас відображає глибокий індивідуальний досвід та осмислення жіночої ролі у суспільстві. Саме питання жіночої літератури та її особливостей стає ключовим і для українського літературознавства. Так, Білоцерковець А. Ю. у своїй статті «“Жіноча література” як об’єкт феміністичної літературної критики», аналізує феномен жіночої літератури крізь призму феміністичної критики, досліджуючи питання ідентичності, репрезентації жіночого досвіду та специфіки жіночого письма. Авторка проаналізувала, як феміністична теорія трактує жіночу літературу, визначає її особливості, а також розглядає питання ідентичності та репрезентації жіночого досвіду в літературних текстах (Білоцерковець 2013, 13–17).

Шу Тін розвиває традиції класичної китайської поезії, що виражається передусім в образній системі й художніх асоціаціях поетки. В її поезії можна простежити декілька мотивів та образів, які були вкрай важливими для поетки та які естетизувалися в її віршах.

У віршах Шу Тін людина, як невід’ємна частина природи, виходить на перший план з усіма своїми проблемами, недоліками, життєвою боротьбою. Тема людини в її ранній поезії знаходить вираження переважно у відчутті розгубленості, краху ідеалів, самотності, що є характерною рисою настроїв китайського суспільства в період «культурної революції». У віршах Шу Тін чітко простежується тенденція до контрастного протиставлення низькій, потворній реальності ідеальної мрії, спостерігається спрямованість у майбутнє, у реальність, яка ще не настала, але вселяє віру в свою безумовну досяжність. Із-під пера Шу Тін рідко виходять повністю темні, похмурі картини. Відмінною рисою є те, що у творах поетки завжди відчутний пошук світла у пільмі, тяга до прекрасного, надія. В її поезіях ми не раз можемо натрапити на образи ліхтарів, зірок, вогнів, свічок і сонця. Поезію Шу Тін пронизує один із найосновніших мотивів, який вона естетизує, – мотив світлого майбутнього.

Яскравим прикладом пошуку світлого майбутнього для людей стають вірші «Минуле» (往事 二三) та «Перлина – моря сльоза» (珠贝 – 大海的眼泪):

往事 二三	Минуле
一只打翻的酒盅	<i>Перевернута пляшка вина</i>
石路在月光下浮动	<i>Кам'яна дорога гойдається в</i>
繁星拼成了万花筒	<i>місячному світлі</i>
生锈的铁锚上	<i>Калейдоскоп, створений</i>
	<i>мірадами зірок</i>
	<i>На іржавому якорі</i>

(舒婷 1978)

[Тут і далі переклад поезії наш. – П. М.]

У вірші «Минуле» в першому і другому рядках поетка пише про перевернуту пляшку вина як про пролиття людської невинної крові, але одразу застосовує образ місячного світла, в якому лине кам'яна дорога. Поетка вживає слово (浮动) плавати, завдяки якому неживі предмети, такі як дорога, оживають. Місячне світло в поезії Шу Тін і характеризує краще майбутнє для всіх людей. Далі поетка в іржавому якорі змогла побачити калейдоскоп, створений мірадами зірок: 繁星拼成了万花筒, 生锈的铁锚上. У вірші «Перлина – моря сльоза» Шу Тін у перлині почула: «无数年代里, 被遗忘的最和谐的音乐» / «У безодні часу почути забуту найбільш гармонійну музику» (舒婷 1978). Все це розкриває віру поетки у світле майбутнє людей.

Мотив кохання посідає провідне місце в естетиці Шу Тін. Кохання в її ліриці багатогранне: теплі почуття до матері та рідних, турбота про друзів, пристрась до коханого чоловіка, відданість рідній землі, вдячність природі. В емоційно-стриманій конфуціанській культурі Китаю чуттєвість поетичного самовираження Шу Тін підвищила статус і цінність емоційного життя людини та щирих емоцій у модерній поезії.

Кохання жінки у віршах Шу Тін також має різні прояви. Це і невинні почуття, і пристрасть, і повне взаєморозуміння, і рівноправне кохання сучасних людей. Ця багатогранність мотиву кохання дає змогу дослідити багатий емоційний світ жінки і відчутти своєрідність її духовного світу (Мурашевич 2013, 150–154).

У вірші «Дерево Няоло сниться місяць» (莒 萝 梦 月) ліричний герой – дерево Няоло¹ – звертається до місяця, неначе жінка звертається до чоловіка :

如果你给我雨水	<i>Якщо ти даватимеш мені</i>
我就能瞬息苗长	<i>дощ</i>
如果你能给我支援	<i>Я зможу швидко змінитися</i>
我就能飞旋直上	<i>Якщо ти підтримаєш мене</i>
如果你不这么快离去	<i>Я зможу літати прямо</i>
我们就能相会在天堂	<i>Якщо ти не поїдеш так скоро</i>
	<i>Ми зможемо зустрітися на</i>
	<i>небі.</i>

(舒婷 1978)

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Очевидним у цьому вірші є те, що дерево в поезії асоціюється з жінкою: це невелике за розміром дерево, у нього в'юнкий стовбур, що утворює класичну асоціацію з жіночим началом. Шу Тін естетизує образ дерева, через нього показує красу та лагідність жінок. Поетка створює новий образ сильної жінки, яка може не тільки кохати, а й підтримати та допомогти. Вона вводить такі незвичні пари образів, як дуб – бавовник, дерево Няяло, які показують, що підґрунтям справжнього кохання повинні бути рівність та незалежність особистостей, взаємна повага, захоплення та закоханість. У цьому полягає нове звучання мотиву жіночого кохання у Шу Тін. Подібну символіку ми можемо спостерігати в поезії «До дуба».

У художньому світі Шу Тін органічно поєднуються, з одного боку, традиційна крихкість і слабкість жінки, яка має суголосність із рисами, якими повинна бути наділена жінка за конфуціанськими канонами, а саме: жіночі чесноти, жіноча мова, жіноча зовнішність, жіноча майстерність. Усі ці чотири риси роблять жінку по справжньому красивою. З другого боку – це сила і принциповість незалежної жінки, яка сама здатна бути опорою.

Образ жінки наскрізний у поезії поетки, в жінці Шу Тін бачила силу духу, яка водночас гармонійно поєднується з жіночою красою та лагідністю. Гарним прикладом може слугувати вірш «Втеча на місяць» (奔月):

与你同样莹洁的梦
都稍纵即逝

而你偏不顾一切，投向
不可及的生命之渊
即使月儿肯收容你的背叛
犹有寂寞伴你千年
为什么巍峨的山岳
不能带你肩起沉重的锁链
你轻扬而去了吗？
一个美丽的弱音
在千百次演奏之中

永生

(舒婷 1978)

*Мрії такі ж, як ти,
Всі швидкоплинні*

*А ти, незважаючи кинулась
В невизначне життя
Навіть якщо луна готова
прийняти вашу зраду
Ще є самотність, яка буде з
тобою протягом тисячоліть
Чому такі величні гори
Не можуть нести за тебе
важкі ланцюги
Ти злетіла?
Один прекрасний, слабкий звук
У тисячах виконань
Безсмертний*

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Сама назва «Втеча на місяць» викликає у свідомості читача, обізнаного з культурою Китаю, стійкі асоціації з образом Чан'е з відомого міфу. У розділі «Лань мин» стародавнього трактату «Хуайнань-цзи» (淮南子 览 冥 训) записано: «І випросив у Сі-Ванму еліксир безсмертя. Чан'е вкрала його і піднеслася на місяць. І був дуже засмучений, але не зміг піти за нею» (Yuan Ke 1987). Образ Чан'е в китайській традиції укоренився як образ норавливої жінки, яка обдурила чоловіка і була покарана за скоєне. Китайський філолог Лі Ян'ян зазначав, що «слідом за встановленням патріархату, жінки поступово втратили свободу слова, і в своїх оповідях чоловіки змальовували Чан'е грішницею, яка кинула чоловіка. Проте, якщо виходити з позицій жінки, справи йдуть зовсім інакше» (黎洋洋 2006, 24–25). Шу Тін добре розуміє жіночі переживання, і її вірш «Втеча на місяць» дає нам можливість зрозуміти думки і відчуття настроїв сучасної китайської жінки. Сумніваючись у цінності вчинку Чан'е, поетка глибоко співчуває її долі, називаючи її тягар 沉重的锁链 *важкими ланцюгами*. Звертаючись до Чан'е, Шу Тін поділяє її муки, співпереживає їй. В останніх чотирьох рядках Шу Тін поєднала швидкоплинне і вічне в образі Чан'е, назвавши її 美丽的弱 *прекрасним слабким звуком*, примарним і одночасно 永生 *безсмертним* (舒婷 1978). Таким чином, Шу Тін встала на бік жінки, змогла підтримати її, показала всю красу і лагідність жіночого образу в китайській поезії.

Шу Тін бачила велику красу у досконалості природи, що прямо пов'язано зі зростаючим культом «природного» на противагу «штучному» (舒婷 2008). У поезії Шу Тін жіноча врода ототожнюється з красою природи. У вірші «Шуйсянь²» (水仙) Шу Тін пов'язує красу природи з жіночим началом, ототожнює жінку зі стихією води, художні асоціації поетки охоплюють простір від крихітної сльози до світового океану:

«人心干旱, 就用眼泪浇灌自己, 没有泪水这世界就荒凉就干涸了, 女人的爱, 覆盖着五分之四地球哩» (舒婷 1978) / «Народний дух висох, поливає себе

*сльозами, без сліз цей світ спорожніє, засохне, любов жінки покриває 4/5
поверхні земної кулі».*

У назві вірша можна помітити синтез жіночого начала і водної стихії: «Шуйсянь» буквально означає «фея води», це також і назва квітки – нарциса, крім того, це жіноче ім'я, вельми поширене на півдні китайської провінції Фуцзянь. Майстерне поєднання всіх цих образів – нарциса, феї води і жіночого імені – вкотре ілюструє особливості світовідчуття поетки, сповненого органічного єднання краси з природою.

Шу Тін наповнює свої поезії світлою вірою у краще майбутнє, показує природну красу жінки, створюючи нові образи героїнь, яким притаманні традиційні чесноти, такі як тендітність і слабкість. Ці чесноти в її поезії втілюються в образі феї води Шуй Сянь та в образі героїні Чан'є. Але поетка вводить новий образ жінки, порівнюючи її з деревом Няоло, яка незалежна, сильна духом, яка може сама підставити своє плече та допомогти. Художні асоціації Шу Тін здатні зв'язати минуле і сьогодення, що значно збагачує образну структуру віршів, даючи змогу повніше висловити думки і почуття.

Іншим представником течії є Гу Чен. Про поезію Гу Чена, а особливо про красу в його віршах, писати доволі важко. Поет із самого раннього дитинства не мав друзів, багато часу проводив на природі, спілкуючись із вигаданими героями зі світу тварин і рослин. У 1964 р, коли йому було лише 8 років, у вірші «Тополя» (杨树) він написав дивовижні рядки:

我失去了一只臂膀，
就睁开了一只眼睛

(顾城 1964)

Я втратив руку,

Але відкрив очі

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

У віршах юного поета з'являється мотив самотності. Це пов'язано безпосередньо з розлукою з матір'ю під час «культурних гонінь». У 1969 р.

Ґу Ченові з батьком довелося виїхати в село провінції Шаньдун на «перевиховання». Батько і син оселилися подалі від села, Ґу Чен залишився на самоті, ні з ким не спілкувався, унаслідок чого став замикатися в собі, занурюючись у світ мрій. Він побудував дивовижний казковий світ, у створенні якого бере участь головний елемент – краса. Це чистий, невинний і незаплямований брудом реальної дійсності світ. Вірші цього періоду ліричні, невимушені, вражають своєю наповненістю світлом, повітрям, звучанням, заворожують казковістю (姚家华 1989). Ґу Чен ніби хоче сховатися від того жаху, якого він зазнав, від своєї самотності. Він вигадує казковий світ, де немає людей, проблем, де є тільки він і його ідеальний світ, який не може зашкодити поету.

Яскравим прикладом є і вірш Шу Тін «Поет-казкар» (童话诗人), де поетка демонструє, що від своєї самотності Ґу Чен втікає у гармонійний світ казки:

你相信了你编写的童话

自己就成了童话中幽蓝的

(舒婷 1980)

Ти повірив в написану тобою казку

і сам квіткою з казки став

[Тут і далі переклад поезії наш. –
П. М.]

Квіти є символом краси, вони її втілюють і примножують. Але квітнуть вони серед занепокоєння, страху поета за їхнє існування. Поет, немов дитина, грає зі створеними образами. Але страх за їхню долю постійно турбує його. Природа стає для нього невичерпним джерелом фантазій і духовним осяянням.

Ґу Чен був прозваний «казковим поетом». Вірш «Я – норовлива дитина» (我是一个任性的孩子) демонструє його уявлення про казковий світ.

«Я – норавлива дитина» є монологом поета про життя. Він немов творець, який за допомогою різнобарвного пір'я описав своє казкове місто з різноманіття образів і символів. Але, зображуючи вигадану реальність, він показав своє вразливе місце. В одному вірші переплітаються почуття прекрасного і почуття страху та паніки.

Вибір ампула дитини був обумовлений змістом внутрішнього світу поета, його психологією. Гу Чен украй чутливо і вразливо реагує на все, що відбувається навколо. Очима дитини він передає тугу, надію, любов. Погляд на світ очима дитини говорить про глибину погляду людини дорослої. Сховавшись за чистотою і наївністю дитини, він іде від важкого почуття відповідальності, властивого тільки дорослим. У всьому вірші чітко простежуються образи естетизації казковості поета. Описуючи казковий світ, побудований на дитячих мріях і спогадах, поет мимоволі згадує образ матері. Цей образ відповідає настрою всього вірша і його атмосфери чистоти, материнської ніжності:

也许

我是被妈妈宠坏的孩子

我任性

(顾城 1981)

Можливо

Я розпещена дитина своєї

мами

Я норавливий

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Читаючи далі вірш, можна побачити, що світ Гу Чена – це далекий пейзаж. У ньому не тільки хвилі, веселі річки, пагорби, а й вітер, величезні гори:

我想画下遥远的风景

画下清晰的地平线和水波

Я хочу намалювати далекі

пейзажі

Намалювати чіткі горизонти і

画下许许多多快乐的小河

хвилі

画下丘陵

*Намалювати багато радісних
річок*

Намалювати пагорби

(顾城 1981)

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Побудований поетом світ зовсім не складний і різноманітний. У його основі лежать лише два елементи: гори і води. Гори мають пагорби і височини, води – моря і річки. Перше – символ міцності й спокою, друге – символ руху і м'якості. Поет любить пейзаж не тільки як засіб зображальності, а й дивиться на нього як на невід'ємну частину життя людини. Казка, як відомо, є вікном у світ вигаданий, космічний, а природа – кращий ґрунт для створення цієї казки. У віршах Гу Чена речі в природі повні життя, мають свою мову і почуття, можуть вступати в діалог з поетом і є однією з головних складових особливого просторового світу Гу Чена.

Його світ – це прекрасна мить, яку неможливо виміряти. Вона увібрала в себе всі барви життя і почуття людей. Він пише: «我想画下早晨画下露水 所能看见的微笑» (顾城 1981) / «Я хочу намалювати ранок, росу, усмішки, які можна побачити». Ранок для поета – це початок прекрасного часу, а роса – свідок цих чудових миттєвостей. Водночас поет розповідає про свою кохану. Кохання в цьому світі – найкраще його творіння. Поет дбайливо охороняє свою любов, він сподівається, що його кохана ніколи не побачить хмар, а її очі кольору ясного неба, вона постійно дивиться на поета. Гу Чен описує справжнє, чисте кохання, він описує свою мрію:

画下所有最年轻的

Хочу намалювати свою кохану

她没有见过阴云

Вона ніколи не побачить хмар

她的眼睛是晴空的颜色
她永远看着我

(顾城 1981)

*Її очі кольору ясного неба
Вона постійно дивиться на мене*

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Далі у вірші простежується світ свободи, особливий художній простір поета. Він є послідовною низкою художніх образів і символів, головним із яких є осягнення свободи:

:

我希望
能在心爱的白纸上画画
画出笨拙的自由
画下一只永远不会
流泪的眼睛
一片天空
我想在大地上
画满窗子
让所有习惯黑暗的眼睛
都习惯光明
(顾城 1981)

*Я сподіваюсь
На улюбленому білому папері
Намалювати незграбну свободу
Намалювати очі, що ніколи не
плачуть
Та небо
Я хочу всю землю
Розмалювати вікнами
Щоб звиклі до темряви очі
Звикли до світла*

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Автор звертається до образу Неба – символу безмежної свободи у стародавніх китайців. Небо – це одна з опорних категорій китайської культури і філософії, що виражає поняття вищої божественної сили, природи, небосхилу як носія астрономічних і метеорологічних об'єктів і явищ (Luo Jing 2011, 195–211). Згідно з даоським світобаченням, Небо довговічне, тому

що воно існує не для себе; Небо має людинолюбство і дає можливість усім істотам жити власним життям (Polezhaeva 2000). Китайський етнос створив особливий тип культури, що відрізняється від культур інших народів. І однією з істотних ознак є образ Неба, який визначив назву країни як Піднебесної (Гриценко 2000). А очі потрібні Гу Ченові для того, щоб пізнати цю свободу. Далі автор застосовує образ вікна, яке в його поезії є образом, що символізує шлях до свободи. Поет хоче, щоб людські очі, що вже давно звикли до темряви, тепер звикли і до світла. Після десятиліть мук і страждань китайському народу потрібна надія на світле майбутнє. Протистояння світла і темряви є улюбленим у поезії Гу Чена. Світло є свободою, а тьма, своєю чергою, неволею. Свобода Гу Чена існує в особливому просторі, свобода для поета – це стан краси, який можна відчутти в речах. В останніх рядках поезії можна побачити образ панди:

我还想画下自己	<i>Ще я хочу намалювати себе</i>
画下一只树熊	<i>Намалювати панду</i>
他坐在维多利亚深色的丛林	<i>Вона сидить в глибоких лісах</i>
里	<i>В неї немає домівки</i>
他没有家	[Тут і далі переклад поезії
(顾城 1981)	наш. – П. М.]

Панда завжди була символом Піднебесної. Із давніх часів тварина жила при дворі імператора. Велику панду вважають втіленням спокою та миролюбства. Давні мудреці Тибету в прагненні досягти життєвої гармонії побачили в панді відображення своїх поглядів, а забарвлення тварини асоціювали з категоріями *інь* та *ян* (China 2016).

Поет порівнює себе із самотньою пандою, яка залишилася без сім'ї і живе в глухих лісах, напевно, розуміючи свій кінець, як кінець своєї казки.

Таким чином, можна зрозуміти, що пристрасть і особливий порив до краси неминуче довели Гу Чена до страху за власний світ фантазій. Світ казок був для автора абстрактним, наміряним світом. Його моделювання життя зводилося до створення нереального в реальному. Застосовуючи образи гір, річок, неба, очей, панди, поет малював свій вигаданий світ, в якому він так і не зміг існувати.

Не можна оминати увагою і поета, який вважається засновником течії «туманних поетів» – Бей Дао (北島), справжнє ім'я Чжао якого Чженькай (赵振开). Він народився в 1949 році в Пекіні. Після «культурної революції» Бей Дао прагнув висловити гнів і обурення від імені всього народу, який постраждав від наслідків «кривавого десятиліття». У цей період у віршах Бей Дао чітко простежується естетизація людини у світі. Поет висловлюється про найважливіші проблеми того часу, говорячи від імені всього народу. Автор промовляє не тільки від свого імені, він передає крик душі й образу всіх постраждалих від «культурної революції».

Деякі дослідники, зокрема Херберт Ричардсон, порівнюють Бей Дао з Байроном. Їхні твори різні за формою, але близькі за своїм змістом. Це пов'язано з тим, що на батьківщині їх критикувала літературна спільнота, а також із тим, що вони тривалий час жили за кордоном. І Бей Дао, і Байрон були найбільшими поетами лірико-політичного спрямування свого часу, і у віршах кожного з них відображено прагнення до свободи, для них краса – це символ свободи (Li Dian 2006, 164).

Одним із найхарактерніших образів, який естетизує Бей Дао, – це образ безстрашної, незалежної людини. Для того, щоб продемонструвати це, автор застосовує особові займенники «Я» і «Ми» як твердження своєї особистості і докази хороброго висловлювання думок. Китайська традиційна поезія була майже безособовою. Образ автора якщо і присутній у віршах, то лише на інтуїтивному рівні – поети не прагнули до самовираження, до справедливості. Вираз ліричного «Я» для поета – це спосіб комунікації, а для читача – діалог поета з ним. У вживанні авторського «Я» розкривається не просто прагнення

висловити свій погляд, але і знайти прихильників, переконати кожне «Я» у правильності виражених думок (Дегтярьова).

Для автора було важливим зав'язати діалог і відзначити свою близькість до читача. У своєму вірші «Маніфест» (宣告) Бей Дао ділиться з читачем своїми міркуваннями про життя, закликаючи їх не забувати про найголовніше – важливість людського «Я»:

也许最后的时刻到了	<i>Якщо настане останній час,</i>
我没有留下遗嘱	<i>Я не залишу заповіт</i>
只留下笔, 给我的母亲	<i>Я залишив лише ручку, віддавши</i>
我并不是英雄	<i>матері</i>
在没有英雄的年代里,	<i>Я ніколи не був героєм</i>
我只想做一个	<i>Я не живу у часи героїв</i>
	<i>Я лише прагнув бути людиною.</i>

(北島 1980)

[Тут і далі переклад поезії наш. – П. М.]

Автор постійно використовує образ «Я», образ людини: «我没有留下遗嘱; 我并不是英雄; 我只想做一个» (北島 1980) / «Я не залишу заповіт / Я ніколи не був героєм / Я лише прагнув бути людиною». Повторення займенника Я виконує функцію нагромадження поетичних вражень і загострює людські почуття, тим самим він естетизує людину, роблячи її головною у своїх віршах. Також Бей Дао постійно використовує заперечну частку (没), підсилюючи зв'язок між ним та читачем. Цим автор демонструє, що краса людини в ній самій, що для людини важливо залишатися самою собою і не прагнути до героїзму. Інший вірш, який має таку саму ідею і такий самий посил, має назву «Кінець чи початок. Присвячується Юй Локе» (结局或开始- 献给 遇罗克):

我是人
我需要爱
我渴望在情人的眼睛里
度过每个宁静的黄昏

*Я – людина
Мені потрібне кохання
Я хочу в очах коханої людини
Прожити кожні спокійні
сутінки*

(北島 1980)

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Часто образ автора, виражений ліричним «Я» і «Ми» в поезії Бей Дао, вказує не тільки на особисте враження чи судження, а набуває соціально-естетичного сенсу. Ліричний герой найчастіше виражає не тільки свій погляд на факти, явища, проблеми, але і погляди багатьох людей. Якщо поет говорить від імені конкретно-суб'єктивного «Я», він проявляє не тільки себе, але і бажання, ідеї, волю певної групи людей або широкої громадськості. Поет стає моральним взірцем саме за допомогою ліричного «Я» (Шацький 2010, 114–117).

Літературознавці подеколи проводять паралелі між життям Бей Дао і життям і творчістю французького поета Шарля Бодлера, який жив у період розквіту капіталізму. Китайський же поет застав час, коли соціалізм у його країні досяг піку свого. Бодлер створював свої твори в часи, коли романтизм уже був нежиттєздатний, можна сказати – під час згасання літератури. Бей Дао писав вірші тоді, коли для політичних гасел у літературі майже не залишилося місця – у період народження нової літератури. Розчарування Бодлера в об'єктивному світі, його несприйняття потворності навколишньої реальності й скептичне, іронічне ставлення Бей Дао до реалій сучасного йому суспільства слугувало містком між старою і новою літературою. Відмінність у тому, що Бодлеру не була притаманна культурна вихованість Бей Дао, а у Бей Дао не було того занепадницького світогляду, яке було притаманне

Бодлеру. Удвох вони неначе знівечена квітка і самотній північний острів (Mellen E.,169). «Краса» Бодлера не схожа на традиційні тлумачення прекрасного. Краса в його розумінні – це щось сумне, крихке, та має місце для припущення. Він вважав таємницю та співчуття теж проявами прекрасного. Бодлер обрав для себе зло, тому що не знав, як інакше пізнати добро. Якщо говорити про Бей Дао, то йому, так само, як і Бодлеру, притаманно естетизувати непрямі ознаки прекрасного. Бей Дао бачив красу в своїй самотності та в несприйнятті реальності, яка оточувала його. Він не обирав смерть для відходу від реального, як Бодлер, він бачив спасіння в іншому. Основними образами естетизації втечі від реальності для поета були образи ночі та сну.

Особлива пристрась Бей Дао до ночі можна пояснити його прагненням до самотності. Поет прокидався рано, коли інші в цей час ще сплять, і стикався із сильним почуттям самотності та ізоляції, але його приваблювала можливість зустрітися з власною свідомістю. Франц Кафка зазначає, що безсоння є невід’ємною частиною його (Кафки) письменства: «Я вірю, що безсоння з’являється тільки тому, що я пишу. Якщо я не буду займатися історіями ночами, вони вирвуться і зникнуть» (Kafka F. 1948, 1–352)

«Безсоння» (失眠) :

星星逆光而行
在死亡的隐喻之外
展开道德的风景
在称为泉源的地方
辗转的守夜人
点亮那朵惊恐之花

(北岛 1980)

*Зірки плывуть проти вітру,
Не потребуючи метафори
смерті,
І розкривають простори
доброчинності,
Вказують місце джерел
Мандруючий нічний сторож,
Змінює світ жаху на квітку.*

[Тут і далі переклад поезії

У вірші «Безсоння» (失眠) Бей Дао естетизує смерть через образи, які асоціюються з джерелом. Образ джерел демонструє читачу натхнення і творчість поета (Li Dian 2006, 164). Для Бей Дао, так само, як для Кафки, ніч – джерело натхнення. І тому поет часто надихається нічною порою, як у вірші «Ніч» (夜):

夜比所有的厄运

更雄辩

夜在我们脚下

这遮蔽诗的灯罩

已经破碎

Ніч більш красномовна, ніж

Будь-які невдачі

Ніч під нашими ногами

*Цей абажур, який котрий
затуляє віри*

Вже знищений

(北岛 1980)

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Бей Дао зображує красу ночі, говорячи про те, що вона красномовніша за будь-що. Автор дає зрозуміти читачеві, що краще ночі немає нічого, для нього ніч – місце зникнення, але також і особистий всесвіт поета, альтернатива реальному огидному світові (北岛 2005). Бей Дао знаходив красу у власній самотності та відстороненні від навколишньої реальності. На відміну від Бодлера, він не обирав смерть як спосіб втечі від дійсності, а шукав порятунку в інших речах. Ключовими образами, що символізували естетичну втечу від реальності, для нього стали ніч і сон.

Ще одним із промовистих прикладів є вираження пристрасті поета до ночі, що простежується у наступному рядку вірша «Лютий» (二月): «夜正趋

于完美» (北島 1980). «Ніч стає досконалою». Усі вірші, наведені вище, підсумовують зачарованість поета таємницею сну. В короткі нічні години Бей Дао знаходить натхнення і безмежне відчуття свободи (Wei Dao 2003).

Говорячи про концепцію краси у віршах Бей Дао, не можна оминати деякі вірші, написані у період еміграції та після неї. Тільки в період перебування поета далеко від Батьківщини система образів у віршах зазнала досить значних змін. Можна помітити, що у віршах періоду еміграції та після з'являються такі теми, як родина та друзі, які до цього у віршах поета не простежувалися (Sambueva 2012, 94–98). Перебуваючи за тисячі кілометрів від Китаю, Бей Дао в своєму віддаленні з рідними людьми починає бачити і відчувати красу розставання, яка допомагає йому не здаватися. Згадуючи все це, він естетизує розлуку, протягуючи невидиму нитку, яка пов'язує поета з його рідними.

Перебуваючи на чужині, переживаючи сум і самотність, Бей Дао адресує свою поезію близьким і рідним. Вірш «Картинка – для Тянь Тянь на п'ятий день народження» (画 — 给田田五岁生日) сповнений коханням до доньки та радістю за нову можливість побачити її:

穿无袖连衣裙的早晨到来

大地四处滚动着苹果

我的女儿在画画

五岁的天空是多么辽阔

你的名字是两扇窗户

一扇开向没有指针的太阳

一扇开向你的父亲

他变成了逃亡的刺

带上几个费解的字

一只最红的苹果

Ранок настав у сукні без рукавів.

По землі розкидані яблука.

Донька малює картинку.

Яке ж величезне небо в п'ять років!

Твоє ім'я, як два віконця.

*Одне відкривається до сонця,
друге безпосередньо до тата.*

*Він перетворився в приховану
колючку,*

Приніс кілька незрозумілих слів

离开了你的画
五岁的天空是多么辽阔

(北岛 1989)

*Одне з найбільш червоних яблук.
Розлучаюся з твоєї картинкою
Яке ж величезне небо в п'ять
років!*

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

*«Ранок настав у сукні без рукавів / По землі всюди розкидані яблука. /
Донька малює картинку. / Яке ж величезне небо в п'ять років! / Твоє ім'я, як
два віконця. Одне відкривається до сонця, друге прямо до тата». Читаючи ці
рядки, можна відчутти, з якою любов'ю Бей Дао ставиться до доньки. Скільки
ніжності він вилив на папір. Показове порівняння імені Тянь Тянь із
віконцями: одне відчинене до сонця, інше – до татка. У своїх есе Бей Дао
писав, що донька для нього – «як якір на човні в будь-якій мандрівці» (北岛
2004, 43). Почуття будь-якого батька, який бачить доньку після довгої
розлуки, важко висловити словами. Через зорові образи віконець, червоного
яблука, неба, ранку, сонця автор малює свою картинку, тим самим
виражаючи своє безмежне кохання (Bei Dao, 2009).*

Крім рідних, поет присвятив один свій твір товаришеві, з яким зустрівся
вже після того, як покинув Китай: «Присвячується Томасу Транстремеру»
(致 T. Transtromer):

你把一首诗的最后一句
锁在心里--那是你的重心
随教堂的钟声摆动的重心

和无头的天使跳舞时
你保持住了平衡

*Ти втримуєш останнє речення
вірша
Замок в серці – то твій центр
ваги,
Слідуючи за центром гойдання
церковного дзвону
Під час танцю з безголовим*

你的大钢琴立在悬崖上	янголом,
听众们紧紧抓住它	<i>Ти зберігаси рівновагу.</i>
惊雷轰鸣，琴键疾飞	<i>Твій рояль стоїть на краю</i>
	<i>прірви,</i>
你回味着夜的列车	<i>Аудиторія міцно вчепилася за</i>
怎样追上了未来的黑暗	<i>нього</i>
	<i>Раптовий гуркіт блискавки,</i>
	<i>клавіші летять</i>
从蓝房子的车站出发	<i>Ти згадуєш нічний поїзд</i>
你冒雨去查看蘑菇	<i>Як наздогнати темряву</i>
日与月，森林里的信号	<i>майбутнього?</i>
灯：	<i>Ти від'їжджаєш від станції.</i>
七岁的彩虹后面	<i>Прямо під дощем йдеш</i>
挤满带着汽车面具的人	<i>шукати гриби.</i>
	<i>У лісі місяць і сонце, як</i>
	<i>сигнали.</i>
(北岛 1991)	<i>За семирічною веселкою</i>
	<i>натовп людей у мотоциклетних</i>
	<i>шоломах.</i>

[Тут і далі переклад поезії
наш. – П. М.]

Цей твір присвячено Томасові Транстремеру, шведському поету, який у результаті важкого інсульту втратив здатність говорити. *«Ти від'їжджаєш від станції. / Прямо під дощем йдеш шукати гриби. / У лісі місяць і сонце, як сигнали. / За семирічною веселкою натовп людей у мотоциклетних шоломах».* Бей Дао в цьому вірші показує, що Томас Транстремер був дуже життєрадісною і привітною людиною, і, незважаючи на те, що він потерпав від недуги, поет, проте, продовжував самостійно вести домашні справи і

завжди посміхаючись. Жив Томас дуже просто, нагадуючи стару дитину. У цих віршах відчувається велика любов і повага Бей Дао до нього.

«Під час танцю з безголовим янголом, ти зберігаєш рівновагу». У цьому реченні Бей Дао показує, наскільки Томас був сильною людиною, якого навіть важка недуга не змогла здолати. Через звукові образи блискавки, роялю, церковного дзвону, нічного поїзду, дощу, мотоциклів поет, заглиблюючись у почуття, вимальовував картину своїх співпереживань товаришеві, який втратив можливість розмовляти.

Будь-які твори для їхніх авторів, як діти. Читаючи вірші Бей Дао, можна простежити основні образи естетизації та яскраву суголосність із західною поезією, її митцями. Для китайського поета на першому місці завжди була людина – центральний образ власного «Я», справедливості та свободи. Образи сну та ночі відігравали у поезії Бей Дао роль рятівного круга від непривабливості тогочасного політичного устрою та подій, свідком яких він був. Проте його поезії періоду еміграції стали дещо іншими, на що вплинули, поза всякими сумнівами, і розлука з рідними, і спогади про друзів, і, зокрема, зовсім інші умови життя.

Незважаючи ні на що – на весь біль, на всі події, які відбувалися з поетом упродовж життя, – Бей Дао не припиняв бачити красу людини у світі, красу ночі й сну як втечі від реальності, красу зустрічі з новими друзями, у коханні до своєї доньки. Бей Дао зміг досягнути весь біль і навчився бачити красу життя.

Висновки до другого розділу

Становлення «туманної поезії» в Китаї визначається низкою чинників, що взаємодіють і формують цей унікальний літературний напрям. Це явище не лише відображає еволюцію китайської поезії, а й відкриває нові горизонти в естетиці та виразній силі слова. Формування «туманної поезії» зумовлене як глибоким взаємозв'язком із традиційною китайською культурою, так і кардинальним переосмисленням її естетичних канонів. «Туманна поезія» не просто продовжує класичну традицію, а вступає з нею в діалог, трансформуючи традиційні символи, метафори та алегорії. Вона успадковує естетику природних образів, імпресіоністичні відтінки та містичну філософію, але водночас вводить нові стилістичні прийоми, які раніше не були характерні для китайської поезії. Зокрема, поети активно використовують метод монтажу, фрагментарність, приховані смисли, багатозначність і складну метафорику, що зближує їхні твори з модерністською поетикою Заходу. Поява «туманної поезії» стала своєрідною відповіддю на суспільні й культурні зміни в Китаї. Поети цього періоду прагнули знайти власний голос, що відбилосся у їхніх віршах, сповнених глибокої рефлексії, пошуку ідентичності та індивідуального світовідчуття. Спершу їхні твори були позначені похмурими порівняннями, несподіваними поєднаннями образів, відображенням болю, розгубленості та самотності цілого покоління. Однак це не було самоціллю – для «туманних поетів» подолання хаосу й незгоди стало частиною естетичного та філософського пошуку гармонії. Поети цього напрямку відзначаються глибоким внутрішнім світом і емоційною зрілістю, поєднуючи особистісні переживання із соціальними реаліями. Вони звертаються до саморефлексії, екзистенційного пошуку, проблеми людської гідності та свободи. Особливо це видно у творчості Бей Дао, де центральною темою є протистояння індивіда зовнішньому світові, а також у віршах Гу Чена, який створює власний

символічний світ, що існує на межі реальності й дитячих фантазій. Поети часто використовують образи природи не просто як естетичний елемент, а як засіб вираження філософських і соціальних ідей. Пейзаж у їхніх віршах – це не лише тло, а ключ до розуміння людського існування. Образ дерева, наприклад, у віршах Ман Ке символізує занепад і втрату коріння, тоді як у Шу Тін він набуває значення жіночої сили та стійкості. «Туманна поезія» не є однозначною – у ній поєднуються реальне та ілюзорне, конкретне та абстрактне. Багато віршів містять метафори, які можуть трактуватися по-різному, залежно від контексту. Наприклад, відома строфа Гу Чена «Чорна ніч дала мені чорні очі, але я ними шукаю світло» містить глибокий підтекст, що відображає протистояння темряві, як у буквальному, так і в метафоричному сенсі. «Туманні поети» експериментували з формою, впроваджуючи нові способи побудови вірша. Вони використовували монтажні техніки, незвичне компоновання рядків, парадоксальні образи, що створюють ефект відчуження або несподіваного емоційного сплеску. Це наближає їх до західного модернізму, хоча їхня поетика залишається глибоко вкоріненою в китайській традиції. Краса посідає важливе місце у віршах «поетів-туманників», але вона була суперечливою, породженою болісними стражданням та пошуками гармонії. У віршах поетів цього періоду можна простежити красу втечі від політичної ситуації, від потворності світу. Кожен із них – це індивідуальність, яка по-своєму занурювалася у свій індивідуальний світ – світ краси.

Бей Дао – символ опору й інтелектуального спротиву. Його вірші часто містять мотиви ізоляції, бунту. Бей Дао відображав прагнення всього народу до свободи, для поета краса – це символ свободи. В образі власного Я поета відчувається виразна суголосність із західною естетикою людини в світі. Ідеї творів західних поетів, як і творів Бей Дао, звернуті до почуттів і розуму людей, щоб вони нарешті схаменулися і об'єднали свої зусилля в боротьбі за свободу, за красу, за істину і справедливість. З іншого боку, Бей Дао було притаманне естетизування тих речей і понять, які викликали у людей сум.

Він естетизував свою самотність та неприйняття реальності, яка оточувала його.

Шу Тін – представниця жіночої поезії, що поєднує ніжність, внутрішню силу та віру в гармонію світу. Шу Тін естетизує мотив світлого майбутнього. Вона здатна побачити прекрасне у речах, які для людського ока будуть звичайними. Мотив кохання посідає провідне місце в естетиці Шу Тін. Кохання жінки у віршах Шу Тін має різні прояви. Це і невинні почуття, і пристрасть, і повне взаєморозуміння, і рівноправне кохання сучасних людей. Ця багатогранність мотиву кохання дає змогу дослідити багатий емоційний світ жінки і відчутти своєрідність її духовного світу. Поетка естетизує образ дерева, за допомогою якого вона показує красу та лагідність жінок. Шу Тін створює новий образ сильної жінки. Вона вводить такі пари образів, як дуб – бавовник, дерево Наяло, тим самим демонструє, що жінка може не тільки кохати, а й підтримати та допомогти. Своєю поезією Шу Тін доводить, що у справжньому коханні повинні бути присутні рівність та незалежність особистостей, взаємна повага.

Гу Чен – «поет-казкар», який створив у своїй поезії світ символів і архетипів, що нагадує дитячу міфологію але, зображуючи вигадану реальність, показав своє вразливе місце. Поет побудував дивовижний казковий світ, у створенні якого бере участь головний елемент – краса. Це чистий, невинний і незаплямований брудом реальної дійсності світ, якого насправді поет не мав. У його віршах переплітаються почуття прекрасного і почуття страху та паніки. Казковий світ поета побудований на дитячих мріях і спогадах. Він часто вводить образи гір, води, в яких бачить символи міцності та спокою, руху і м'якості. Автор звертається до образу Неба як до символу свободи, до образу очей, які потрібні Гу Ченові для того, щоб пізнати свободу життя, та образу вікна, який символізує шлях до свободи. Поет порівнює себе із самотньою пандою, яка залишилася без сім'ї і живе в глухих лісах. Вживаючи такі образи, поет розумів, що казка – це вигаданий

світ, а кінець його реального життя вже близько. У його творах часто зустрічається мотив утечі, мрії та самотності.

Естетика «туманної поезії» базується на принципах натяку, прихованого змісту й емоційної багатозначності. Тексти «туманних поетів» складні для прямолінійного тлумачення, оскільки вони грають із сенсами, спонукаючи читача до індивідуальної інтерпретації. Образи часто взаємопов'язані, створюючи ефект глибокого занурення в поетичний простір, де реальність і символіка переплітаються.

Поезія спонукає не до буквального розуміння, а до інтуїтивного, чуттєвого сприйняття. Становлення «туманної поезії» в Китаї – це процес взаємодії традиції та новаторства, що визначив подальший розвиток китайської літератури. Вона стала не просто поетичною течією, а явищем, що відобразило культурний і соціальний злам епохи. «Туманна поезія» повернула поетам індивідуальний голос, відновила цінність метафори, символу, натяку та створила нові можливості для художнього самовираження. Вона відкрила китайській поезії шлях до діалогу зі світовою літературою, що зробило її одним із найцікавіших феноменів модерного поетичного мистецтва.

РОЗДІЛ III. Домінантні естетичні категорії в ліриці «туманних поетів»

Естетичні категорії в «туманній поезії» охоплюють багатий набір тем і стилів, які були впливовими протягом століть. Ці категорії включають природу, яка часто символізує поетичний простір для роздумів і духовного зв'язку; людські емоції, такі як любов, туга та меланхолія, що дають можливість глибоко самоаналізувати та співпереживати; яскраві образи, в яких використання метафор і символізму створює шари значення у віршах. Крім того, концепція гармонії, рівноваги та простоти в поетичному вираженні відіграє важливу роль, створюючи відчуття спокою та благодаті. Ці естетичні категорії разом визначають красу та глибину китайської поезії, роблячи її позачасовим джерелом натхнення та споглядання. «Туманна поезія» втілює в собі кілька домінуючих естетичних категорій, кожна з яких сприяє її глибокому впливу та довговічній спадщині. Природа виступає центральною темою, символізуючи гармонію, швидкоплинність і духовне натхнення. Людські емоції, такі як кохання, душевний біль і самоаналіз, надають глибоко особистий вимір, сприяючи співпереживанню та зв'язку. Пронизана яскравими образами та метафоричним багатством, поезія «туманних поетів» створює шари сенсу та спонукає до споглядання. Крім того, акцент на стриманості, врівноваженості та простоті викликає відчуття спокою та елегантності. Ці естетичні категорії разом визначають захопливу привабливість і позачасову актуальність китайської поезії, пропонуючи глибоке розуміння людського досвіду та природного світу.

3.1. Поетична дихотомія краса – потворність

Краса та потворність є критеріями людської оцінки зовнішньої форми речей, а також однією з найпоширеніших тем у літературних творах. У літературі краса і потворність є не тільки судженням про зовнішність, але також відображенням та дослідженням людської природи, моралі, цінностей. Через опис та порівняння краси та потворності літературні твори можуть глибоко дослідити внутрішній світ людини та пробуджувати мислення та відгуки читачів. Гарні персонажі, вишуканий посуд та приємні краєвиди завжди були важливими об'єктами літературної творчості. Однак механізм, що викликає естетичне задоволення, складний. Іноді вишуканий опис деяких потворних і дивних речей може також змусити людей радіти після шоку. Оцінювання потворності саме собою є особливим естетичним методом (刘刚 2023).

Краса є життєво важливим і центральним елементом людського досвіду. Вона асоціюється із задоволенням, яке впливає на особистий вибір і культурний розвиток. Поети оспівують її, художники прагнуть вловити її у своїх творах, моралісти застерігають від її оманливого впливу, вчені прагнуть розкрити її таємниці, а філософи розмірковують про ілюзорну природу. Вирази життєвої сили краси в її ролі у повсякденному житті трапляються в будь-якій культурі. Потяг до прекрасного, бажання бути красивим і отримувати красиві предмети є універсальним, хоча прояви цього бажання відрізняються в різних культурах і епохах. Класична західна філософія вважала красу одним із трьох основних понять людського розуміння: правда (і брехня), добро (і зло), краса (і потворність). Однак у сімнадцятому столітті краса вважалася маргінальним поняттям, а у двадцятому столітті її взагалі стали розглядати як незамінну.

Усе у світі за своєю природою прекрасне. Гори, вода, рослини й тварини – неповторні у своїй красі. Люди – тварини з найгарнішим тілом і

будовою. Звичайно, краса також повинна мати недоліки. Звідки береться потворність? Щонайперше давньогрецькі філософи розрізняли дві категорії потворності. Перша категорія – це потворність в естетичному сенсі, тобто потворність під час сприйняття. Вони визначали потворність як неузгоджену, непропорційну, тупу, що викликає зорове чи слухове незадоволення. Прикладом можуть слугувати брудне обличчя, недоглянуте волосся, скуйовджений одяг, напівзруйновані будівлі, засмічене місто, пронизливі крики, болісні стогони – усе це потворність, і уся ця потворність створена людьми. Є ще один вид потворності, який не має нічого спільного з естетикою, це етична потворність – зло, егоїзм, жорстокість. Ніхто не підраховував кількості етичної потворності. За християнськими віруваннями, що її існує десять видів, тому були створені Десять заповідей. У китайській династії Тан була книга під назвою «Кодекс Тан» (唐律), у якій перераховували десять основних зол у світі. Є багато видів чеснот, які ми можемо порахувати, наприклад, любов, співчуття, доброта, чесність, толерантність. Усі вони мають слово-антонім, яке належить до категорії потворності, як любов і ненависть, шляхетність і мерзенність, але для більшості принизливих слів, що виражають потворність, важко знайти слова, які, навпаки, виражають красу, наприклад, жорстокість, безсоромність, лестоці, обман, жадібність, зарозумілість.

Улюблене прислів'я в Китаї – «家丑不可外揚», що означає: про скандали і ганебні речі, які відбуваються вдома, не варто розповідати стороннім (український відповідник: «Що дома звариться, хай удома й з'їсться»). Сімейні негаразди не слід оприлюднювати. Якщо ви справді усвідомлюєте, що потворність є бажаним покращенням, можна навести слова Конфуція, який стверджував : *«Жити з хорошими людьми – це все одно, що жити в будинку, де цвітуть орхідеї. Якщо ви довго не відчуваєте аромату, ви будете перетворений на цей аромат; жити з недобрими людьми – це все одно, що зайти на рибний ринок. Якщо ви довго не відчуваєте запаху, він змінить вас»* /«与善人居，如入芝兰之室，久而不闻其香，即与之化矣；与不善人

居，如入鲍鱼之肆，久而不闻其臭，亦与之化矣» (G. C. 2023). Дослідження антонімічності краси висвітлює природу краси з іншого боку. Хоча потворність здається безпосередньою протилежністю краси, складність і особливість концепції породжує більш ніж одну протилежність, кожна з яких показує красу по-різному (Brand Z .2000).

Джордж Е. Мур визначає красу в термінах добра: захоплене споглядання є добрим саме по собі, – і, відповідно, потворність у термінах зла: захоплене споглядання є злом саме по собі. Розуміння краси в термінах порядку визначає потворність як форму безладу (Moles A., Cohen J. 1996).

Різкий контраст між красою та потворністю був вічним джерелом поетичного натхнення для художників і письменників упродовж усієї історії. Ця дихотомія створює багатий фон для дослідження складності людського досвіду та емоцій. Поети часто використовують різкі зображення краси та потворності, щоб викликати сильні емоції та кинути виклик загальноприйнятим уявленням про естетику. У цій науковій праці досліджується, як поетичні уявлення про красу та потворність віддзеркалюють наше власне сприйняття та суспільні конструкти і заглиблює у способи, за допомогою яких ця дихотомія використовувалася для висвітлення глибших істин про стан людини.

Краса, в її традиційному розумінні, часто асоціюється з рисами, які є естетично приємними, гармонійними та добродісними. Це джерело натхнення та захоплення, викликає почуття радості, благоговіння та трансцендентності. Здавна поети оспівували красу природи, образ людини, нематеріальні якості душі. Від романтичних од Джона Кітса до метафізичних досліджень Емілі Дікінсон краса була центральною темою традиційної поезії. Згадані поети використовують мову як полотно для зображення пишноти природного світу та трансцендентної краси любові та духовного зв'язку. І навпаки, потворність вони часто зображують як силу темряви, хаосу та відчаю. Потворність пов'язана з рисами, які викликають різкий, огидний і морально розбещений характер. Поети не уникали протистояння темним

аспектам існування, використовуючи потворність як засіб дослідження тем страждання, несправедливості та крихкості людської природи. Гротескна образність творів Томаса Транстремера «Пуста земля» Еліота та приголомшливі картини розпаду суспільства в «Квітах зла» Шарля Бодлера є прикладом того, як потворність може бути потужним зряддям протистояння незручній правді про людський досвід (Вінкельман Й. 1990, 307).

Ідентичність потворності в літературі, як і в більшості інших галузей, була неточно сконструйована на основі її протиставлення красі. Історично визначення потворності часто спрощували до апофегми «потворність – це все, чим не є краса». Краса була визначена як самостійна та незалежна естетична категорія, групування об'єктів з виразними естетичними ознаками, які викликають у суб'єктів однакові емоційні реакції. Однак потворності все ще несправедливо відмовляють у цих визнаннях категоризації.

У вивченні літератури, однак, потворне так само важливе, як і прекрасне. Століттями письменники брали випадки потворності з повсякденного досвіду й ретельно описували їх у своїх літературних творах. Іноді вони роблять це, щоб налякати, іноді – щоб нажахати чи викликати у читача жалість.

Описуючи потворне у своїх творах, письменники відтворюють різні відтінки безпосереднього естетичного світу, в якому ми живемо. Тобто письменники включають те, що вони оцінюють як потворне в реальному житті, у свої вигадані твори, роблячи свою роботу правдивою та знайомою читачеві. Потворність додає шарів до їх написання і робить його приємним і читабельним. У літературі потворне так само необхідно, як і прекрасне, і воно існує самостійно, без краси. У поезії та прозі потворність і краса природно співіснують, не обов'язково заважаючи одне одному. Отже, очевидно, що штучна віра, яка підпорядковує потворність красі та примушує її до вторинного існування, не задовольняє сучасного літературознавця. Потреба у визначенні потворності, незалежної від краси, є самоочевидною, і наявність такого визначення, яке детально описує спільні риси потворності

та їхній вплив на читачів, є першим кроком у визначенні потворності в літературі і, таким чином, розуміння мети їхнього естетичного опису в тексті.

У книжці «Естетичний досвід: краса, творчість і пошук ідеалу» Джордж Хегман називає потворність «травматичним порушенням нашого естетичного досвіду» (Hagman G. 2006). Однак сучасні читачі більше не можуть називати потворне порушенням будь-якого естетичного досвіду, тому що це сама по собі естетична категорія, і одна естетична категорія не є порушенням іншої.

Саме мета категоризації полягає в тому, щоб відокремити те, що інакше можна було б вважати певним збоєм. Естетичний досвід стосується нашої взаємодії з об'єктом, який через свої властивості викликає естетичні оцінки в контексті сприйнятого світу. Чи це категорія краси, чи потворність, чи будь-яке інше несуттєве. Краса настільки ж руйнівна, як і потворність. Тобто найкрасивіший об'єкт так само помітний серед інших його ж виду, як і найпотворніший. Вони помітні, оскільки обидва порушують норму. Будь-який потворний предмет, як і красивий, є естетично цінним, обидва вони чудово сприймаються як об'єкти цього земного царства. Що відрізняє потворний предмет від красивого, так це те, яка цінність (із погляду власних уподобань) йому надається. Краса і потворність повністю розділили сфери, але вони також, як протилежні категорії, протиставляються. Потворність легко можна протиставити красі, але це не означає, що перше походить від останнього. Тому визначення потворності також необхідно відокремити від визначення краси (Chinchilla O. 2012, 323–338).

Однак дихотомія між красою і потворністю не завжди чітка. Багато поетів досліджували розмиті межі між цими поняттями, кидаючи виклик поняттю абсолютних естетичних стандартів. Романтики, наприклад, часто зображували красу як минущу та суб'єктивну, водночас охоплюючи піднесене та нетрадиційне. У своєму вірші «Вона гуляє в красі» лорд Байрон зіставляє світло і темряву, підкреслюючи взаємодію контрастних елементів в одній людині. Подібним чином концепція «вабі-сабі» в японській поезії

оспіває красу недосконалості та непостійності, підкреслюючи притаманні поезії розпад і асиметрію.

До того ж, дихотомія краси та потворності виходить за межі простого візуального чи чуттєвого сприйняття, заглиблюючись у сфери моралі та чесноти. Поети часто використовували ці протилежні концепції, щоб кинути виклик суспільним нормам і поставити під сумнів природу правди та добра. «Тигр» у вірші Вільяма Блейка, бореться з подвійністю творіння, зображуючи тигра як річ, що викликає страх, і жахливу красу, і жахливу лютість, спонукаючи читача замислитися над складністю існування та божественним наміром.

У китайській літературі існує велика кількість надзвичайно красивих та вкрай потворних творів. У китайській поезії прекрасні речі, безумовно, є об'єктами, які люди прагнуть висловити, проте без протиставлення потворному неможливо досягти остаточної краси. Ще в доціньський період Чжуан-цзи (庄子) сказав у «Рівності речей»: «Сила і краса – одне ціле». У світі немає краси чи потворності, але коли вони з'являться одночасно, вони зроблять красивих красивішими, а потворних – бридкішими, досягаючи межі одне одного.

Вень Ідо (闻一多), відомий китайський поет, написав вірш «Мертва вода» (死水) в 1926 році. У ньому автор висловив свою образу на потворне й занепадницьке суспільство. У другому реченні поет використовує слова «мідь» (铜), «залізна банка» (铁罐), «жир» (油腻) і «пліснява» (霉菌), щоб видозмінити прекрасні образи «смарагда» (翡翠), «цвіту персика» (桃花), «процвітання» (罗绮) і «пишних рожевих хмар» (云霞), щоб таким чином висміяти потворну природу суспільства: «золото й нефрит зовні, а руїна всередині». Цей, на перший погляд процвітаючий на вигляд, є не що інше, як плями іржі на «битій міді та залізі» (破铜烂铁) та цвіль на «залишках» (剩菜残羹) (水晶之恋 2011).

На той час панувало уявлення, що істинні, добрі та прекрасні речі завжди існують у порівнянні з фальшивими, злими та потворними та розвиваються через боротьбу. Це підкреслювало взаємозалежність краси й потворності: якщо у світі немає потворності, то не може бути й краси. Таке розуміння відображалося й у поезії того періоду, де краса та потворність нерідко співіснували в гармонійному балансі. Тільки опис краси не зробить вірш ідеальним, водночас лише зображення потворності не надасть йому глибини. (平 邓 小 2013, 390). З аналізу наведених вище віршів та висловлювань неважко побачити, що іноді співвідношення між красою та потворністю в поезії є гармонійним і вони повинні існувати одночасно. Тільки опис краси не зробить вірш ідеальним, водночас тільки опис потворності не зробить його шокуєче потворним.

У роботах Ман Ке (芒克), провідного письменника літературної течії «туманна поезія» (朦胧诗), також можна натрапити на яскраву дихотомію краса – потворність, як, наприклад, у його вірші «Вісімнадцятиріччя Сяопіна» (给小平的十八岁):

在多病的孩子
睁大的眼睛中
去理解美！
(芒克 1988)

Розуміння краси
в широко розкритих очах
хворої дитини!

[Тут і далі переклад поезії наш. –

П. М.]

Так, у цій поезії краса постає у світлі чуттєвого сприйняття та чистого захоплення. У широко розкритих очах дитини є здатність бачити і сприймати світ у його чудових проявах. Краса в даному контексті пов'язана з невинністю, здивуванням та безпосередньою реакцією на навколишнє. Можливо, погляд дитини у цьому вірші символізує здатність бачити у світі щось чарівне і прекрасне навіть у складні часи хвороби. Краса тут проглядається у свіжому, наївному погляді на навколишній світ, який залишається далеким від цинізму та важких переживань. Цей вірш супроводжується не тільки сприйняттям прекрасного, а й яскраво контрастується словосполученням «хвора дитина» (病的孩子) з хворобливою реальністю болю та жаху недуги. Можна стверджувати, що у вірші відчувається гармонія та одночасна присутність двох протилежних емоційних станів. «Хвора дитина» (病的孩子) виступає у вірші метафорою та використовується для того, щоб показати людину, яка страждає фізично, і як це відображає стан її внутрішнього світу. Хвороба символізує не тільки фізичні страждання, але й, можливо, духовний біль або втрату надії. Вона служить контекстом для розуміння того, як краса може бути сприйнята через призму страждання. Порівняння у цьому вірші виражається в рядку: (睁大的眼睛中) «В широко розкритих очах». Порівняння широко розкритих очей з процесом пізнання або пошуку. Очі, як символ сприйняття, відкриваються на красу, попри страждання, що може символізувати очищення або звільнення через глибоке переживання. Вони символізують не лише фізичне сприйняття, але й глибше розуміння через болісний досвід. Іронію можна побачити в рядку: «Щоб зрозуміти красу» (去理解美). Це може бути інтерпретовано як іронічне ставлення до того, як людина, яка перебуває в тяжкому стані «хвора дитина», може зрозуміти чи пережити красу. Іронія тут полягає в тому, що саме через страждання і біль може народжуватись найбільше розуміння краси. Це контраст між ідеєю фізичного болю та духовної ясності.

Естетичні категорії втілюються, по перше, через контраст між стражданням і красою: Вірш створює контраст між хворобою та красою, між болем і сприйняттям прекрасного. Це своєрідна подвійність: з одного боку, хвороба та страждання дитини, а з іншого – осмислення та пізнання краси через ці труднощі. Враження від сприйняття краси через біль робить цей вірш не лише поетичним, але й філософським. А також через зображення фізичних відчуттів через емоції. Художні засоби, такі як метафори і порівняння, допомагають зобразити емоційний стан через фізичні враження (пошкоджена дитина з широко відкритими очима). Це дозволяє читачеві зрозуміти, як через фізичний біль може з'являтися чистота сприйняття та можливість розуміння краси, що робить поезію глибшою і багатограннішою. Біль, імовірно, є темним тіншовим тлом, яке підкреслює цінність та миттєвість моментів краси, які переживає дитина. Біль тут може бути труднощами і стражданнями, які обмежують радість і насолоду. Водночас наявність болю може посилити силу і глибину переживання краси, роблячи ці моменти більш цінними. Жах хвороби, можливо, проявляється в тому, що вона ставить під загрозу не тільки фізичне здоров'я дитини, а й її здатність відчувати та цінувати прекрасне у світі. Це може бути темною хмарою, яка погашає світлі моменти радості та невинності. У вірші страх хвороби може доповнювати і контрастувати з яскравістю і ніжністю погляду дитини, створюючи складний і емоційно насичений образ.

Підсумовуючи, краса повинна перемогти потворність, тоді як потворність повинна замінити красу і стати самостійною. Це природний закон. Через це вони будуть конфліктувати між собою (平野小 2013, 390). Незалежно від того, хто з них відіграє головну роль, усі вони штовхають людські естетичні стандарти до іншої кульмінації. Поетична дихотомія краси та потворності слугує позачасовим джерелом для художнього вираження та споглядання. Завдяки майстерному дослідженню цих контрастних концепцій поети висвітлюють глибоку взаємодію світла й тіні в людському досвіді, кидаючи виклик звичайним уявленням і викликаючи глибше розуміння

нашого світу. Зрештою, дихотомія «краса-потворність» у поезії спонукає нас охопити цілісність нашого існування, визнаючи, що справжня краса часто полягає в гострій взаємодії протилежних сил, і запрошує нас зазирнути в темні куточки нашого світу, щоб знайти промені, які освітлюють наше життя.

3.2. Прояви «героїчного» – «байдужого» – «боягузливого»

У літературі, як у дзеркалі людської природи, відбиваються різні грані людського характеру. Від героїчної мужності до боягузливої ухильності, від інертності й байдужості до емоційної насиченості – ці риси знаходять своє вираження у різноманітності літературних образів.

Китайська література, просякнута багатими культурними традиціями та історичними впливами, пропонує детальне дослідження людської природи через зображення персонажів, що втілюють різноманітні чесноти та вади. Три видатні архетипи, які часто трапляються в китайській літературі, – «героїчний» (英雄), «байдужий» (冷漠) і «боягузливий» (怯懦).

Упродовж віків героїзм завжди був прапором, який закріпив спільні ідеали та прагнення людства, сформував шляхетне життя та душі. Героїзм є стрижнем і опорою національного духу, що підтримує впевненість і силу нації. Всі народи світу шанують і оспівують своїх героїв. На українському ґрунті проявами героїчного в літературі займалася Тетяна Гребенюк. У своїй праці «Мотив “героя поневолі” в народницькій, модерністській та постмодерністській художньо-світоглядних парадигмах» авторка описала образ героя-рятівника як найпоширенішого архетипу людської мужності. Герой є архетипним предтечею людства в цілому. Його доля – це взірць, відповідно до якого повинно жити людство й завжди жило, й яким би далеким не був міф про героя від образу ідеальної людини, він став невід’ємною частиною особистісного розвитку кожного індивіда. У художній літературі образ героя формує в читачів певний набір жанрових сподівань.

Ідентифікація персонажа як героя-рятівника тягне за собою очікування від нього подвигів, порятунку людства, упевненість у щасливій розв'язці твору (Гребенюк 2006, 161–166).

Творення героїчних образів завжди було яскравою точкою і могутніми вершинами літературно-мистецької творчості. Кожен захоплюючий героїчний образ надихав покоління людей сміливо йти вперед. Час потребує героїв. Герої представляють найжиттєвіші та нові енергійні сили в чудових змінах часу та створюють найсильніший голос часу. Епоха без героїв, епоха, яка не славить героїв, є похмурою і самотньою епохою. Китай завжди прагне високо тримати прапор героїзму та підтримувати кістяк нації. Герой – це втілення віри та духовного проводу. Підняти прапор героїзму, піднести національний дух, виховати національну гордість, дати потужний поштовх великій справі соціалізму – це благородний обов'язок, від якого не можуть ухилитися література і мистецтво (廖文 2010).

Архетип «героїчний» (英雄) у китайській літературі часто зосереджується навколо персонажів, які демонструють виняткову мужність, чесність і відданість. Ці постаті зазнають різноманітних пригод, які випробовують їхню мужність і приводять до перемоги добра над злом. Класичними прикладами є Гуань Юй (关羽) із «Романсу про три королівства» (三国演义), відомий своєю непохитною відданістю, і Хуа Мулан (花木兰), мужній воїн, який кинув виклик суспільним нормам, щоб захистити свою родину та країну. Героїчна тема слугує джерелом натхнення, викликаючи в читачів почуття честі, обов'язку, потенціалу величі. Подорож героя часто передбачає подолання зовнішніх викликів, зіткнення з могутніми противниками та вирішення моральних дилем. Через цих персонажів китайська література прославляє такі чесноти, як хоробрість, самопожертва та стійкість (金文京 1993).

Не можна не відмітити, що в 1910 році, коли Мао Цзедун навчався в початковій школі Дуншань в окрузі Сянсян, він прочитав книжку під назвою

«世界英雄豪杰传» (Біографія героїв світу) і був глибоко вражений учинками Вашингтона, Лінкольна, Наполеона, тоді він сказав: «当今中国积弱不振，迫切需要这样的英雄人物，中国要走向强盛，必须讲究富国强兵之道» / «Сьогодні Китай слабкий і невідкладний. Нам потрібні такі герої. Якщо Китай хоче стати сильним і процвітаючим, ми повинні звернути увагу на шлях збагачення країни та зміцнення армії» (新汪建 2022).

У поетичній творчості Мао Цзедун є багато віршів, які оспівують і формують образи героїв. Ці героїчні образи мають глибокий зміст і багатий дух героїзму, що робить їх важливими для поезії, яка надихає й хвилює. Він писав:

«赣水那边红一角，偏师借重黄公略，黄公» / «На іншому березі річки Гань є червоний кут, і війська покладаються на Хуан Гунлуе». Хуан Гунлуе був першим генералом Червоної армії, якого згадали у вірші Мао Цзедун. Мао Цзедун наголошував, що солдати та цивільні особи є основою перемоги: «早已森严壁垒，更加众志成城» / «Ми укріпили бар'єри, але ми ще згуртованіші»; «枯木朽株齐努力» / «нікчемні, старі люди згуртовано працюють разом». Таким чином Мао Цзедун твердо вірив, що люди – справжні герої. Його поезія – це велична епопея китайської революції та будівництва нової держави, зворушлива елегія, присвячена народним героям (新汪建 2022).

Поезія «поетів-туманників» відрізнялася від інших течій саме вираженням героїзму у віршах. Поети цього періоду китайської літератури були героїчно націлені на виживання та відстоювання своїх людських прав. Поет Ман Ке (芒克) у своєму вірші «Соняшник у промінні сонця» (阳光中的向日葵) пише:

你看到了吗

Ти це бачив?

你看到阳光中的那棵向日葵了吗	<i>Бачиш той соняшник у промінні сонця?</i>
你看它，它没有低下头	<i>Подивись на нього, він голови не опускає</i>
而是把头转向身后	<i>Натомість на наглядача позирає</i>
它把头转了过去	<i>Але як тільки наглядач відвертається</i>
就好像是为了一口咬断	<i>Соняшник наче вкусити його намагається</i>
那套在它脖子上的	<i>Перекинувши мотузку через його шию</i>
那牵在太阳手中的绳索	<i>Сонце намагається тягнути його щосили</i>
你看到那棵向日葵了吗	<i>Ти бачиш той соняшник?</i>
你应该走近它	<i>Ти маєш підійти до нього ближче</i>
你走近它便会发现	<i>Як тільки наблизися ближче, то виявиш</i>
它脚下的那片泥土	<i>Коріння його, що в землю вросло</i>
每抓起一把	<i>Тягнути щосили потрібно,</i>
都一定会攥出血来	<i>Аж руки у кров, настільки міцне</i>

[Тут і далі переклад поезії наш. – П. М.]

(芒克 1988)

У цьому вірші автор хотів показати, що соняшник на сонці не опускає голови (它没有低下头) і не повертає своє обличчя до сонця, а повертає голову за ним, тобто за сонцем, що виступає наглядачем соняшника (而是把

头转向身后). Поет пояснює мотивацію поведінки соняшника – він ніби намагається перегризти мотузку на своїй шиї (一口咬断). Що це за мотузка? Це мотузка (绳索), яку тримає в руках сонце. Соняшники – це сонцелюбні рослини, які завжди повертають свої квіткові диски до сонця, щоб отримати більше сонячного світла та зробити насіння ситнішим. Любов соняшника до світла поет трактує по-різному: справа не в тому, що соняшник любить сонце, а в тому, що сонце затягує мотузку у своїй руці на шиї соняшника і сильно тягне соняшник до себе, начебто не даючи йому свободи руху та життя. Соняшник не хоче бути безвольною маріонеткою, яку зв'язало сонце, приймати волю сонця за свій кодекс поведінки, не мати власного розуму та думок, не мати можливості вибрати власний спосіб життя і не мати себе. Він не міг дочекатися, коли звільниться від мотузки в руках сонця, і мало не жувало мотузку одним укусом! Йому доводиться боротися і обирати власний спосіб виживання – навіть незважаючи на те, що сонце живило його своїм світлом.

У цьому вірші соняшник у сонячному світлі демонструє героїчне ставлення до перемоги над ідеологічним звільненням, виявлення повної сили та пробудження незалежності та автономії. Водночас поет закликає читача звернути увагу на соняшник і очікує, що люди підійдуть до нього: «它脚下的那片泥土» / «Грунт під ногами»; / «每抓起» «кожен раз хапає»;/ «定会攥出血来» «безумовно кровоточить». За цією перемогою та впевненістю у собі – грунт просочений у крові! Ця трагічна правда показує, що перемогу важко здобути, перемога потребує відмови від стандартів та героїзму як способу життя, а не смерті (芒克 1988). Цей вірш наповнений художніми засобами, які створюють ефект напруги, руйнують традиційні уявлення про гармонію та переосмислюють естетичні категорії китайської поезії. Найяскравішим засобом є персоніфікація, завдяки якій соняшник набуває людських рис: він не просто росте в сонячному промінні, а «не опускає голови», «позирає наглядача» і навіть «намагається вкусити». Така анімізація змінює

традиційний символ соняшника, який зазвичай асоціюється зі світлом, гармонією і природною циклічністю, на несподівано загрозливий образ. Цей контраст відображає глибшу естетичну трансформацію: традиційна дихотомія «краса – потворність» (美 – 丑) розширюється, включаючи тривожність і невизначеність. Замість спокійного, життєствердного пейзажу автор створює відчуття прихованої загрози. Соняшник не є пасивним – він ніби чекає на момент, коли зможе несподівано діяти. Також у тексті використано візуальну метафору. Рух соняшника – від нерухомої стійкості до агресивного наміру – створює враження нестабільності, прихованої напруги. У цьому простежується відхід від традиційного образотворення до нової естетичної практики, яка притаманна поетам-туманникам: через знайомі образи передавати відчуття розриву, змін і прихованого внутрішнього бунту. Таким чином, вірш Ман Ке не лише руйнує традиційне поетичне сприйняття природи, а й демонструє нові можливості для вираження внутрішнього дисонансу через художні засоби. Це яскравий приклад того, як у рамках «туманної поезії» традиційні естетичні категорії зазнають трансформації, відображаючи напругу і нестабільність соціокультурного контексту.

«Байдужий» (冷漠) – архетип байдужості в китайській літературі репрезентують персонажі, які втілюють відстороненість, часто віддаляються від емоційних зв'язків і очікувань суспільства. Одним із яскравих прикладів є Бай Сучжень (白素贞) із класичної казки «Легенда про білого змія» (白蛇传). Бай Сучжень (白素贞), дух змії, керує світом людей із почуттям відстороненості, що зрештою призводить до трагічних наслідків (闻婷 2014).

Не можна не згадати яскравого представника китайської літератури – Лу Сюня (鲁迅). У довгій історії Китаю Лу Сюнь (鲁迅) змалював багато соціальних явищ і проблем людської природи завдяки своїй унікальній перспективі та глибокому проникненню. Одним із найбільш помітних явищ є менталітет «глядача» (看客). Коли вони стикаються зі стражданнями інших, то замість того, щоб простягнути руку допомоги, вони насолоджуються,

висміюючи їх, і сприймають страждання інших, як радість власного життя. Цей психологічний феномен байдужості та заціпеніння відіграє важливу роль в історії китайської літератури, а також є однією з важливих тем у творах Лу Сюня (鲁迅).

В історії китайської літератури Лу Сюнь (鲁迅) є надзвичайно чарівним поетом, його твори глибоко розкривають складність людської природи та реальність суспільства. Серед його численних творів є роман під назвою «Конг Ідзі» (孔乙己), у якому йдеться про історію занедбаного вченого на ім'я Конг Ідзі (孔乙己), якого дражнила група випивох в готелі. Ця історія відображає байдужість і заціпеніння «глядачів» перед обличчям страждань інших.

У цій історії Конг Ідзі (孔乙己) – бідний учений, доля якого сповнена трагедій. Однак коли він зайшов до ресторану, група пияків, насміялася з нього й образила. Ці п'яниці не були стурбовані становищем Конг Ідзі, а сприймали його як жарт, щоб задовольнити власне марнославство та почуття вищості. Така поведінка не тільки відображає байдужість і заціпеніння «глядачів», але й розкриває егоїзм і жадібність, які глибоко в їхніх серцях. Із цієї точки зору феномен «глядача», описаний Лу Сюнем (鲁迅), є дуже поширеним соціальним явищем, яке відображає багато практичних проблем китайської історії. Існування цього явища змушує людей часто заплющувати очі, коли стикаються зі стражданнями інших, або навіть приєднуватися до рядів, які висміюють інших. Це явище є не лише особистою проблемою, а й трагедією всього суспільства.

Говорячи про архетип «Байдужий» (冷漠), не можна не згадати, що Лу Сюнь (鲁迅) вступив до Сендайської медичної академії в Японії у 1904 році й став у ній першим іноземним студентом. Однак у березні 1906 року він несподівано припинив своє навчання та залишив навчальний заклад. У передмові до своєї знаменитої збірки «До зброї» (呐喊) він розповідає, чому покинув академію. Якимось після занять один із японських викладачів показав

слайди зі стратою імовірних китайських шпигунів під час російсько-японської війни 1904–1905 років. На слайді він побачив одного зі своїх друзів, якого звинуватили у шпигунстві й засудили до страти. Китайські ж друзі Лу Сюня прийшли дивитися на цю кару не зі співчуття, а немов на виставу. Він був шокований їхньою безсердечністю, і саме в той момент він усвідомив апатичність думок людей, тому вирішив відмовитися від медицини та зайнятися літературною діяльністю, щоб пробудити цих байдужих людей (鲁迅 2021).

Таким чином, в історії китайської літератури феномен «глядача» у творчості Лу Сюня (鲁迅) є важливою темою, яка розкриває байдужість і заціпеніння людської природи, а також реальні проблеми суспільства. Через це явище ми можемо глибше задуматися про напрям розвитку людського суспільства та про те, як ми маємо протистояти цим проблемам і вирішувати їх (光灿阳 2023).

Якщо говорити про представників течії «туманних поетів» і архетип «байдужий» (冷漠), то їхнім яскравим представником був поет Гу Чен (顾城). Ми вже зазначали, що він вів усамітнений образ життя і своєю душею та віршами був наближений до природи, але його самотність стала яскравим результатом прояву байдужості до несправедливого світу. У 1985 році, за словами Гу Чена, в його житті зійшло одкровення. Раніше він «намагався бути людиною», але зрозумів, що світ ілюзорний, і навчився існувати в тіні. Гу Чен покинув Китай і оселився на островах Нової Зеландії, і разом зі своєю дружиною став жити у повній ізоляції. Саме в той період його життя виходить книжка (英儿), яку він сам назвав «Мрією про вежу Гу Чена» (Gu Cheng 1988, 1–180). Саме в цій книзі Гу Чен пише про байдужість до життя та бажання померти. Він зазначав:

«全活是一种选择，而不是本能。如果您不想活着，死期到了» / «Залишатися в живих – це вибір, а не інстинкт. Якщо ви не хочете жити, то час померти». Унаслідок важких випробувань, через які прийшлося пройти

поетові, до яких додалися проблеми з визнанням його як поета, негаразди з ментальним здоров'ям і нелад у стосунках із дружиною, перед ним постало питання важливості самого життя.

Вірші Гу Чена вийшли друком під час бездіяльного впливу «культурної революції». Він звик до придушення почуттів з боку влади і все більше песимістично і байдуже ставився до життя. 8 жовтня 1993 року поет накинувся на свою дружину із сокирою та вбив її. Одразу після цього він повісився і помер дорогою до лікарні (Allen J. 2005).

Байдужі персонажі китайської літератури часто асоціюються з глибоким розумінням швидкоплинності життя. Їхні історії досліджують теми долі, долі та обмеження людських почуттів. Архетип байдужості запрошує читачів поміркувати про складність існування та наслідки відстороненості перед лицем суспільних норм і особистих стосунків (张爽 2019).

«Боягузливий» (怯懦) – архетип боягуза в китайській літературі зображує персонажів, які виявляють страх, невпевненість і небажання протистояти викликам. Ці люди часто проходять трансформаційні подорожі, борючись із власними обмеженнями та очікуваннями суспільства. Класичним уособленням цього архетипу є Ву Сонг із «Водяного краю» (水乡), чий початковий страх перетворюється на мужність, коли він стикається з грізними ворогами. Також можна відмітити Лі Цінчжао (李清照), поетку династії Сун (宋代), яка не втратила почуття чесності та патріотизму. Під час «інциденту в Цзінкані» (靖康事變), коли 1127 року, під час цзінь-сунської війни, війська династії Цзінь взяли в облогу і розграбували Біньцзін (нинішній Кайфен), столицю династії Сун, чоловік Лі Цінчжао покинув місто, залишивши людей, утік, турбуючись лише про своє життя. Саме тоді Лі Цінчжао написала вірш «Літні чотиривірші» (夏日绝句), щоб висміяти свого чоловіка:

生当作人杰，死亦为鬼雄

Народився як герой – помер як

привид

至今思项羽，不肯过江东。

До сих пір згадую Сян Юя,

Не захотів перепливати річку Янцзи.

[Тут і далі переклад поезії наш. – П. М.]

У цьому вірші чітко простежується наявність архетипу «Боягузливий» (怯懦). Лі Цінчжао рядком «生当作人杰，死亦为鬼雄» / «*Народився як герой – помер як привид*», висміює боягузтво свого чоловіка, який утік, і показує його прояв. У фінальному рядку «至今思项羽，不肯过江东» / «*До сих пір згадую Сян Юя, не захотів перепливати річку Янцзи*», присутнє подвійне трактування. З одного боку, його рішення постає як вчинок честі – він не тікає, а приймає свою долю. З іншого боку, якщо розглядати ситуацію з точки зору слабкості, можна припустити, що страх ганьби чи неможливість прийняти нову реальність змусили Сян Юя обрати смерть замість боротьби далі. Архетип «Боягузливий» (怯懦) досліджує людський стан, наголошуючи на потенціалі для зростання та спокути. Боягузливі персонажі долають внутрішні конфлікти, протистоять своїм страхам, щоб вийти як особистості, здатні на героїчні вчинки. Цей архетип слугує нагадуванням про те, що мужність не завжди є вродженою, але її можна виховати завдяки самопізнанню та переборюючи труднощі.

Таким чином, проаналізувавши твори поетів різного часу та історичних подій, можна сказати, що китайська література з її багатим гобеленом оповідань наче вплітає героїчні, байдужі та боягузливі архетипи в культурну та історичну тканину нації. Ці архетипи пропонують читачам різноманітні погляди на людську природу, пропонуючи розуміння складності чеснот, відстороненості та мужності. Через прояв цих архетипів китайська література продовжує залишатися яскравим відображенням багатогранного людського досвіду.

3.3 Трансформація традиційних естетичних категорій китайської лірики

Китайська традиційна естетика є унікальною в світі завдяки своєму особливому теоретичному підходу до побудови краси, яка сяє у всіх видах мистецтва. Різні теорії поезії, живопису, каліграфії, музики, а також передмови, післямови та цитати зводяться до багатьох естетичних категорій. Вивчення давніх естетичних думок має починатися з дослідження сучасних китайських естетичних категорій, що пройшли довгий і складний шлях із моменту заснування Китайської Народної Республіки.

Дослідження традиційних китайських естетичних категорій пройшло звивистий шлях упродовж пів століття від перших днів заснування Китайської Народної Республіки до сьогодення. Комплексний розвиток досліджень категорій сучасної китайської традиційної естетики розпочався на початку 1980-х років. У 1981 році Чжоу Ян (周扬) опублікував статтю «Про питання створення марксистської китайської естетичної системи, адаптованої до сучасних наукових рівнів та організації естетичної спадщини» («关于建立与现代科学水平相适应的马克思主义的中国美学体系和整理美学遗产的问题») у журналі «Естетика» (美学), зазначивши: *«З точки зору естетики, стародавній Китай склав набір власних категорій, концепцій та ідей, таких як Бісін, Дао, текст і емоції, форма і дух, художня концепція, текст і сцена, чарівність, чоловіча краса, жіноча краса тощо»* / «在美学上, 中国古代形成了一套自己的范畴、概念和思想, 如比兴、文与道、文与情、形神、意境、情景、韵味、阳刚之美、阴柔之美等等» (张岱年 1982).

Характеристики китайської естетики обумовлюють її тісний зв'язок із філософією та поетикою. Таким чином, акцент на дослідженні категорій у цих суміжних дисциплінах також значно сприяв вивченню категорій у традиційній китайській естетиці.

Дивлячись на статус вивчення категорій у традиційній китайській естетиці починаючи з 1980-років, світ побачив праці з естетичної історії, монографії з дослідження категорій, словники та колекції даних. Вивчення традиційних китайських естетичних категорій розпочалося з опрацювання наукових праць, присвячених історії давньокитайської естетики.

У 1984 році Лі Цзехоу (李泽厚) та Лю Ган (刘纲) видав «Історію китайської естетики» (中国美学史), де представили естетичну свідомість як об'єкт для вивчення історії китайської естетики та приділили певну увагу естетичним категоріям, сконцентрованим в естетичній свідомості. Того ж року надруковано і розвідку Юй Міня (于民) «Розвиток естетичних понять до весняно-осіннього періоду» («春秋前审美观念的发展»), в якій він теоретично дослідив виникнення та вплив естетичних категорій у весняно-осінній період. Із того часу одна за одною виходить багато праць з історії китайської естетики, спільною рисою яких є те, що вони надають великого значення естетичним категоріям.

Професор філософії Пекінського університету Є Ланг (叶朗) у 1985 році опублікував «Нарис історії китайської естетики» (中国美学史大纲), у якому об'єктом дослідження історії китайської естетики стали естетичні категорії та естетичні положення, що з'явилися в різні періоди історії, а також естетичні категорії та пропозиції, що випливають із цих категорій. Деякі праці з історії естетики також дають макроскопічний опис усієї давньокитайської системи естетичних категорій, наприклад, «Історія китайської естетики» (中华美学史) Чжана Ханя (张涵) і Ши Хунвеня (史鸿文) 1995 року та «Історія класичної китайської естетики» (中国古典美学史) Ченя Ванхена (陈望衡) за 1998 рік.

Із середини 1980-х років одна за одною виходить багато монографій з вивчення традиційних естетичних категорій, автори яких досягли втішних результатів. Наприклад, «Категорії давньокитайської естетики» (中国古代美学范畴) Цзен Цзуїня (曾祖荫) (1986), «Нарис естетики давньокитайської літератури та мистецтва» (中国古代文艺美学概要) Пі Чаогана (皮朝纲)

(1986), «Вступ до естетичних категорій» (美学范畴概论)(1991) Ян Ченьїня (під редакцією Пі Чаогана (皮朝纲)) тощо.

Збір і систематизація традиційних естетичних ідеологічних матеріалів також є важливою основою для вивчення традиційних естетичних категорій. Збірник матеріалів, виданих із часів заснування Китайської Народної Республіки для вивчення традиційних естетичних категорій, в основному включає: «Вибрані матеріали про історію китайської естетики» (中国美学史资料选编), складені відділом викладання та дослідження естетики кафедри філософії Пекінського університету (1980), «Серію китайської класичної естетики» (中国古典美学丛编) за редакцією Ху Цзінчжі (胡经之) (1988). Давньокитайські естетичні думки сконцентровані в багатьох естетичних категоріях, але вони мають власну логіку, оскільки спосіб мислення стародавніх китайців значно відрізняється від західної філософії.

Говорячи про категорії естетики, не можна не згадати «систему традиційної китайської естетики» (中国传统美学体系). Побудова логічної теоретичної системи ніколи не була метою дослідження естетів Стародавнього Китаю. Дослідницькі статті про побудову системи в основному з'явилися після середини – кінця 1980-х років, що, можна сказати, було неминучою тенденцією в дослідженні категорій, заснованому на накопиченні певних результатів. В основному виділяли наступні теорії:

Теорія центральної системи «Смаку» («味»中心体系)

Дослідник Пі Чаоганг (皮朝纲), запропонувавши 1986 року в книжці «Стислий виклад стародавньої китайської літературної та художньої естетики» («中国古代文艺美学概要») використовувати категорію «Смак» як основну для побудови традиційної китайської системи естетичних категорій, продовжив поглиблювати та обговорювати це твердження у своїх подальших

дослідженнях. Він вважав, що категорії «Смак»(味), категорія «Ци» (气) та категорія «Образ» (意象) мають принципове значення для побудови всієї естетичної системи, оскільки вони розкривають природу естетичної діяльності, естетичну сутність літератури та мистецтва.

Основна категорія «Смак» (味) має подвійне значення: по-перше, вона відноситься до естетичної діяльності естетичного суб'єкта, по-друге – до естетичних характеристик і естетичної сили естетичного об'єкта. Подвійна природа її конотації відповідно пов'язана з конструюванням психологічної структури естетичного суб'єкта та породженням життя в рамках художньої онтології. Завдяки цьому цей ряд категорій об'єднується в багатопланову, внутрішньо пов'язану та органічно життєву концептуальну систему, представляючи «Смак»(味) як «естетичне спостереження і переживання» (审美观照及体验); «Ци» (气) – художня життєвість / 艺术生命力; «Образ» (意象) – образ у свідомості / 意中之象, художній образ / 艺术形象, і логічною завершеною структурою є категорія «Смак» (味) як відображення витонченості / (韵味) (党圣元 1997).

Данг Шеньюань (党圣元) дотримувався протилежної думки. Він вважав, що використання «Смак» (味) як основної категорії означає «заміну всієї системи давньокитайської естетичної теорії на підсистему естетичної теорії мистецтва та розширення однієї з категорій цієї підсистеми, тобто «Смаку» (味), до логічної відправної точки (逻辑起点) давньокитайської системи естетичних категорій, що, очевидно, є неточним» (任涌橐 1999).

Теорія центральної системи «Дао» («道»中心体系)

Чжань Ханглунь (詹杭伦) зазначив: *«Китайська класична естетика сприймає “Дао” (онтологію та життя всесвіту) як своє походження, а пошуки “Дао” та вираження “Дао” як своє призначення»* / «中国古典美学以“道”(宇宙本体和生命)为源起, 也以追求“道”、表现“道”

“为归宿” “詹杭伦”. Лі Сінфю (李欣复) зазначав, що «літературне Дао» (文道) стало центром і основною категорією естетики ще до часів династії Цинь (李欣复1985). Данг Шеньюань (党圣元) у своїй праці «Категорії та системи давньокитайської літературної теорії» (中国古代文论的范畴和体系) також висуває теоретичне положення про те, що категорія «Дао» є логічною вихідною точкою та метакатегорією традиційної літературної теорії або системи естетичних категорій. Він вважає, що «Дао» є не тільки абстрактним, єднальним і похідним у своєму значенні, але також має глибоке походження з традиційних китайських особливостей мислення, цінностей і загальної академічної думки. Тільки «Дао» може керувати системою традиційної китайської літературної теорії та естетичних категорій (党圣元 1997). Цзен Зуїнь (曾祖荫) і Лай Фейши (来非时) також стверджували, що «Дао» є метакатегорією давньокитайської системи категорій мистецтва. У своїй статті «Концепція категорійної системи давньокитайського мистецтва» (关于中国古代艺术范畴体系的构想) автори коротко охарактеризували тенденцію спірального висхідного руху «Дао» на сходах часу та простору, що охоплює понад дві тисячі років. Вона виступає за логічне уточнення традиційної китайської теорії «Дао» та встановлення художньої категорії, яка відповідає реаліям діалектичної логічної структури стародавнього Китаю (曾祖荫, 来非时 1999). Натомість деякі вчені заперечували теорію проти теорії системи категорій, зосередженої на «Дао». Пен Сюїнь (彭修银) вважає, що *«першопочатково “Дао” є категорією в традиційній китайській філософії. Перенесення “Дао” в естетику, як центральну категорію китайської класичної естетики, повинно мати багато проміжних ланок, але ця проміжна ланка не була знайдена в китайській мові»* / *«“道”本来是中国传统哲学中的一个范畴, 把“道”移植到美学上来, 作为中国古典美学的中心范畴, 必须有很多中介环节, 但这个中介环节在中国古典美学中还没有被挖掘出来»* (彭修银 1992). Сюе Фусін (薛富兴) також вважає, що *«“Дао” є*

філософською категорією, хоча вона може бути запозичена в естетиці для вираження певних ідеологічних прозрінь, сама по собі вона не є естетичною категорією»

/«道”是一个哲学范畴，虽然它可以被借用到美学中表达某种思想见解，但它本身还不是美学范畴» (学范畴 1999).

Теорія центральної системи «гармонії» («和谐»中心体系)

Чжоу Лайсян (周来祥) і Пен Сюїнь (彭修银) у статті «Логічний розвиток китайських і західних естетичних категорій» (中西美学范畴的逻辑发展) зазначили, що мета категорії естетики – це краса (у широкому розумінні), а класична гармонійна краса – це перша історична форма краси (в широкому розумінні). Концепція «Середини» (中) як найвищого стандарту гармонії завжди впливала, обмежувала та формувала китайське класичне мистецтво. Єдність сенсу і сцени, форми й духу, емоцій та розуму в китайському класичному мистецтві, а також щасливий кінець переходу від лиха до хороших часів в опері – усе це конкретне втілення концепції «середини» (中) як найвищого стандарту гармонії (周来祥 1990). Пен Сюїнь (彭修银) вважає, що «гармонія» (和谐) є центральною категорією традиційної китайської естетики, хоча вона охоплює основні характеристики класичної естетики, «гармонія» (和谐) є найвищим ідеалом не тільки китайської класичної естетики, але й найвищим ідеалом західної класичної естетики. Таким чином, «Гармонія» (和谐) є центральною категорією китайської класичної естетики (彭修银 1992).

Теорія мережевої системи («网络»体系)

Чжан Хао (张皓) і Ченг Цілінь (程琦琳) вважають, що традиційна китайська естетична система є мережевою системою, але існують відмінності в конкретному обговоренні побудови мережі. Чжан Хао (张皓), зокрема,

стверджує: *«Китайські естетичні категорії не тільки самостійні, вертикально і горизонтально пов'язані, широкі та глибокі, але й, різноманітні, доповнюють одна одну і вміють включати нові речі. Це відкрита антиентропійна система»*

«中国美学范畴不但自成体系，纵横勾连，博大精深，而且多元融汇。互补兼通，长于纳新，是一个开放式的反熵系统» (张皓 1995). Чен Цзінь (程琦琳) зокрема стверджує, що кожна категорія китайської естетики є відкритим і неприхованим образом, а не замкнутим і самодостатнім символом. Таким чином, категорії відкриваються одна одній та об'єднують інтерпретації, що конкретно відображається у великому злитті категорій, наприклад: категорія «Вітер» (风) і категорія «Рима» (韵); об'єднані в нову категорію «Витончений» (风韵); тлумачення та об'єднання категорій або груп категорій, таких як «Ци» (气), «Думка» (意) можна використовувати як основні категорії для формування власних груп категорій. Він також зазначав, що поєднання та інтерпретація категорій є важливим і унікальним способом побудови системи китайської естетики (程琦琳 1997).

Теорія системи класифікації та поєднання категорій (分类组合范畴体系)

Чжан Хань (张涵) і Ши Хунвен (史鸿文) вважають, що традиційні естетичні категорії можна розділити на філософсько-естетичні категорії (哲学美学范畴), соціально-естетичні категорії (社会美学范畴), художньо-естетичні категорії (艺术美学范畴) та естетичні категорії стилю (风格美学范畴) (张涵, 史鸿文 1995). Чжан Фа (张法) розділив категорії традиційної китайської естетики на три основні кластери, а саме: категорію естетичних об'єктів (审美对象范畴), категорію естетичного творіння (审美创造范畴) та категорію естетичного оцінювання (审美欣赏范畴). Він вважає, що існує п'ять фундаментальних категорій, які проходять через усі частини естетики: одухотворений ритм живого руху (气韵生动) є внутрішнім життям

китайської естетики; взаємодоповнюваність інь і ян і взаємодоповнюваність віртуальності та реальності (阴阳相成与虚实相生) – є основними законами китайської естетики та найвищими ідеалами китайської естетики; художня концепція (意境) – це естетична концепція китайської естетики. Застосування цих п'яти категорій до інших категорій може показати притаманну єдність китайської естетики (张法 2000). Ці різні погляди на побудову системи тісно пов'язані із загальними міркуванням дослідників на природу та характеристики традиційної китайської естетики. Теорія системи, орієнтованої на «Смак» (味), фіксує традиційну китайську естетику на основі естетики досвіду. Теоретики системи, зосереджені на «Дао» (道), зрозуміли абстрактні та похідні характеристики «даоського» монізму в традиційній китайській філософії. Центри «гармонії» (和谐) та «художньої концепції» (意境) акцентують на традиційних естетичних ідеалах.

Традиційна естетика, на нашу думку, завжди була в стані розгубленості або стикнулася з дилемою. Після руху Четвертого травня на Китай настільки сильно вплинув Захід, що більшість корінного населення і людей за межами КНР сьогодні зовсім не знайомі з «національною спадщиною». Для більш глибокого розуміння традиційної естетики варто звернути увагу на правильне розрізнення філософських та естетичних категорій. Зв'язок між традиційною китайською естетикою та традиційною філософією дуже тісний. Тому в традиційних естетичних категоріях філософія та естетика по-різному тлумачать немало категорій і кожна школа дотримується власної думки. Наприклад, Фань Мейцзюнь (樊美筠) трактує «доброзичливість» (仁) як естетичну категорію (樊美筠 1993), тоді як Гу Баоцзю (顾宝祚) висловив протилежну думку у своїй статті *«Доброзичливість не може ввійти в категорію естетики – дискусія з товаришем Фань Мейцзюнем»* / *«仁不能进入审美范畴— 与樊美筠同志商榷»* (顾宝祚 1993).

Глобальне розуміння традиційних китайських естетичних категорій потребує застосування методів дослідження. Традиційні китайські естетичні

категорії – це діалектичні комбінації, такі як текст і якість(文与质), форма і дух (形与神), емоція і розум (情与理). Ці категорії не можна розділити на суворий ідеалізм і матеріалізм, інакше це призведе до спотворення історії конотації та цілісного значення традиційних естетичних категорій. У 1980–1990-х роках діалектичний метод поєднання історії та логіки почав широко використовуватися в традиційних естетичних дослідженнях. Цей метод дослідження зосереджується на відповідності та єдності між історичною відправною точкою та логічною вихідною точкою і шукає історичну достовірність естетичних категорій. Застосування цього методу дослідження дає змогу осягнути суттєві положення та закономірності розвитку традиційних естетичних категорій у різні історичні періоди, створивши, таким чином, наукову систему категорій. Лише за допомогою порівняння можливе ототожнення, і лише за допомогою порівняння можливий розвиток. Розвиток китайської та західної культур потребує порівняння, і дослідження традиційних китайських естетичних категорій також потребує порівняння. Чжу Гуанцяня (朱光潜) у своїй книжці «Про поезію» («诗论») досліджує унікальну індивідуальність китайської поезії через порівняння китайської та західної естетичної думки. Цзун Байхуа (宗白华) у розвідці «Царство мистецтва» (艺境) аналізує різні характеристики згаданих двох думок, відображених у китайській і західній поезії, мистецтві, драматургії. Порівняльні методи дослідження Китайської і Західної естетичної думки відіграють усе більш важливу роль у вивченні сучасної традиційної естетики і досягли плідних результатів, які відображено у таких працях, як «Нарис порівняльної китайської та західної естетики» (中西比较美学大纲) Чжоу Лайсяна (周来祥) і Чень Яня (陈炎), «Порівняння китайської і західної естетики у нові часи» (近代中西美学比较) під редакцією Лу Циншаня (卢庆善主). Деякі вчені проводили теоретичне осмислення самого порівняльного методу, наприклад, Лю Ганджі (刘纲纪) у студії «Кілька питань порівняльної методології китайської та західної естетики» (中西美学比较方法论的几个问

題) (刘纲纪 1985). Ці результати дослідження об'єктивно слугують посиленням для порівняльного дослідження традиційних естетичних категорій Китаю і Заходом.

Ще одним не менш важливим методом є метод культурної редукції (文化还原方法). Це метод дослідження, який найчастіше використовують учені. Чжан Хао (张皓) узагальнив його у своїй книжці «Китайські естетичні категорії та традиційна культура» (中国美学范畴与传统文化), зазначивши, що так званий метод культурної редукції можна розділити на три рівні: історична (历史还原), естетична (美学还原) та культурна редукція (文化还原). Історична редукція повинна відповідати оригінальній роботі, досліджувати джерело та прагнути до первинного естетичного значення. Історична редукція має прояснити оригінальне естетичне значення традиційних категорійних термінів на основі історичного дослідження. Культурна редукція – це метод реставрації, який глибоко відображає культурну конотацію на ширшому культурному тлі, включаючи історичну та естетичну редукцію. Метод культурної редукції підкреслює важливість відновлення автентичності історії та культури та надає великого значення базовій роботі з відстеження походження, від детального вивчення категорій до роздумів про естетичні наслідки та культурні конотації. Серед багатьох методів дослідження багато дослідників звернули увагу на особливості світогляду традиційної китайської естетичної теорії та виступали за використання традиційного теоретичного мислення та теоретичних методів для вивчення традиційних естетичних категорій (徐岱 1995).

Досліджуючи традиційні естетичні категорії, не можна не згадати важливість ідеологічних ресурсів. Їх вивчення стало двосторонньою інтерактивною формою дослідження, тобто, з одного боку, воно розглядає різні ідеологічні ресурси, що містяться в естетичних категоріях, а з другого, через естетичне опрацювання різних ідеологічних ресурсів забезпечує глибше розуміння естетичних категорій. Конфуціанство (儒家思想),

даосизм (道家思想), дзен-буддизм (禪宗) становлять основні ідеологічні ресурси в категорії традиційної китайської естетики. Під час сучасного її вивчення сформувалися окремі спеціалізовані дослідження естетичних ідей та естетичних категорій у різних ідеологічних ресурсах.

Естетично-ідеологічні ресурси «Книги змін» (кит. «І цзін» (易经)) – китайського філософсько-окультурного трактату епохи династії Чжоу (складової конфуціанського П'ятикнижжя), який присвячений ворожінню і пояснює принципи мінливості природи і людського життя через закономірність зміни енергій інь та ян у всесвіті, – привернули увагу науковців. Наприклад, Ван Міндзюй (王明居) у статті «Невидимі естетичні категорії в “Книзі змін”» («易经中的隱形美学范畴») зазначав, що згадана книга є джерелом китайських класичних естетичних категорій і подає оригінальні дані та відправну точку для їх поділу. Із цього твору походять такі класичні естетичні категорії, як тайцзи (太极), інь і ян (陰陽), твердість і м'якість (剛柔), рух і нерухомість (動靜), образність (意象), присутність і відсутність (有無), пустий і повний (虛實), зовнішня краса і внутрішні властивості (文質), краса і потворність (美丑), величина (大小), радість і горе (悲喜), складність і простота (繁簡,) густий та рідкий (濃淡), чорне та біле (黑白) – усе походить із «Книги змін» (易经) (王明居 1995).

Так само, як і конфуціанство, даоська думка є ідеологічним ресурсом, яка має найбільший вплив на традиційну китайську естетику. Даоське естетичне розуміння «мовчання – золото» (大音希聲) і «велика сила скрита і незбагненна» (大象無形), а також «внутрішній спокій» (滌除玄鑒) є підґрунтям (дослівно «кістками та м'язами» (筋骨)) традиційної китайської естетики (占治安 1991).

Учені вважають, що без поглибленого вивчення естетики дзен-буддизму (禪宗) неможливо пояснити літературну естетику. Багато естетичних категорій, таких як художня концепція (意境), чарівність (韻味),

просвітлення (妙悟), інтерес (兴趣), дитяча невинність (童心) і духовність (性灵), нерозривно пов'язані з естетичною думкою Дзен. Судячи з наявних результатів досліджень естетики Дзен, існує багато робіт, таких як: «Історія естетики Дзен» (禅宗美学史稿) Пі Чаоганга (皮朝纲); «Естетика Дзен» (禅宗的美学) Пі Чаоганга (皮朝纲) і Донг Юньтіна (董运庭); «Естетика Дзен» (禅宗的美学) Чжан Цземо (张节末); «Мова Дзен» (禅宗语言) Чжоу Юкай (周裕锴) (皮朝纲 1999).

Із наведених вище досліджень випливає, що розуміння ресурсів традиційної культури та естетичних ідей є надзвичайно важливим. Без цього дослідження традиційних естетичних категорій стає подібним до дерева без коріння чи води без джерела (无本之木、无源之水).

Академічні дослідження категорій традиційної естетики пройшли шлях від одноразового розгляду та упорядкування історичних фактів до виявлення її внутрішніх конотацій під різними кутами зору та сучасного теоретичного мислення, але результати заслуговують на визнання. За десятиліття розвитку вивчення категорій традиційної китайської естетики еволюціонувало від одного підходу та дослідницького світогляду до різноманітних методів та відкритого мислення. Традиційна естетична категорія не може формуватися ізольовано від прогресу всього китайського традиційного естетичного дослідження та побудови сучасної естетики. Таким чином, розвиток традиційного вивчення естетичних категорій неминуче зазнає впливу всього середовища естетичних досліджень.

Висновки до третього розділу

У цьому розділі детально проаналізовано взаємодію та протистояння естетичних категорій краси та потворності у творах китайських поетів, розглянуто прояви «героїчного» – «байдужого» – «боягузливого» в китайській ліриці та досліджені трансформації традиційних естетичних категорій китайської лірики. Проаналізувавши вираження краси та потворності в китайській ліриці, ми встановили, що ці дві категорії відіграють значну роль у формуванні змістовних та емоційних шарів китайської поезії, зокрема у контексті філософських і моральних аспектів. Поетична дихотомія краса – потворність часто використовується як засіб для вираження складних почуттів та внутрішніх конфліктів. Красу в китайській ліриці зазвичай асоціюють з гармонією, природою, духовним піднесенням та естетичною насолодою. Водночас потворність часто символізує життєві негаразди, моральне падіння, соціальні проблеми та екзистенційну тривогу.

Аналіз текстів показав, що китайські поети майстерно поєднують ці дві категорії, створюючи глибокі та багатопланові образи. Наприклад, поетичні описи природної краси часто контрастують із зображенням людських вад та страждань, що підкреслює мінливість та неоднозначність людського існування. Такий підхід дає поетам можливість передавати складні філософські ідеї та викликати в читача широкий спектр емоцій. Крім того, використання дихотомії краса – потворність в китайській ліриці сприяє більш глибокому осмисленню культурних та соціальних реалій того часу. Це допомагає розкрити ставлення поетів до суспільства, природи, духовності та людської долі.

Під час розгляду проявів «героїчного» – «байдужого» – «боягузливого» в китайській ліриці було досліджено, як ці три естетичні категорії відображаються в поетичних творах різних епох китайської літератури. Аналіз текстів показав, що ці категорії є важливими для розуміння не тільки

літературних тенденцій, але й соціальних та культурних цінностей китайського суспільства. Категорія «героїчного» у китайській ліриці часто пов'язана з образами воїнів, полководців, мудрих правителів та самовідданих людей, які готові пожертвувати своїм життям заради вищих ідеалів. Героїзм проявляється через відвагу, самопожертву та відданість і часто контрастує з іншими категоріями, підкреслюючи моральну силу та велич особистості. Категорія «байдужого» вказує на емоційну та моральну нейтральність, відсутність пристрастей та глибоких переживань. Вона відображає позицію спостерігача, який, можливо, усвідомлює важливість подій, але свідомо обирає відстороненість. Така позиція може бути вираженням мудрості, самоконтролю або ж внутрішнього конфлікту, коли поет намагається зберегти спокій перед лицем труднощів. Категорія «боягузливого» в китайській ліриці зазвичай представляє моральну слабкість, страх перед випробуваннями та небажання протистояти труднощам. Боягузтво часто критикують та висміюють, оскільки воно суперечить традиційним китайським цінностям мужності та честі. Аналіз творів китайських поетів показав, що ці категорії не є статичними і можуть змінюватися в залежності від контексту та авторського бачення. Взаємодія між героїчним, байдужим та боягузливим створює багатогранні образи, які відображають складність людської природи та соціальних відносин.

Так само було проаналізовано трансформацію традиційних естетичних категорій китайської лірики, а саме: як традиційні естетичні категорії зазнавали змін у різні періоди розвитку китайської поезії. Дослідження виявило, що ці трансформації відображають не лише еволюцію поетичної форми та змісту, але й глибокі культурні, соціальні та історичні зрушення. Традиційні естетичні категорії, такі як краса, гармонія, меланхолія, героїзм, часто асоційовані з класичною китайською поезією, зберігали свою значущість, проте зазнавали певних модифікацій у відповідь на нові виклики та впливи. Зміни в суспільно-політичному житті, взаємодія з іншими

культурами та внутрішні літературні пошуки сприяли розвитку нових художніх підходів та ідей.

Поети різних епох використовували традиційні категорії, але наповнювали їх новим змістом. Наприклад, категорія краси могла набувати нових відтінків через вплив буддизму чи даосизму, де акцент робився на внутрішній гармонії та духовному прозрінні. Меланхолія, традиційно пов'язана з пейзажними мотивами, могла виражати глибокі екзистенційні переживання та рефлексії щодо швидкоплинності життя. Крім того, трансформація естетичних категорій відображає процес глобалізації та культурного обміну. Вплив західної літератури та філософії сприяв збагаченню китайської поетичної традиції новими формами та темами. Китайські поети почали активно експериментувати з формою, ритмом та стилістикою, що дало їм змогу по-новому осмислити та виразити традиційні естетичні цінності.

Загалом, дослідження виявило, що проаналізовані та досліджені аспекти цього розділу є ключовими для розуміння психологічних та етичних аспектів китайських творів. Вони дають можливість глибше зрозуміти внутрішній світ поетів, їхні моральні дилеми та життєві пріоритети, розкривають важливі соціальні та культурні реалії китайського суспільства різних історичних періодів, допомагають краще зрозуміти світогляд та емоційний стан поетів, відображаючи складність і багатогранність їхнього сприйняття світу та динамічний характер китайської культури, її здатність адаптуватися до нових умов та зберегти свою унікальність.

РОЗДІЛ IV. Рецепція творчості «туманних поетів»

«Туманна поезія», що виникла в Китаї в 1970-х роках, характеризується складністю, метафоричністю та емоційною глибиною, яка забезпечує їй вагоме місце в сучасній поетичній сфері країни. У цьому розділі буде проведено аналіз сприйняття творів «поетів-туманів» літературними критиками, дослідниками та широкою аудиторією, а також досліджено їхній вплив на розвиток китайської літератури, формування сучасного літературного канону, а також вплив літературної течії на світ в цілому.

У 1979–1983 роках «туманна поезія» була в центрі тривалих, затяжних дебатів про те, якою є і якою має бути поезія. Розмах і гострота суперечки вказують на стійкість офіційної ідеології літератури проти потужного виклику, кинутого «туманній поезії». Щоправда, у кількісному підрахунку та офіційному представленні «туманна поезія» залишається маргінальним голосом проти домінантного дискурсу в тоталітарному суспільстві. Під час вивчення впливу «туманної поезії» на Китай та світ в цілому особлива увага приділялася ключовим темам і мотивам, що визначають «туманну поезію», а також методам і стилістичним прийомам, які поети використовують для вираження своїх ідей. Одним із важливих аспектів цього дослідження є аналіз культурного та історичного контексту, в якому розвивалася «туманна поезія». Політичні та соціальні зміни, що відбувалися в Китаї у другій половині XX століття, мали значний вплив на формування світогляду та творчих пошуків поетів цього напрямку. В аналізі туманної поезії важливо враховувати не лише її зміст, але й те, як вона сприймається читачем. Рецептивна естетика дозволяє краще зрозуміти, як саме ці тексти резонують з аудиторією, викликаючи певні емоції та роздуми. За використанням принципів рецептивної естетики, ми можемо краще зрозуміти, як туманна поезія впливає на читача, створюючи унікальний досвід сприйняття. Тому дослідження рецепції «туманної поезії» також включає розгляд того, як зміни

відобразилися у поетичних творах, як вони сприймалися у різні періоди часу і як саме вплинули на подальший розвиток сучасної літератури Китаю.

4.1. Рецепція у Китаї – естетика новітнього літературного процесу

Рецепція творчості поетів «туманної поезії» на світовій арені є показовим прикладом того, як китайська література здатна впливати на міжнародний літературний дискурс. Перший етап рецепції «туманної поезії» відбувся в межах самого Китаю, де ці твори спершу зумовили неоднозначну реакцію через свій новаторський характер і виклик традиційним поетичним формам та темам. Проте з часом, завдяки своєму естетичному та філософському значенню, «туманна поезія» здобула визнання серед літературних кіл і стала важливою складовою сучасної китайської поезії.

Центральним елементом естетичної свідомості, відродженої «туманними поетами», є створення ними автентичного та багатогранного «Я». Кампанія «Цвітіння ста квітів та змагання ста шкіл думок» (百花齐放、百家争鸣) 1957 року успішно змусила замовкнути тих письменників, які критикували уряд (Yeh, M. 1991, 405-409). Під час «Культурної революції» література була ще більше обмежена диктатом «Трьох видань» (三突出) 1968 року. Ці три головні риси є ідеалістичною та метафізичною моделлю літературної та художньої творчості, яку відстоював Цзян Цін (江青) під час «Культурної революції» (文化大革命). Тобто: *«Серед усіх героїв чітко виділяйте позитивних персонажів; серед позитивних персонажів виділяйте головних героїв; серед головних героїчних персонажів виділяйте найважливішого, тобто центрального» /*

«在所有人物中突出正面人物来;在正面人物中突出主要英雄人物来;在主要英雄人物中突出最主要的即中心人物来» (Gu, Y. 2010). Така ідеологія була повністю позбавлена будь-якої художньої автентичності або значення «Я».

Це був час глибокого розчарування і відчаю. Ті, хто пережив агонію Культурної революції, були сповнені невпевненості щодо майбутнього Китаю. У її народі були як голодні душі, так і шлунки, і поезія допомогла їх

нагодувати, ставши натхненням і джерелом надії для глибоко виснаженої нації. Коли Мао Цзедун (毛泽东) помер у 1976 році і лещата маоїзму послабилися, країна знову почала дихати. Модерна китайська поезія знайшла свій голос завдяки політично підривних «поетів-туманників». «Туманні поети», які характеризуються двозначністю та відмовою вихвалити режим, вийшли з літературного вакууму, щоб зіткнутися з нагальними політичними та соціальними проблемами. Їхня назва, яка походить від різкої образи обуреного партійного критика, перетворилася на знак гордості до 1980-х років. «Туманні поети» стверджували цінність і гідність особистості проти спроб маоїзму повністю викреслити приватне життя. Хоча їхньою єдиною мовою була мандаринська (а їхній тон – різка ідіома Культурної революції (文化大革命)), вони перетворили її, щоб підкреслити співчуття та спільну людяність.

«Сьогодні» (今天), надзвичайно впливовий літературний журнал Пекіна, виніс їхній рух у відкритий світ. «Туманні поети» були достатньо сміливими, щоб сформулювати дух часу могутнім і часто гнівним голосом. Хоча літературна цінність, яку приписують їхній поезії, можливо, була завищена на Заході через її політичний контекст, але в Китаї через її новизну і сміливість вона мала саме значний і визвольний вплив (Danyı, Z. 2010).

Туманна поетична школа є дуже цінною темою в історії китайської літератури, а поезія течії «поетів-туманників» має велике значення для розкриття сучасної образної поезії. У 1970-х і 1980-х роках у продовж певного часу китайський літературний світ був фактично поза зв'язком із міжнародним світом упродовж кількох років. Саме якраз тоді і з'явилася течія поетів «туманної поезії», започаткувавши своєрідну поетичну школу, яка, не створивши жодної організації та не оприлюднивши відкритої декларації про заснування, використовувала загальні методи творчості та фактично сформувала широкомасштабну сучасну поетичну фракцію.

Об'єкт вираження «туманної поезії» в основному базується на внутрішньому духовному світі людей у поєднанні зі способом вираження

навмисності, завдяки чому поетичний текст завжди залишається прихованим, але водночас передає певний зміст. Для читачів зміст вірша залишається неоднозначним і вимагає глибокого розуміння (Bei Dao 2008, 20–36).

У літературному світі є ті, хто підтримує розвиток «туманної поезії», і природно, є письменники та поети старшого покоління, які критикують існування течії «поетів-туманників». Зважаючи на всі «за» і «проти», не можна недооцінювати роль, яку відіграла ця течія у сприянні модернізації китайського літературного світу. Ідейний зміст та естетична цінність, які передає «туманна» поетична школа мала і має великий вплив на сучасну літературу Китаю. Своїми віршами поети «туманної поезії» намагалися повернути добро людства подій «Культурної революції» (文化大革命) (于卫亚 2005).

Поетичні твори «поетів-туманників» акцентують на самосвідомості поета. У віршах зазвичай використовуються символічні та метафоричні прийоми вираження та створюється туманний художній сенс у художній концепції мови через взаємодію віртуальності та реальності, імпліцитних та значущих виразів, таких як *падають квіти у воду* / 水中的落花; *роса на квітах* / 花上的露水; *барвисті метелики здригалися зітханнями* / 叹息惊起的彩蝶, як у вірші поета Гу Чена «Прощання» (别). Автори поезій не раз розмірковують про гармонійні та дружні стосунки між людьми, між людьми та суспільством, між людьми та природою, прагнучи дружби та злагоди, і водночас прагнучи повернення людяності в людські серця, виявляючи, що все у світі має характеристики невизначеності. Прикладом приязних людських стосунків може слугувати вірш Гу Чена «Далеко і близько» («远和近») (于卫亚 2005):

你	Ти
一会看我	Подивись на мене,
一会看云	Подивись на хмари.
我觉得	Я відчуваю:
你看我时很远	Ти так далеко, коли дивишся на мене,
你看云时很近	Так близько, коли дивишся на хмари.

(Gu Cheng 1988)

[Тут і далі переклад поезії наш. – П. М.]

Основний мотив «Гуманної поетичної школи» є символом свободи. Тому поезія приділяє більше уваги лібералізації внутрішньої структури та ритму у вираженні, в основному, внутрішніх емоцій. Гарним прикладом виступає вірш Гу Чена «Перший ранок» (第一个早晨) зі збірки віршів «Світ та Я» (世界和我):

第一个早晨	Перший ранок
推开门	Відчини двері
带上最合法的表情	Зроби найбільш відповідне законам обличчя
不要看见别人	Не дивись на інших
也藏好自己的心	Сховай своє серце
煤烟沉沉	густа кіптява
再叫我的名字	Поклич мене ще раз
我不承认	Я цього не визнаю

(Gu Cheng 1988) [Тут і далі переклад поезії наш. – П. М.]

У цих рядках автор представив образ свободи, який передає відчуття нового початку, вибору і внутрішнього конфлікту. Сама назва «Перший

ранок» / (第一个早晨) символізує новий початок, надію та можливість змін. Назва вірша натякає на відродження або старт чогось нового, що супроводжується відчуттям свободи. Відчинення дверей (推开门) тут уособлює акт вибору, відкриття нових можливостей і простору для дій. Це метафора досягнення свободи через власні дії. Зроби найбільш відповідне законам обличчя / 带上最合法的表情: Цей рядок вказує на необхідність пристосування до встановлених норм чи правил. Гу Чен хотів показати, що треба розуміти, що свобода інколи вимагає компромісів або пристосування до певних обставин. Не дивись на інших / 不要看见别人: Автор звертається до індивідуальної свободи, яка не залежить від думок чи поглядів інших людей. Гу Чен закликає бути вірним собі та своїм принципам. Сховай своє серце / 也藏好自己的心: Указівка на збереження внутрішньої незалежності та емоційного світу. Це може бути також захистом власної свободи від зовнішнього впливу. Словосполученням «важка кіптява» / «煤烟沉沉» автор уособлює труднощі, перепони та негативні аспекти життя, які заважають свободі. Авто пише: поклич мене ще раз / 再叫我的名字, тим самим закликаючи до повторення, можливо, спробу знову знайти свободу чи повернутися до неї. І нарешті останній рядок: я цього не визнаю / 我不承认: Остаточне твердження про непідкорення обставинам чи зовнішньому тиску. Цим рядком Гу Чен ще раз підкреслив вираз незламної волі та рішучості зберігати свою свободу. Таким чином, образ свободи в цих рядках зображено через протиставлення нових можливостей та внутрішніх і зовнішніх перепон. Це заклик до самовираження, захисту внутрішнього світу та незламної волі перед труднощами (顾城 2005).

«Туманна поезія» істотно впливає на розвиток китайської поезії. «Туманна поезія», розмовна мова та оповідання – це три форми, які спільно формують сучасну китайську поезію. Незалежно від того, чи розглядати це з точки зору історичної хронології чи еволюції китайської літератури, розвиток «Туманної поезії» сприяло тому, що китайська поезія нової ери

почала відповідати світовим стандартам. Існування цієї течії, без сумніву, є значущим: воно не тільки підкреслює цінність сучасної китайської поезії, але й спонукає її та всю літературу відійти від традиційних підходів у творчості.

Найважливішим у появі «туманної поезії» є те, що вона пробудила у тогочасних людей якусь сучасну свідомість. Поезія здатна підносити дух людям і емоційно резонувати, «кришталево» чистий і прозорий світ поезії уособлює сучасну духовну та естетичну цінність поезії. У період, коли сучасний китайський літературний світ занепав, поява великої кількості творів «поетів-туманників» підвищила самооцінку людей, у яких заклик до гуманізму та повернення людської природи поступово став головним. На той час основною силою «туманної поезії» було пробудження млявого китайського літературного світу. Ця літературна течія відкриває нову главу в галузі китайської поезії з абсолютно новим ставленням, пробуджує відчуття модернізації нової поезії (邓芸熙娱乐社 2020).

«Туманна поезія» здійснила літературну трансформацію, приємну реконструкцію та ціннісні переоцінки на руїнах часу та літератури, давши поезії завершити певний ступінь трансформації від політичного ідеологічного дискурсу до поетичної онтології та поетичної суб'єктивності. Як говорив Шу Тін (舒婷), *«ми пережили цей особливий історичний період, тому ми маємо більше почуття історії, місії та відповідальності. Ми сильніші, з більшою соціальною критичною свідомістю, груповою свідомістю та гуманітарним забарвленням»*

«我们经历了那段特殊的历史时期，因而表现出更多的历史感、使命感、责任感，我们是沉重的，带有更多的社会批判意识，群体意识和人道主义色».

У цілому нині «туманна поезія» є віршами, які прагнуть глибини, підкреслюють шляхетне почуття, прагнення волі й трагічну свідомість опору соціальному відчуженню. Вона зберігає шляхетні та відкриті характеристики класичної трагедії, символізм, а мовні стандарти – це переважно літературний стиль із сентиментально-романтичним настроєм. Це поетична

система, що є сумішшю ідеалізму, романтизму й освіти. Головним чином через лобовий опір «туманний» поет висловлює духовне гасло «Я не вірю» і в той самий час вірю в переоцінку всього першого покоління молодих людей після «Культурної революції», заново відкриваючи та активізуючи переконання та цінності у традиційних культурах, здатних об'єднати сучасних людей, більше апелює до напруги, відчуття кризи, більше апелює до сили людської природи та уособлення та одухотворення моралі. Іншими словами, причина, через яку «туманна поезія» стала сенсацією, спричинила суперечки та пробудила любов, полягає в тому, що «поети-туманники» відповідали своєму часу. Як зазначав Юй Цзянь (于坚) у «Записках із коричневої шкіри» (棕皮手记), *«життєва позиція та спосіб життя “туманних поетів” відповідають їхньому часу»*

/ «朦胧诗人’的人生态度和生活方式与他们自己的时代是一致的». Вона народилася з урахуванням того факту, що китайська поезія серйозно деградувала. Вона спричинила майже безпрецедентні несподіванки та тривалий період напружених та надмірно емоційних дискусій.

Розвиток китайської «туманної поезії» та «літературне» народження багатьох поетів залишили вічний слід в історії китайської літератури. Унікальна естетика та читабельність віршів цього періоду демонструють сильне прагнення до людських цінностей та їхній позитивний вплив на розвиток китайської літературної епохи (俊霍明 2011). Ян Лян у своєму інтерв'ю «Доторкнутися до кордону та перетнути його» сказав: «“Туманна поезія” (朦胧诗) була першим феноменом поезії з 1949 року. І для мене важливо те, що це вперше, коли поезія вийшла з політичної пропаганди, чи так званої антиурядової сторони, і повернулася до особистої чи індивідуальної речі, яка, на мою думку, полягає в тому, щоб “виражати себе своєю рідною мовою”» (用我们自己的语言表得自己的感觉)» (Merolla, Sabrina). Найголовніше у появі «туманної поезії» те, що вона пробудила у людей того часу свого роду сучасну свідомість. Поезія здатна принести

людям духовну сублімацію та емоційний резонанс. Кришталевий, чистий і прозорий світ поезії є її сучасною духовною та естетичною цінністю. Наразі, завдяки розвитку «туманної поезії» та спільним зусиллям поетів, течія посідає особливе місце в сучасному літературному світі.

4.2. Рецепція в середовищах китайської діаспори

У період між 1950-ми та 1980-ми роками насильство та нестабільність у країні змусили велику кількість корінного населення Китаю стати мігрантами у таких країнах, як Північна Америка, Європа, Японія та Австралія. Більшість мігрантів у ту епоху були некваліфікованими робітниками, що зумовлювало зростаючий попит на дешеву фізичну працю в інших місцях (Ding S. 2010). Як зазначає американський літературний критик Едвард Саїд у своїй основоположній праці «Орієнталізм», вигнання для тих, хто переміщений, відчувається як «тріщина, яку неможливо зашпарувати між людиною та рідним місцем». Але що ж тоді таке справжній дім? Для багатьох, хто переїхав із батьківщини, це відчуття «незагойної тріщини» між собою та рідним місцем стає частиною їхнього існування. Навіть якщо від'їзд людини з дому не є вимушеною ситуацією, часто важко позбавитися від туги за «справжнім домом» (Lynn Pan 1999). Дім – це місце де починається особиста історія та бажання. Незалежно від того, де людина перебуває, подорожуючи з одного місця в друге, нові знання та зустрічі змінюють її, її сприйняття світу та взаємодію зі світом. Хачик Тололян, вірмено-американський дослідник діаспори, зазначає, що діаспори є «зразковими спільнотами транснаціонального моменту». Такий транснаціональний досвід не лише артикулюється через зміну місць, але й через проживання різних часових реалій через уяву, створення спільноти, яка одночасно є і уявною, і реальною, і часовою, і просторовою, і локальною, і транснаціональною (Khachig Tölöyan 1991). Поширеність міграції в останні десятиліття породила підвищену потребу зрозуміти природу, прагнення, повсякденний досвід транснаціональних спільнот, тоді як читачі стають все більше цікавляться літературою, яка виникає з цієї діаспорної уяви. Стан транснаціоналізму, за словами американського антрополога та соціолога Арджуном Аппадурі, характеризується «зростаючим розривом між територією, суб'єктністю та

колективним соціальним рухом» або «зіткненням історичного простору та уяви». Стівен Вертовець, антрополог та директор Інституту Макса Планка з вивчення релігійної та етнічної різноманітності, зазначає, що «постійні в реальному часі та інтенсивні практики транснаціонального спілкування, приєднання та обміну» змушують мігрантів «підтримувати та діяти відповідно до особливо сильних почуттів зв'язку з людьми, місцями та приналежності, пов'язаних із місцями їхнього походження» (David Morley 2000). Тара Брах, професорка соціології Лондонського університету та піонер вивчення діаспори, зазначала, що дім є «міфічним місцем бажання в уяві діаспори», що свідчить про напіввигадану якість дому для діаспорної особи (Avtah Brah 1996). Цю думку можна співвіднести з творчістю поетів, які, переживши насильство та нестабільність в Китаї, висловлюють своє почуття приналежності та ідентичності через поезію, створюючи зв'язок між минулим та сучасністю, між особистими переживаннями та колективною пам'яттю. У своєму визначенні Брах фіксує дім як емоційну потребу, спричинену фізичним розміщенням, вказуючи на те, що діаспора – це активний і колективний процес повторення та реконструювання, «злиття наративів, коли воно проживається та переживається, виробляється, відтворюється та трансформується через індивідуальну, а також колективну та повторну пам'ять». Спираючись на її аргумент, можна стверджувати, що діаспорний поет має потребу артикулювати, переробляти та творчо реагувати на діаспорний стан, досвід із перших рук, родину, щоб знайти себе. Антрополог та директор Інституту Макса Планка з вивчення релігійної та етнічної різноманітності пояснював виникнення діаспори, базуючись на формі свідомості, багатосарової та пластичної з її «множинністю історій, спільнот і “Я”» (Ien Ang 2005). Спільнота також відображає «адаптивну силу», яка виникає внаслідок «зламаних спогадів» людей діаспори.

Американський історик літератури Девід Дамрош визначає світову літературу з точки зору її доступності та поширення. Він зазначав: «Твір потрапляє у світову літературу двома способами: по-перше, завдяки читанню;

по-друге, поширюючись у ширший світ за межі своєї мовної та культурної точки походження» (David Damrosch 2003). Отже, відтворення письменником діаспорного досвіду може увійти та циркулювати в іншій частині світової літератури далеко від місця походження письменника, і водночас впливати на інших письменників у місцевому чи транснаціональному масштабі (Shelly Chan 2015). Це означає, що на письменників тієї самої чи подібної етнічної належності легше впливають твори інших письменників цієї ж етнічної належності, оскільки вони намагаються шукати сенсу свого діаспорного досвіду в тих, із ким вони ототожнюють справжнє чи уявне почуття спорідненості (Brah, A. 2005). На лінгвістичному рівні потужний опис дому, угорської філософині Агнеш Геллер, проливає світло на ідею дому як спільної мови. «Повернення додому» має означати: повернення до тієї твердої позиції, яку ми знаємо, до якої ми звикли, де ми перебуваємо в безпеці і де наші емоційні стосунки є найбільш інтенсивними (Agnes Heller 1981). Іншими словами, дім відчувається як всередині, так і ззовні, це як сказане, так і неказане, як особисте, так і спільне. У китайській мові дім також означає сім'ю, і існує загальне переконання, що сімейні стосунки визначають цілісність людини або її здатність взаємодіяти соціально та політично (Zhang Zailin 2009, 343-359).

Упродовж століть китайське населення постійно мігрувало по всьому світу. Це розселення, а також літературна діяльність письменників китайського походження, мають велике значення для розуміння різноманітних аспектів поняття домівки та діаспори (Stuart Hall 1990). У цей час багато китайських теоретиків, які стали емігрантами, зазнають неоднозначного ставлення в Китаї. Серед них є й послідовники Мао Цзедуна, які, підкреслюють, що «туманна поезія» викликала критику з боку традиціоналістів, які вважають її відступом від класичних канонів китайської літератури. Водночас, вони визнають, що ці поети стали важливими представниками нової хвилі китайської літератури, яка відображає реалії сучасного світу.

Історик літератури Девід Дер-вей Ванг віддавав перевагу терміну «китайці з-за кордону», коли йдеться про людей китайської етнічної належності, які проживають за межами Китаю, заперечуючи проти старішого терміну «Хуацяо» (华侨), оскільки його застосування може бути політично ризикованим і натяком на те, що китайці з-за кордону є підданими Китаю, і який використовували як спосіб, щоб позначити «єдине тіло закордонних китайців» (Jing Tsu, David Der Wei 2010). Поряд із цим, багато поетів намагаються відтворити свої емоції і досвід, отримані під час еміграції, у своїх творах. Це говорить про те, що, незважаючи на розрив з рідним місцем, їхнє мистецтво відображає глибокі почуття до батьківщини та прагнення знайти місце в новому світі.

Концепція австралійської письменниці Шеллі Паркер-Чан про розуміння історії в термінах «окремих моментів» є дуже корисною для оцінки діаспорного досвіду часу, розглядаючи вплив важливих моментів, таких як «Культурна революція» та її вплив на китайську літературу, особливо на репрезентацію історії між поколіннями (Shelley Chan 2018, 9–10.) Період «Культурної революції» можна назвати періодом ірраціонального та нещадного культурного терору з моменту заснування Китайської Народної Республіки. Багато прогресивних культурних ідей та видатних досягнень розглядалися як «отруйні бур'яни» і безжально знищувалися. Десять років смуту безжально зруйнували чудові почуття та стосунки між людьми. Права і свободи людей тривалий час були обмежені (朦胧诗派).

Китайська держава в маоїстський період відігравала дуже директивну та інтервенціоністську роль щодо переміщення населення. З початку 1950-х до кінця 1978 року в Китаї мобільність населення була низькою і, по суті, не було ринку праці. Переважну більшість робочих місць розподіляла держава, а міграція була сильно обмежена системою реєстрації населення, у результаті чого на момент перепису 1982 року Китай усе ще мав дуже низький рівень урбанізації як для країни на своєму рівні розвитку (Davlin D. 1999).

Мао абсолютно чітко дав зрозуміти, що не повинно бути мистецтва заради мистецтва, що мистецтво мало бути суто утилітарним. Він визнавав, що існують естетичні критерії хорошого і поганого, але стверджував, що вони повинні бути підпорядковані політичному змісту. Естетичні якості або майстерність посилювали вплив політичного послання. Тому робота, орієнтована на буржуазію, була особливо небезпечною, тоді як вправна праця для пролетаріату була цінною сама по собі і ефективною у мобілізації мас. На думку Мао, художник-революціонер повинен створювати хороші, прості твори для людей, а для цього він повинен іти до людей і стати якомога більше схожим на них (Bernal M. 1969).

Сьогодні китайська поезія процвітає не лише в Китаї та на Тайвані, а й в інших регіонах світу де проживають чимало китайців, таких як Гонконг, Сінгапур і, звичайно, країни Європи та Америка. Через суспільно-політичну ситуацію в Китайській Народній Республіці поетична сцена з кінця 1970-х років розділилася на дві частини (Chambers Iain 1994). Тоді як офіційну поетичну сцену репрезентували державні літературні журнали, які дотримувалися лінії партії. Чітко відокремлена поетична сцена почала розвивалася з моменту заснування журналу «Сьогодні» (今天) наприкінці 1978 року, набираючи все більшого оберту завдяки створенню численних поетичних груп і появі публікацій, «керованих людьми», тобто неофіційних поетичних журналів і збірок по всьому Китаю.

Під час Культурної революції книжки піддавали безжальній цензурі, а їхній обіг суворо обмежували партійні високопосадовці. У той час видання класифікували за кольором палітурки: жовтий – для художньої літератури, білий – для книжок із політології, сірий – для філософських праць (Stéphane Dufoux 2016). Книжки мали такий високий попит серед молоді, що як тільки хтось закінчував читати її, він або вона сідали на велосипед і доставляли книгу наступній людині в черзі, (саме так з'явився вислів «бігати за книгою») (跑步). Бей Дао та Ман Ке вирішили видати журнал «Сьогодні» (今天), який мав стати першим підпільним літературним виданням у КНР. Видавці

часопису також провели два поетичних вечори в Пекіні в 1979 році: 8 квітня, яке було першим публічним читанням поезії в Китаї з 1949 року, та 21 жовтня (Bill Ashcroft 2013, 77–357).

Сказати, що «туманні поети» справили великий вплив на поетів з початку 80-х років – є значним применшенням. Незважаючи на значні відмінності в мові, стилі та тематиці, поети, які писали після «туманної поезії», поділяють віру в мистецьку свободу та продовжують іти по стопах своїх попередників у напрямі мистецького експериментування (Benzi Zhang 2006). В останні роки простежується стрімке зростання поезії за межами Китаю. За визначенням Стівена Вертовека, діаспора постає як форма свідомості, багат шарової та пластичної, з її «множинністю історій, спільнот і особистостей». Діаспора також відображає «адаптивну силу» людей, яка виникає через «зламани спогоди». Таким чином, необхідно проаналізувати творчість письменників, які тривалий час жили за межами Китаю та пишуть про свій життєвий досвід культурної подорожі (Vertovec Steven 2004). Із середини та кінця 80-х років чимало поетів жили за кордоном як студенти, вчені, іммігранти чи політичні вигнанці, продовжуючи писати китайською: Бей Дао, Додо, Цзян Хе, Гу Чен і Ян Лян; фактично з головних поетів «туманної поезії» лише Шу Тін і досі живе в Китаї. Поет і художник Янь Лі, який у роки свого становлення належав до групи «поетів-туманників», емігрував до Америки та заснував у Нью-Йорку поетичний журнал «The First Line». В інтерв'ю американському журналу він сказав: «Тож бути поетом у Китаї завжди важко (Jin Ha 2008). У 1987 році я зібрав кількох китайських поетів із Китаю, Гонконгу та Шанхаю, і ми заснували цей журнал. У Китаї сучасні поети не мають шансів опублікувати свої твори в журналах і газетах, тому що ці видання бояться, що вони матимуть неприємності. Тож ми зібрали разом роботи й опублікували їх у Нью-Йорку, а потім відправили 400 примірників назад до Китаю для продажу (Benzi Zhang 2008). Так легше продати та обійти цензуру» / *«So being a poet in China you always have a difficult time. In 1987, I gathered some Chinese language poets from China, Hong Kong, and Shanghai,*

and we started this magazine. In China, modern poets don't have much chance to publish their work in magazines and newspapers because those publications worry that they'll get in trouble. So we gathered together the works and published them in New York, and we sent 400 copies back to China to sell. It is easier to sell that way, and gets around the censors» (Standaert M. 2004). Не можна не згадати журнал «Сьогодні» (今天), який був відроджений у Норвегії в 1990 році, а Бей Дао став її головним редактором. І хоча, мало хто із закордонних китайських поетів був саме політичним вигнанцем, вони часто відображали у своїх поезіях ізолюваність, трепет і навіть відчай, які характеризували літературне вигнання. Чимало поетів на початку повинні були вирішити: вивчати англійську чи ні, – і, пробувши деякий час на Заході, немало з них відчули іронічність своєї ситуації.

Вона була подвійною: тоді як у Китаї вони почувалися «західними», за кордоном ці митці відігравали, іноді неохоче, роль представників Китаю; з іншого боку, якщо раніше багато хто з них був у захваті від Заходу, зрозумілого насамперед через літературу та мистецтво, тепер вони відчували себе неприкаяними й розчарованими, з ностальгією згадуючи Батьківщину, з якою вони, однак, уже не могли повністю ототожнитися (Yeh M. 1993).

Стрімке зростання міграції з Китаю стало результатом економічних реформ і, зокрема, політики «відкритості», яка почалася в 1970-х роках. Це призвело до великих змін у всіх сферах суспільства; гнучкість робочої сили та приватизація залишили чимало працівників безробітними, яких внутрішній ринок не міг знову поглинути (James Clifford 1994, 38–302). Мобільність між селом і містом, поляризація розподілу багатства та, як наслідок, збільшення прірви між багатими та бідними – усе це є важливими факторами цієї міграції. Таким чином, люди зазвичай мігрували, щоб отримати кращу якість життя (Xie L., Y. Gao 2021, 197–204).

У 60–70-х роках у Китаї панувала атмосфера жорсткого контролю та обмеження свободи слова. У цей час політичний режим суворо регулював вираження думок і поглядів, що позбавляло людей можливості відкрито

висловлювати свої почуття та ідеї (Timothy Yu 2021). Це стосувалося всіх аспектів життя, включаючи літературу, мистецтво і навіть повсякденне спілкування. Така ситуація призводила до того, що багато людей відчували себе пригніченими і позбавленими особистої ідентичності. Відсутність можливості самовираження створювала почуття відчуження та ізоляції, що змушувало деяких людей шукати свободу за межами країни. Еміграція ставала для них способом втечі від репресивного режиму та можливістю знайти місце, де вони могли б вільно висловлювати свої думки та бути самими собою (Liu Shuang 2015). Проте навіть після міграції в інші країни багато з них продовжували відчувати наслідки пригнічення, яке вони зазнали у Китаї. Їхнє «Я» залишалося пригнобленим через тривалу відсутність свободи та самовираження. Вони стали людьми, які не могли повністю відновити свою особистість і знайти справжню свободу, залишаючись у певному сенсі «без свого “Я”» (Sunil S. Amrith 2001).

Яскравим представником діаспорного «поета-туманника», який народився в Пекіні та пережив «Культурну революцію» є Бей Дао (Bonnie McDougall 1983). Його постать можна розглянути з позиції китайського поета-вигнанця, який десятиліттями жив і викладав за кордоном. Бей Дао відправився у вигнання в 1989 році через свою причетність до студентських протестів на площі Тяньаньмень. Завдяки своєму досвіду поета-дисидента в еміграції та тому, що багато його творів перекладено англійською, він досяг значного визнання і впливу як у Китаї, так і на Заході (Weiming Tu 1994). Бей Дао під час інтерв'ю з Деном Фезерстоном, яке опубліковано в інформаційному бюлетені Центру поезії Університету Арізони в 1999 році, стверджував: «Поезія – це зовсім інший спосіб демонстрації. Поезія впливає на думки людей і змінює їхній спосіб мовлення та мислення (Featherston D. 1996, 93). Так працює поезія. Октавіо Пас запитує: “Хто такий читач?” Кількість читачів не важлива, якщо поезія вплинула на якогось мислителя, філософа чи політичного діяча. Поезія не працює безпосередньо в політичних ситуаціях. Вона діє в глибші способи: розкрити уяву та змінити

наш спосіб мислення та мовлення» / «Poetry is a totally different way of demonstration. Poetry influences peoples' thoughts and changes their way of speaking and thinking. That's how poetry works. Octavio Paz asks, "Who is the reader?" The number of readers is not important, as long as some thinker, some philosopher or political figure, is influenced by the poetry. Poetry doesn't work directly in political situations. It operates in deeper ways to open up the imagination and change our way of thinking and speaking» (Featherston D. 2005).

Саме тут яскраво простежується ідея про унікальну силу поезії та її вплив на суспільство. Поезія, на думку Бей Дао, є особливим способом вираження, який відрізняється від інших форм демонстрації або комунікації. Основна сила поезії полягає в її здатності впливати на думки людей, змінювати їхній спосіб мислення та мовлення. Це не прямий вплив на політичні ситуації чи суспільні події, а глибший, більш внутрішній процес, що підсилює уяву та трансформує свідомість. Поет підкреслює, що поезія діє не на поверховому рівні, а в глибших шарах свідомості. Вона загострює уяву, допомагає людям знайти нові способи бачення світу та самих себе. Це особливо яскраво було виражено в почуттях людей, які в той час перебували в міграції, люди, які зіштовхнулися з труднощами адаптації та збереження своєї культурної ідентичності (Shi Yu 2005). Посилаючись на Октавіо Паса, Бей Дао підкреслює, що важливість поезії не вимірюється кількістю читачів. Навіть якщо поезія вплинула на одного мислителя, філософа чи політичного діяча, її місія вже виконана (Peter N. Stearns, 2008). Ці слова поета засвідчують, що справжня сила поезії полягає в її здатності проникати у внутрішній світ людини, впливати на її уяву та спонукати до нових способів сприйняття та вираження реальності. Саме такою поезією сили, справедливості, самовираження та власного «Я» була «туманна поезія».

4.3. Внесок течії до естетики світової літератури

У нинішньому світі модерна китайська література, мистецтво та літературна критика беруть на себе особливу місію побудови китайського дискурсу, демонстрації іміджу та сприяння взаємному обміну знаннями між цивілізаціями. Згідно з «Звітом про розвиток китайської літератури за кордоном», останніми роками культурна територія китайської сучасної поезії, що розповсюджується за кордоном, продовжувала розширюватись. Окрім традиційних культурних країн, таких як Великобританія, США та Німеччина, до нових країн входять Туреччина, Греція та Польща, Сербія, Румунія та інші. У той же час кількість сучасних китайських поетів, твори яких були перекладені й надруковані, також швидко зростає. Лише у 2015 році «китайські поети мали змогу колективно “вийжджати за кордон”, а модерна китайська поезія “стала глобальною”» (Pan Yatun 1996). У 2015 році в 35 англійських журналах опубліковано добірку перекладів віршів восьми сучасних китайських поетів, а саме Хайцзи (海子), Хун'їн (虹影), Лін'юй (零雨), Лю Ся (刘霞), Оуян Цзянхе (欧阳江河), Ван Цзясін (王家新), Ян Лянь (杨炼) та Цзан Ді (臧棣). Що стосується причин незадовільного визнання сучасної китайської поезії за кордоном, то вітчизняні вчені переважно дотримуються точки зору ідеологічного детермінізму. Вони вважають, що розповсюдження та публікація сучасної китайської літератури на Заході зазвичай обмежені ідеологією і, таким чином, значною мірою ігнорують сучасність. Китайська літературна цінність є скоріше соціологічним та історичним матеріалом для розуміння Китаю. Цієї точки зору дотримуються і багато закордонних китаєзнавців. Стівен Оуен (Steven Owen) у своїй рецензії на перекладену англійською збірку віршів Бей Дао «Серпневі лунатики» (The August Sleepwalker) зазначав, що, «можливо, міжнародні читачі, які перекладають вірші, шукають не поезію, а вікно для розуміння інших культурних явищ, екзотичних релігійних традицій чи політичної боротьби». Магіль ван Кревельд (Martin van Creveld) також вважає, що «коли Захід

перекладає твори сучасних китайських поетів, біографічні та історичні методи завжди домінують, і політизовані поети, інформаційні засоби масової інформації та закордонні видавці знають про це. Страждання продається краще, ніж символіка, тому його часто пропагують і перебільшують, ігноруючи тонкощі самого літературного тексту, роблячи цю упередженість очевиднішою». Це призвело до того, що модерна китайська література завжди маргіналізувалась за кордоном, її літературна цінність принижувалася, і їй було важко привернути увагу іноземних читачів (Chang Elizabeth 2011). Цей феномен фактично вийшов за межі простого обговорення літературного визнання та літературної оцінки. Ван Нін (王宁), китайський державний та політичний діяч, вказав на причину з погляду культурології: західні читачі вже давно розглядають Китай та китайську літературу з точки зору сходознавця: «Ті, хто ніколи не був у Китаї, завжди висловлювали різні творчі ідеї щодо Китаю: у кращому випадку – Китай таємничий, привабливий і сповнений екзотичних почуттів; у гіршому – Китай бідна і відстала і, очевидно, менш цивілізована, ніж західний світ. Тому вони і не очікують, що в Китаї з'являться чудові літературні твори» (曹莉 2022).

У ХХ столітті, коли Інтернет ще не був розвинений, а канали новин не працювали професійно, експорт китайських літературних творів за кордон дійсно був важливим способом «шпигунства» за Китаєм для західного суспільства. Хоча модерні китайські літературні твори з яскраво вираженими новітніми та історичними характеристиками були художньо опрацьовані, вони все ж таки можуть реалістичніше описувати і представляти соціальне життя Китаю (古远清 2021). За допомогою цих робіт вони зможуть краще зрозуміти соціальне, політичне та культурне життя Китаю та побудувати свій уявний Китай. Наприклад, німецький перекладач Аккерман (Ackermann), обговорюючи, чому він переклав сучасний китайський літературний твір «Тяжкі крила» (沉重的翅膀), прямо сказав: «Я вибрав його не лише через його літературну цінність. У романі описано політичну боротьбу під час

реформ та різні прошарки населення, від міністрів важкої промисловості до робочих автомобільних заводів, є описи, які можуть допомогти західним читачам, що цікавляться Китаєм, краще зрозуміти цю країну, але водночас ми повинні розуміти, що переклад та поширення китайських літературних творів у західному суспільстві були задумані від початку. Поширення китайської культури та передача літературних і художніх якостей китайських творів здебільшого відповідають соціальним і культурним потребам країни, збагачуючи знання людей та розширюючи їхню мудрість. Тому цілком зрозуміло, що процес перекладу буде підпорядковуватися ідеологічним поглядам країни» (曹莉 2022).

У сучасну епоху глобалізації Інтернету обміни між країнами світу в різних галузях, таких як політика, економіка та культура, стають дедалі частішими, а доступ до інформації став більш зручним. Західне суспільство може безпосередньо отримувати об'єктивні дані та приклади про соціальну та культурну реальність Китаю за допомогою Інтернету та інших інформаційних засобів і каналів, тому немає необхідності використовувати літературні твори, щоб уявити Китай таким звивистим та непевним шляхом (Gregor Benton 2003, 75–347). Таким чином, нинішню дилему низького визнання сучасної китайської поезії за кордоном не можна повністю пояснити лише ідеологією. Місія нової поезії полягає не тільки у звільненні та розвитку сучасної літератури Китаю, а й в інтеграції у тенденцію розвитку світової сучасної літератури та сприяння її розвитку. Таким чином, китайська нова поезія вже від початку мала глобальні завдання, але на початку зародження вираження її досвіду було переважно одномірним (King-Kok Cheung 1997). Самі основоположники нової поезії чудово знали класичну поезію, але вважали, що це обмежує їх, є недоліком і тому старанно намагалися «зробити поезію не схожою на поезію», повністю заперечуючи все, що стосувалося класичної поезії. Розрив із традицією невдовзі спричинив появу різних недоліків у китайській новій поезії, що призвело до обструкції та відсутності мови у новій поезії, до її надмірної прямолінійності

й навіть грубості, що зумовило такі проблем, як розведення або навіть втрату поетичного колориту. Нова поезія почала розвиватися через свою проблему, пов'язану з пошуком «новизни» (King-Kok Cheung 2012).

Після заснування Китайської Народної Республіки поезія стала відомою своїм політичним ліризмом і чіткими політичними вимогами, але водночас була одноманітною. У 1970-х та 1980-х роках поширення західних знань на Схід знову досягло кульмінації. Поети «туманної школи» заявили в журналі «Сьогодні» (今天): «Сьогодні, коли люди знову піднімають очі, вони вже не просто зупиняються на тисячолітньому культурному доробку використовуючи вертикальне бачення, а починають використовувати горизонтальне бачення, тільки так ми зможемо по-справжньому зрозуміти свою власну цінність і уникнути безглуздої зарозумілості чи можливого самоприниження /«今天, 当人们再次抬头时, 不再仅停留在垂直视觉的千年文化产物上, 而是开始使用水平视觉, 只有这样, 我们才能真正认识自己的价值, 避免无谓的傲慢或可能的自嘲». Це має два значення: ми маємо, по-перше, звернути увагу на повоєнну західну літературу, по-друге – не використовувати більше традиційні цінності та творчі методи для відображення внутрішнього досвіду та художньої уяви. Водночас китайські інтелектуальні кола також пояснили, що китайська література ХХ століття має бути побудована в рамках загальної моделі світової літератури, щоб китайська література могла рухатися вперед і у кінцевому підсумку інтегруватися в світову літературу. На відміну від заповзятливого, бунтарського та рефлексивного духу нової поезії початку ХХ століття, модерній китайській поезії не вистачає твердого критичного духу та культурної впевненості. Більшість їхніх творів відображають їхні особисті глибокі думки, зосереджені на мовних експериментах та індивідуалізмі. Через це модерна китайська поезія має певні «внутрішні проблеми». Хоча на перший погляд вона здається повною життєвих сил, її мова і дух внутрішньо

слабкі, що є неминучим результатом «змови» між бунтом проти традиції та вестернізацією.

Незважаючи на всі труднощі розуміння китайського світу, зацікавленість ним повсюди тільки зростала. У 1990 році збірку поезій Бей Дао «Серпневий лунатик» переклав англійською мовою Бонні Мак Дугалл (Bonnie McDougal). Згодом американський синолог Стівен Оуен (Steven Owen) у журналі «The New Republic» опублікував відгук на книжку, критикуючи поезію Бей Дао. У рецензії синолог зазначив, що поезія Бей Дао є типовим прикладом так званої «світової поезії», а «світова поезія» – є безпрецедентним і штучно створеним поняттям. Він зазначав: «Будь-хто може написати світову поезію, яка, будучи перекладеною іншою мовою, все одно може вважатися поезією. Формування світової поезії, відповідно, потребує перевизначення “локальності”. Іншими словами, поет має знайти прийнятний спосіб репрезентації своєї нації в межах “світової поезії”. “Локальність” або “національність”, виявлена цією “світовою поезією”, поєднується з різними порожніми “іменами, образами та традиціями”, щоб задовольнити цікавість міжнародних читачів. З одного боку, міжнародні читачі вимагають, щоб твори поета з іншої країни та іншої культури могли репрезентувати чужу країну та націю та мали виразний національний характер; з другого боку, вони вимагають, щоб зміст творів був по суті знайомим і був легко читабельний і легко зрозумілий. Тобто як міжнародні читачі, англо-американські чи європейські читачі, ми читаємо переклади поезії, помножені на переклади нашої власної поетичної спадщини (James Clifford 1997, 257). Такі вірші не можуть мати жодних нових ідей з погляду естетичної зацікавленості, вираження чи змісту. Вони є імітаціями та повтореннями об’єктів, які вони імітують. Тому їх неминуче зневажають і ставляться “байдуже” у світовій поезії». Водночас він справедливо оцінив Бей Дао та поетів його покоління, стверджуючи, що вони вийшли з Культурної революції та наважилися використовувати сміливі образи. Він також зазначив, що деяким західним читачам подобається пізня аполітична

поезія Бей Дао, тоді як іншим – його ранні вірші на політичні теми (曹莉 2022).

Наприкінці травня 1982 року на конференції із сучасної китайської літератури, що відбулася в Університеті Сент-Джонса в Нью-Йорку, Пань Юань (Pan Yuan) і Пань Цзе (Pan Jie), які були аспірантами Університету Індіани, опублікували статтю «Неофіційний журнал “Сьогодні” і новий літературний світогляд молодого покоління» (非官方杂志《今天》与年轻一代的新文学观), яка вперше ознайомила закордонні наукові кола зі структурою і літературно-історичним значенням журналу «Сьогодні». У статті зазначалося, що поезії цього видання шокували китайських читачів і викликали полеміку. Журнал «Сьогодні» зазнав різноманітних обмежень збоку соціального середовища через його прагнення до літературної незалежності та нових художніх прийомів. Однак нова література, яку підтримує згаданий часопис, забезпечує можливість співіснування багатьох літературних типів, а саме: літератури, орієнтованої на політику, і чистої літератури, незалежної від політики, літератури, яка наголошує на китайських культурних традиціях, і літератури, яка спирається на іноземні культурні традиції (Jeffrey C. 1985).

Із плином часу, починаючи з 1980-х років, число перекладів сучасної китайської поезії зростає. У 1983 році в Корнелльському університеті була опублікована збірка віршів Бей Дао «Сонячне місто Чжацзи» («太阳城扎记»). Із 1984 до 1985 року, коли американські поети Барнстоун і його син викладали в Пекінському університеті іноземних мов, вони разом переклали деякі твори сучасних поетів. У 1986 році видавництво «Copper Valley Press» опублікувало збірку «Carrying Over: poems from the Chinese, Urdu, Macedonian, Yiddish, and French» Каролін Кізер (Carolyn Kizer), лауреатки Пулітцерівської премії 1985 року за африканську поезію, яка включає твори китайського «поета-туманника» Шу Тін (舒婷). З точки зору особистих поетичних збірок, у Лондоні в 1988 та 1989 роках, була опублікована поетична збірка Бей Дао (北岛) «Серпневий лунатик» (八月的梦游者) у

перекладі синолога Бонні С. Макдугалла (Bonnie S. McDougall) і поетична збірка Дуодуо (多多) «Дивлячись із боку смерті» («从死亡的方向看») у перекладі Лі Грегорі (Lee Gregory) та Джона Кейлі (John Cayley). Із 1989 до 1990 року в Австралії були опубліковані переклади англійською трьох поетичних збірок Янга Ліана (杨炼) (明迪 2023).

До і після 1980–1990-х років опубліковано три інших антології сучасної китайської поезії, однією з яких була «Червона азалія: китайська поезія з часів Культурної революції» (红杜鹃：文革以来的中国诗歌) за редакцією Товариства Едварда Моріна (Edward Morin), включаючи твори таких «туманних поетів», як: Шу Тін (舒婷), Гу Чен (顾城), Лян Сяобін (梁小斌). Другою книгою була «Розбите дзеркало» (碎镜：民主运动中的中国诗歌) у перекладі відомого американського поета Дональда Фінкела (Donald Finkel), третя – «Out of the Howling Storm: The New Chinese Poetry» (暴风雨中而出：中国新诗), яку відредагував Тоні Барнстоун (Tony Barnstone) і перекладена спільно з Чжоу Піном (周平). У своїй монографії «Про нову китайську поезію» (关于汉语新诗的专著), опублікованій у 2008 році, нідерландський синолог Корі розкритикував дві останні збірки за те, що вони надто зосереджені на політичному аспекті та упереджені щодо свого змісту, що розхвилює людей і вони будуть помилково вважати, що модерна китайська авангардна поезія стосується переважно політики (月翟琴,任明 2011).

У статті під назвою «Усі пишуть вірші» (人人都在写诗) Тоні Барнстоун (Tony Barnstone) розповів про свої зустрічі як із письменниками з офіційної Асоціації письменників, так і з китайськими підпільними поетами, а також зробив огляд Культурної революції та поточної ситуації після неї. Він зазначав, що коли йдеться про нове покоління поетів, то їх часто об'єднують під іменем «туманні поети», але насправді їхні стилі дуже різні, наприклад, чіткі образи Гу Чена часто перегукуються з китайською класичною поезією, британським і американським імажинізмом, у Шу Тін лірична поезія нагадує людям літературні традиції американських професіоналістів, тоді як на твори

Бей Дао та Ман Ке вливають інші напрями, в основному – французький та іспанський сюрреалізм. Урешті Тоні Барнстоун дійшов висновку, що нащадки Лі Бая, Ду Фу та Ван Вея черпають натхнення від західних поетів, якими колись захоплювалися їхні попередники. Ці вірші скоро дозріють і стануть більш досконаліми.

На початку 1990-х років багато видань, зокрема таких, як «Poetry Magazine», «American Poetry Review» і «Canny Review», опублікували невеличку добірку перекладів англійською мовою творів сучасних китайських поетів, зосібна «поетів-туманників» (朦胧). А у 2005 році видавництво «New Directions» випустило збірку «Sea of Dreams» (Море мрій / 梦之海) Гу Чена – вагомий том вибраних віршів у перекладі англійською обсягом 206 сторінок.

Із 1989 до 1993 року в американських засобах масової інформації вийшли критичні статті про переклад англійською поетичної збірки Бей Дао. Саме Бей Дао посідає перше місце за кількістю перекладених англійською мовою поетичних збірок, опублікованих видавництвом «New Directions» у Сполучених Штатах: «Серпневий лунатик» (八月的梦游) у перекладі Бонні С. Макдугал, «Форми відстані» (距离的形式) (переклад Девіда Гінтона), «Пейзаж над нулем» (Landscape Over Zero) (零度以上的风景) (переклад Девіда Гінтона та Чень Яньбіна); «На краю неба» (At the Sky's Edge) (在天涯); «Троянда часу» (The Rose of Time) (时间的玫瑰) (за редакцією Вайнберга, переклад Вайнберга). Двомовні видання поетичних збірок Бей Дао не перевищують 200 сторінок, за винятком «Троянди часу», збірки 30-річної праці поета, яка налічує 288 сторінок.

Зацікавленість західних читачів до китайської поезії полягає не в метричній частині, а в нескінченних перипетіях, переплетенні почуттів та образів і, врешті-решт, стилі та ступені самозабуття. Колективна поява «туманної поезії» привернула увагу Заходу головним чином через її протистояння системі, унікальність стилю, оскільки «туманна поезія»

відзначається своєю складністю, метафоричністю та емоційною глибиною. Її загадковість і багат шаровість текстів є своєрідним викликом для читача, спонукаючи до глибокого аналізу та роздумів. Філософська глибина поезії також залишила відбиток, позаяк темами та мотивами «туманної поезії» часто бувають універсальні питання буття, самопізнання та внутрішнього конфлікту. Ці філософські ідеї знаходять відгук в інтелектуальних колах Європи та Америки, де цінують глибокий і багатогранний підхід до літератури. Завдяки літературним перекладам, «туманна поезія» стала доступною для широкої аудиторії за межами Китаю. Перекладачі часто виступають як посередники, допомагаючи донести не лише зміст, але й естетичну та емоційну насиченість оригінальних творів. Ці чинники разом сприяють зростанню популярності «туманної поезії» Китаю серед європейських та американських читачів і науковців, підвищуючи її значущість у глобальному літературному процесі.

Висновки до четвертого розділу

Рецепції творчості «туманних поетів» є ключовим у розумінні того, як поетичні твори цього літературного напрямку не лише віддзеркалюють культурні й соціальні трансформації сучасного Китаю, але й сприяють формуванню нових культурних зв'язків на глобальному рівні. «Туманна поезія», що виникла у Китаї в 1970-х роках, не лише стала важливим етапом у розвитку національної літератури, але й отримала значний відгук у різних куточках світу, що свідчить про її універсальність та здатність знаходити відклик у серцях читачів незалежно від їхнього культурного походження.

Вплив творчості «туманних поетів» на Китай був надзвичайно вагомим, оскільки вона стала своєрідним літературним маніфестом, що відображав складність емоційного і соціального стану китайського суспільства. Ці митці, які творили в умовах соціально-політичної нестабільності, уміли передати відчуття внутрішнього роздвоєння, зневіри, а також порушували питання ідентичності, що стало символом постмаоїстського періоду. «Туманна поезія», відмовившись від традиційних літературних канонів, відкрила нові горизонти для самовираження, порушивши питання свободи особистості, індивідуальності та права на самовизначення. У китайському контексті це було надзвичайно важливим, оскільки відкрило нові можливості для творчого вираження не лише у поезії, але й у ширшому культурному просторі.

Вихід «туманної поезії» за межі Китаю став ще одним свідченням її значущості. Переклади творів цих поетів різними мовами світу сприяли розширенню їхньої аудиторії і заклали основу для формування інтернаціональної поетичної спільноти, яка була готова до сприйняття нових, нетрадиційних літературних форм. У цьому контексті важливо зазначити, що «туманна поезія» знайшла відгук у багатьох західних країнах, де літературні критики та науковці побачили у ній глибоку філософську та емоційну основу, яка резонує з ідеями екзистенціалізму, модернізму та постмодернізму. Це

свідчить про те, що «туманна поезія» має універсальний характер, здатний пробуджувати інтерес до культурних та соціальних питань, які мають глобальне значення.

Культурний обмін між Китаєм і Заходом, до якого спричинилася «туманна поезія», став важливим елементом у процесі взаємного пізнання і розуміння. Ці поети, які переосмислювали традиційні китайські літературні цінності, відкрили нові перспективи для читачів з інших культур, пропонуючи їм погляд на світ через призму китайської реальності, з усіма її складнощами і протиріччями. У цьому процесі важливу роль відігравали не лише перекладачі, але й літературні критики, які допомагали західній аудиторії зрозуміти особливості китайської поетичної традиції та її взаємозв'язок із сучасними світовими літературними течіями.

Вплив «туманної поезії» на китайську діаспору також заслуговує на окрему увагу. Китайські емігранти, які знайшли свій новий дім у різних країнах світу, сприйняли «туманну поезію» як виразник своєї ностальгії, пошуку ідентичності та бажання зберегти зв'язок із рідною культурою. Творчість «туманних поетів», яка була сповнена алегорій і метафор, що зверталася до фундаментальних людських переживань, допомогла емігрантам осмислити власний досвід життя між двома культурами. «Туманна поезія» стала для них своєрідним містком між минулим і майбутнім, між Китаєм і світом, і це допомогло китайській діаспорі зберегти свою культурну ідентичність, попри географічну віддаленість від батьківщини.

Загалом творчість «туманних поетів», незважаючи на її специфічну та локальну природу, стала потужним засобом впливу на літературний і культурний ландшафт не лише Китаю, але й всього світу. Вона відображає складність сучасної китайської ідентичності, водночас закликаючи до глобального діалогу між культурами. Цей феномен засвідчує, що література, навіть якщо вона походить із певного культурного контексту, має здатність

виходити за його межі і ставати частиною глобального культурного обміну. «Туманна поезія», з її внутрішньою глибиною та символічністю, стала важливим голосом у світовому літературному процесі, що говорить про її унікальну здатність об'єднувати людей через загальні людські переживання та емоції. Вона не тільки змінила уявлення про китайську літературу та її місце у світі, але й сприяла формуванню нових підходів до розуміння та взаємодії культур у глобальному контексті.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставлених мети і завдань у роботі досягнуто основних результатів, які збагачують наукові уявлення про трансформацію естетичних практик китайської лірики (на прикладі творчості «туманних поетів»).

Модерна китайська лірика є яскравим відображенням культурної різноманітності, глибокої індивідуалізації та інтеграції традиційних елементів із новаторськими підходами. Вона не лише розкриває глибокі особистісні переживання поетів, а й формує особливий поетичний простір, у якому класична китайська естетика взаємодіє з модерними художніми тенденціями. Естетична багатозаровість цих творів дозволяє простежити складний процес взаємодії індивідуального та суспільного, локального та глобального. З одного боку, поети ХХ століття зберігають зв'язок із класичною китайською поезією, зокрема її естетичними категоріями та метафоричною багатозначністю. З іншого боку, вони активно експериментують із формою, мовою та змістом, що дозволяє говорити про суттєві зміни у поетичному дискурсі Китаю. Особливе місце в цьому процесі займає «туманна поезія» – літературний напрям, що виник у 1970-х роках у відповідь на культурно-політичні зрушення, пов'язані з наслідками Культурної революції та початком реформаторської політики. «Туманні поети» стали своєрідними новаторами, які, відмовившись від офіційного канону соцреалістичної поезії, створили власну художню мову, побудовану на символізмі, алюзіях та метафоричній неоднозначності.

Дослідження показало, що розвиток модерної китайської лірики безпосередньо пов'язаний із суспільно-політичними подіями ХХ століття. Події 4 травня 1919 року, відомі як «Рух 4 травня» сприяли появі літературної революції, що заклала основу для оновлення поетичних форм і тем. Саме цей період став відправною точкою для модернізації китайської поезії, яка поступово відійшла від класичних норм та канонів. Подальший

розвиток китайської лірики зазнав сильного впливу ідеологічних чинників, особливо в період правління Мао Цзедуну. Література стала інструментом політичної пропаганди, а поетична творчість була значною мірою обмежена вимогами соціалістичного реалізму. Внаслідок цього модерна китайська лірика опинилася у стані кризи, оскільки поетам було складно знайти власний голос у рамках жорстких ідеологічних настанов. Ситуація змінилася після завершення Культурної революції, коли країна поступово почала відкриватися для нових ідей. Саме на цьому ґрунті виникла «туманна поезія», яка стала відгуком на пережиті політичні потрясіння та спробою осмислити сучасність через призму особистісного досвіду.

«Туманна поезія» є унікальним літературним напрямом, що відзначається глибоким зв'язком з китайською культурною традицією, водночас відображаючи сучасні реалії та інновації. Вона не лише зберігає естетику класичних образів природи, але й впроваджує нові форми вираження, що відповідають сучасному світосприйняттю.

Аналіз творів представників «туманної поезії» засвідчив, що їхня естетична практика відзначається глибокою філософською рефлексією, символічним багатством та складною поетичною структурою. Вони використовують метафоричну неоднозначність, завдяки якій образи в «туманній поезії» часто мають кілька рівнів значення, що дозволяє створювати багатшарові поетичні тексти. Поєднання традиційної символіки та новаторських прийомів дає можливість зберегти зв'язок із класичною китайською традицією, але водночас наділити її новими смисловими відтінками. Це поєднання дозволяє авторам не лише розширити межі поетичного висловлення, а й втілити у своїх творах глибокі екзистенційні та соціальні рефлексії.

Варто відзначити, що «поети-туманники» активно використовують природні образи, що стали ключовими елементами їхньої поезії. Ці образи, такі як дерева, гори, вода, місяць та зірки, слугують не лише естетичними елементами, але й символами глибоких філософських роздумів. Наприклад,

Ман Ке через образ дерева відображає тривожну атмосферу епохи, наповнену духом смерті, загрози та страху. Індивідуалізм відіграє значну роль у творчості «туманних поетів», адже вони зосереджуються на людині та її бутті у всіх його проявах. Вони часто звертаються до тем, які стосуються пошуку гармонії у світі, де існує розрив між ідеалом та реальністю. Ця індивідуальна експресія стає стимулом для відновлення творчого пошуку в китайській літературі, відкриваючи нові горизонти у поетичному мистецтві.

Естетична практика відіграє важливу роль у розвитку особистісного художнього смаку та сприйнятті краси. Вона є ключовим елементом у формуванні естетичних категорій, таких як краса, симетрія та гармонія, і значною мірою впливає на культурний контекст. У модерній китайській ліриці естетична практика поєднує традиційні елементи з новаторськими підходами, створюючи унікальні твори, що відображають динаміку сучасного художнього світу.

Особливості естетичного аналізу «туманної поезії» полягають у розкритті її багаторівневої символіки та глибокого емоційного змісту. Мова туману, алегорії та загадковості, якими послуговуються ці поети, створюють атмосферу, що миттєво викликає емоції та залишає простір для різнопланової інтерпретації. Твори «туманних поетів» часто поєднують реальне та ілюзорне, об'єктивне та суб'єктивне, що дає їм змогу створювати образи, які вражають своєю внутрішньою глибиною та багатством. Естетичний аналіз цих творів потребує особливої чутливості до звукового оформлення, ритму та вибору слів, які походять із самобутньої культурної спадщини. «Туманна поезія» запрошує читача на власний естетичний шлях розуміння, даруючи неповторний естетичний досвід. Краса, яку створюють ці поети, часто переплітається з болем та пошуками гармонії, що робить їхні твори ще більш значущими та актуальними для сучасного читача.

На прикладі творчості таких поетів, як Бей Дао, Шу Тін та Гу Чен, можна побачити різні підходи до теми краси та її естетизації. Бей Дао, наприклад, розглядає красу як символ свободи, і в його творах відчувається

вплив західної естетики, спрямованої на пробудження почуттів та розуму людей у боротьбі за істину та справедливість. Шу Тін естетизує мотив світлого майбутнього та кохання, зосереджуючи увагу на образі сильної, незалежної жінки. Гу Чен створює казковий світ, де краса переплітається з почуттями страху та паніки, відображаючи його власні внутрішні конфлікти та пошуки свободи.

Одним із ключових аспектів дослідження стала трансформація традиційних естетичних категорій у поезії «туманних поетів». Вони активно використовують дихотомію «краса – бридота», яка слугує засобом для вираження складних почуттів та соціальних проблем. Загалом аналіз естетичних категорій краси та потворності у творах китайських поетів показує, що ці дві категорії відіграють важливу роль у формуванні змістовних та емоційних шарів китайської поезії. Протиставлення краси та потворності в поезії слугує засобом для вираження глибоких почуттів і внутрішніх конфліктів, що дозволяє поетам передавати складні філософські ідеї та викликати у читача різноманітні емоції.

Під час аналізу досліджено прояви «героїчного», «байдужого» та «боягузливого» у китайській ліриці різних епох. Героїзм у їхніх творах часто постає у незвичному світлі: він може бути трагічним, самотнім, сповненим сумнівів та страху. Байдужість набуває нового значення, відображаючи відчуження та кризу особистості в умовах соціальних змін. Боягузтво, своєю чергою, постає не лише як слабкість, а й як спосіб самозбереження у світі, сповненому загроз та нестабільності. Ці естетичні категорії є важливими для розуміння літературних тенденцій, а також соціальних та культурних цінностей китайського суспільства. Ця еволюція естетичних практик визначає сучасний культурний ландшафт китайської літератури, роблячи його живим та постійно змінюваним.

Дослідження засвідчило, що творчість «туманних поетів» відіграла значну роль у розвитку літературного дискурсу як у самому Китаї, так і серед закордонних китайських спільнот. У межах Китаю «туманна поезія» стала

голосом нового покоління, що прагнуло осмислення власної ідентичності в умовах політичної нестабільності. Творчість цих поетів, що виникла в умовах соціально-політичної нестабільності, відображала відчуття внутрішнього роздвоєння, зневіри та пошуку ідентичності, які стали символами постмаоїстського періоду. Відмовившись від традиційних літературних канонів, «туманна поезія» відкрила нові горизонти самовираження, порушуючи питання свободи особистості, індивідуальності та права на самовизначення. Це було важливим у китайському контексті, оскільки відкривало нові можливості для творчого вираження не лише в поезії, але й у ширшому культурному просторі.

Вплив «туманної поезії» на китайську діаспору також заслуговує на увагу. Китайські емігранти в різних країнах світу сприйняли її як вираз ностальгії, пошуку ідентичності та бажання зберегти зв'язок із рідною культурою. Творчість «туманних поетів», багата на алегорії та метафори, допомогла емігрантам осмислити власний досвід життя між двома культурами. Для багатьох емігрантів ці тексти стали способом осмислення власного становища між двома культурами, що допомогло китайській діаспорі зберегти свою культурну ідентичність, незважаючи на географічну віддаленість від батьківщини.

Аналіз перекладів «туманної поезії» показав, що вона отримала значний відгук у міжнародному літературному середовищі. Західні критики побачили в ній перегуки з модерністськими та постмодерністськими течіями, що зробило її особливо цікавою для світової літературної спільноти. Це свідчить про її універсальний характер, здатний привертати увагу до культурних і соціальних питань глобального значення. Культурний обмін між Китаєм і Заходом, який зумовила «туманна поезія», став важливим елементом у процесі взаємного пізнання і розуміння. Ці поети, переосмислюючи традиційні китайські літературні цінності, відкрили нові перспективи для читачів з інших культур, пропонуючи їм погляд на світ через призму китайської реальності з усіма її складнощами і протиріччями. У цьому

процесі важливу роль відігравали не лише перекладачі, але й літературні критики, які допомагали західній аудиторії зрозуміти особливості китайської поетичної традиції та її взаємозв'язок із сучасними світовими літературними течіями.

Таким чином, лірика «туманних поетів», незважаючи на свою специфічну та локальну природу, мала потужний вплив на літературний і культурний ландшафт не лише Китаю, але й усього світу. Вона відображає складність сучасної китайської ідентичності, закликаючи до глобального діалогу між культурами. Це явище свідчить про те, що література, навіть якщо вона походить із певного культурного контексту, може виходити за його межі та ставати частиною глобального культурного обміну. «Туманна поезія» з її глибиною і символічністю стала важливим голосом у світовому літературному процесі, підкреслюючи її здатність об'єднувати людей через спільні людські переживання та емоції. Вона не тільки змінила уявлення про китайську літературу та її місце у світі, але й сприяла формуванню нових підходів до розуміння та взаємодії культур у глобальному контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно , Теодор . *Естетична теорія*, 2001.
2. Аристотель. *Поетика*. Edited by Б. Тен and Й. У. Кобора, *Мистецтво*, 1963. с. 1-142.
3. Астрахан, Н І. Літературний твір у колі ідей рецептивної естетики." *Питання літературознавства : Науковий збірник*, no. 75, 2008, с. 262-270.
4. Білоус, П. *Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості*. Рута, 2009. с. 1-336.
5. Білоус, П. "Особливості сприймання художнього твору. Теорія рецепції." no. 35, 2003, с. 9-12.
6. Білоус, П. *Теорія літератури. Академія*, 2013. с. 1-328.
7. Білоцерковець, А Ю. «Жіноча література» як об'єкт феміністичної літературної критики. vol. 4, no. 35, 2013, с. 13-17.
8. Бовсунівська, Т. *Основи теорії літературних жанрів*. Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. с. 1-519.
9. Венгер, Н. В. *Всесвітня історія: історія Китаю*. Edited by О. М. Каковкіна and І. В. Толстих, 2010. с. 96.
10. Вінкельман, Й. Й. *Про художній ідеал прекрасного*. Edited by Ф. С. Уманцева, *Мистецтво*, 1990, <https://doi.org/5—7715—0390—8>. с. 307.
11. Воробей, О. С., and К. Г. Мурашевич. *Новітня література Китаю*. Логос, 2015. с. 218-238.
12. Галич, О. *Теорія літератури. Літературний процес*, 2001. с. 341-458.
13. Галич, О. *Теорія літературознавства. Книжковий світ*, 2009. с. 1-264.

14. Гончарук, Р. "Читацька рецепція як складова літературної комунікації." *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки*, vol. 2, 2016, с. 27-31.
15. Горболіс, Л. М. *Теорія літератури і методологічний дискурс*. 1st ed., СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2022.
16. Гребенюк, Т. В. "Мотив Героя поневолі в народницькій, модерністській та постмодерністській художньо-світоглядних парадигмах." *Волинь-Житомирщина*, no. 15, 2006, с. 161-166.
17. Гриценко, В. С. *Далекосхідний культурний регіон. Історія світової культури: Культурні регіони*. Edited by Л. Т. Левчук, 2000.
18. Дегтярьова, Л. І. «Ліричне Я і Ми у поетичному тексті».
[Http://Kulturamovny.Univ.Kiev.Ua/KM/Pdfs/](http://Kulturamovny.Univ.Kiev.Ua/KM/Pdfs/)
19. Довгалевський, М. *Поетика. Мистецтво*, 1973. с. 1-434.
20. Іванишин, В. *Нариси теорії з української літератури: «Літературний процес і його основні закономірності»*. Академія, 2010 с. 196-213.
21. Ісаєва, Н. *Українська література в Китаї: проблеми рецепції*. 2002. Doctoral dissertation.
22. Кіктенко, В. О. *Західні ідеї в китайському інтелектуальному контексті: від прагматизму до фрейдомарксизму (історико-філософські нариси)*. *Азіатика*, 2024. р. 338.
23. Кіктенко, В. О. *Джозеф Нідем про основні філософські школи традиційного Китаю*. vol. 39, *Український центр духовної культури*, 2004 с. 35-46.
24. Клочек, Г. *Про деякі закономірності переходу реалізму в модернізм*. 2005 с. 138-145.
25. Ковалів, Ю. А., В. І. Теремко, and М. П. Ткачук. *Літературознавча енциклопедія*. 1st ed., Видавничий центр «Академія», 2007 с. 1-607.

26. Колесніков, М П., and О В. Колеснікова . *Естетика*. Edited by В О. Лозовий, *Юрінком Інтер*, 2003. с. 1-208.
27. Костенко , Н В. *Вірш і поезія : Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей*. Видавн. дім Дмитра Бураго, 2010. с. 1-692.
28. Костенко, Н В. *Українське віршування ХХ століття*. Київський університет, 2003. с. 287.
29. Левчук, Т. *Феномен літературності*. Твердиня, 2018. с. 1-368.
30. Морозова, Л. "Рецептивна естетика й рецептивна поетика в українському літературознавчому дискурсі ХХ - ХХІ ст." *Східнослов'янська філологія*, no. 30, 2018, с. 95-110.
31. Мурашевич, К. Г. «Туманна поезія» як феномен китайської літератури другої половини ХХст." *China, Korea, Japan: Methodology and Practice of Culture Interpretation*, 2013, с. 150-154.
32. Мурашевич, К. "Переклад у китайській поезії початку ХХ століття." *Віршознавчі студії*, 2010, с. 39-43.
33. Нагай, І. "Художня рецепція як літературознавче поняття." *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*, no. 7, 2015, с. 226-231.
34. Наєнко, М. *Історія українського літературознавства*. Академія, 2001. с. 1-360.
35. Наєнко, М. *Українське літературознавство. Школи. Напрями*. Академія, 1997. с. 1-320.
36. Павличко, С. *Теорія літератури. Основи*, 2002. с. 1-679.
37. Пахаренко, В І. *Українська поетика*. 2002. с. 127-277.
38. Проценко, О. П. *Етикет в просторі практичної філософії*. 2002.
39. Уліцька, Д. *Література. Теорія. Методологія*. Translated by С Яковенко, *Києво-Могилянська академія*, 2003. с. 1-543.

40. Урусов, В. Б. "Соціальні трансформації та літературні процеси в Китаї в 80-90-і роки ХХ століття." *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*, 2009, с. 135-142.
41. Червінська, О. "Рецептивні ресурси тексту та психологічний потенціал читача." *Питання літературознавства*, no. 76, 2010, с. 109-116.
42. Шалагінов, Б. Б. "Естетика Й. В. Гете." *Вежа*, 2002, с. 5-6.
43. *Читач. Реценція. Інтерпретація: матеріали наукового круглого столу*. Edited by Н. М. Шляхова, *Астропринт*, 2017. с. 128.
44. Шалагінов Б. Б. "Естетичний аналіз літературного твору: До історії питання." *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*, vol. 2, 2007, с. 32-34.
45. Шацький, І. В. "Суб'єктна сфера ліро-епічного твору, форми вираження." *Вісник СевНТУ*, vol. 102, 2010, с. 114-117.
46. Allen, J. R. "Sea of Dreams: The Selected Writings of Gu Cheng." *New Directions Publishers*, 2005.
47. Ang, Ien. *On Not Speaking Chinese: Living between Asia and the West*. *Routledge*, 2005.
48. Amrith, Sunil S. *Migration and Diaspora in Modern Asia*. *Cambridge University Press*, 2011.
49. Ashcroft, Bill. "Including China: Bei Dao, Resistance and the Imperial State." *Textual Practice*, 2013, pp. 77-357.
50. *After Mao: Chinese Literature and Society 1978-1981*. Edited by Jeffrey C. Kinkley, *The Council on East Asian Studies, Harvard University Press, Cambridge and London*, 1985. p. 216.
51. Baumgarten, A. G. *Ästhetik*. 2nd ed., *Dagmar Mirbach*, 2007.
52. Bernal, M. "Mao and the Writers. The New York Review of Books." *CHinafile*, www.chinafile.com/library/nyrb-china-archive/mao-and-writers.

53. Bei Dao. *Notes from the City of the Sun: Poems by Bei Dao*. Translated by B. Bonnie McDougall , edited by B. Bonnie McDougall , *Cornell University*, 1983.
54. Bei Dao. *Interview with Gabi Gleichmann. Modern Chinese Literature*, 1996. pp. 93-387.
55. Bei Dao. *Bei Dao 'S Poems*. *Nan Hai Publishing*, 2003.
56. Bei Dao. *The Rose of Time: New and Selected Poems*. Translated by Y Chen and D Hinton, edited by E Eliot , *New Directions*, 2009.
57. Bei Dao. *Interview with Xiaodu Tang. World Literature Today*, 2008. pp. 20-36.
58. Bei Dao. *The Selected Works of Bei Dao*. *Changjiang Literature and Art Press*, 2012.
59. Bien, Gloria. "Baudelaire in China." *Penn State University Press*, vol. 22, 1985, pp. 121-135, <https://www.jstor.org/stable/40246521>
60. Brah, Avtah. *Cartographies of Diaspora*. *Routledge*, 2005, <https://doi.org/0-415-12126-4>. pp. 1-262.
61. Brah, Avtah. "Cartographies of Diaspora." *Routledge*, 1996, p. 192.
62. Brand, Peg Z. *Beauty Matters*. *Indiana University Press*, 2000. p. 29.
63. Benton, Gregor. *Chinese Transnationalism in Britain: A Longer History*. *Global Studies in Power and Culture*, 2003. pp. 75-347.
64. Chandler, Albert R. "The aesthetic categories." *The Monist*, vol. 31, no. 3, 1985, pp. 409-419, <https://www.jstor.org/stable/27900872>.
65. Chan, Shelly. "The Case for Diaspora: A Temporal Approach to the Chinese Experience." *Journal of Asian Studies*, vol. 74, no. 1, 2015, pp. 107-128, <https://doi.org/10.1017/S0021911814001703>.
66. Chambers, Iain. *Migrancy, Culture and Identity*. *Routledge*, 1994.
67. Chang, Elizabeth. *Britain 'S Chinese Eye: Literature, Empire, and Aesthetics in Nineteenth-century Britain*. *Victorian Studies*, 2011. pp. 3-751.
68. Cheung, King-Kok. *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. 1997.

69. Cheung, King-Kok. *The Chinese American Writer As Migrant: Ha Jin's Restive Manifesto*. 2012. pp. 2-12.
70. Cheung, King-Kok. *Ethnic Ethic and Aesthetic: Russell C. Leong and Marilyn Chin*. *Foreign Literature Studies*, 2017. pp. 9-25.
71. Chinchilla, O. D. "Towards a Better Understanding of the Ugly in Literature." *Revista De Lenguas Modernas*, vol. 17, 2011, pp. 323-338, <https://doi.org/1659-1933>.
72. "China: On the Giant Panda in History and Mythology." *Earth Stories*, 2016, <https://earthstoriez.com/china-panda-history-mythology>.
73. Chun, Liu . *Menglong Shi Yihou (朦胧诗以后)*. *Jiefang Wenyi Chubanshe*, 2008.
74. Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. *Harvard University Press*, 1997. pp. 1-257.
75. Clifford, James. *Diasporas*. *Cultural Anthropology*, 1994. pp. 38-302.
76. *Contemporary Chinese Aesthetics*. Edited by Zhu Liyuan and Gene Blocker, vol. 17, *Asian Thought and Culture*, 1995, <https://doi.org/10.3726/978-1-4539-0999-7>. pp. 1-350.
77. Crevel, M. V. *Modern Chinese Literature*. *Foreign Language Publications*, 1996. pp. 169-219.
78. Danyi, Z. "Modern Chinese Poetry: Insistent Voices. Asia Literary Review." *ASIALiteraryreview*, 7 Jan. 2010, www.asialiteraryreview.com/modern-chinese-poetry-insistent-voices.
79. Damrosch, David. *What Is World Literature?* *Princeton University Press*, 2003.
80. Davin, D. *Internal Migration in Contemporary China*. *Palgrave Macmillan*, 1999, https://doi.org/10.1057/9780230376717_2. pp. 1-189.
81. Ding, S. "Sons of the Yellow Emperor Go Online: The State of the Chinese Digital Diaspora." *Global Migration and Transnational Politics*, vol. 13, 2010.

82. Dufoix, Stéphane. *Dispersion: A History of the Word Diaspora*. Brill, 2016.
83. Duke, Michael S. *Contemporary Chinese Literature. An Anthology of Post-Mao Fiction and Poetry*. M.E. Sharpe Inc., Armonk, 1985.
84. Duke, Michael S. "Chinese Literature in the Post-Mao Era: The Return of "Critical Realism"." *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, vol. 16, no. 3, 1984.
85. Featherston, D. "An Interview with Bei Dao. The University of Arizona. PoetryCenter." *ARizona.Edu*, <https://poetry.arizona.edu/blog/interview-bei-dao>.
86. Fei, Jin X. *The Writer As Migrant*. University of Chicago Press, 2008.
87. Guangwei, Cheng. "History of Contemporary Chinese Poetry." *Renmin University of China*, 2003.
88. Heller, Agnes. *Everyday Life*. Routledge and Kegan Paul, 1984. p. 239.
89. Jianli, LI. *Menglong Shi Yanjiu Ziliao (朦胧诗研究资料)*. Baihuazhou Wenyi Chubanshe, 2020.
90. Jin, Qiu, and Zhang Yudong. *Annual Report on Overseas Chinese Study*. Social Sciences Academic Press, 2011.
91. Jilin, Sun. *Rise and Noise: From Misty Poetry (Menglongshi) to the Third-Generation*. Translated by Cui Ying and Huang Xiuguo, Ostasien Verlag, 2004.
92. Goldman, Merle, and Roderick Mcfarquhar. *The Paradox of China's Post Mao's Reforms*. Harvard University Press, 1995.
93. Gu Cheng. *Gu Cheng: Selected Poems*. Edited by Sean Golden and Chiyu Chu, Chinese University, 1988. pp. 1-180.
94. Gu, Y. *Words and Their Stories*. Brill, 2010, <https://doi.org/10.1163/ej.9789004188600.i-342.53>. pp. 283-303.

95. Hagman, G. A. "Aesthetic Experience: Beauty, Creativity, and the Search for the Ideal." *ResearchGate*, 2006, <https://doi.org/10.1163/9789042033009>.
96. Hall, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*, in *Identity, Community, Culture, Difference*. Edited by Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart, 1990.
97. Huang, Yibing. *Contemporary Chinese Literature: From the Cultural Revolution to the Future*. Palgrave Macmillan, 2007. p. 219.
98. Jianping, Z. *中日古典审美范畴比较研究*. Edited by C. Xiaojing, 中国社会科学出版社, 2011.
99. Kafka, F. *The Diaries of Franz Kafka*. Edited by M. Brod, Secker & Warbur, 1948. pp. 1-352.
100. Ke, Yuan. *Myths of Ancient China*. Translated by B. L. Riftina, 1987.
101. McDougall, et al. *Old Snow. Poems by Bei Dao*. New Directions Books, 1991.
102. Merolla, Sabrina. "To Touch the Border and Cross It. An Interview with Yang Lian." *Yanglian*, yanglian.net/yanglian_en/talk/talk02.html.
103. Morley, David. *Home Territories: Media, Mobility, and Identity*. Routledge, 2000.
104. Lang, Y. *中国的审美范畴*. 5th ed., 艺术百家, 2005.
105. Lavrač, M. "China's New Poetry or Into the Mist." *Asian and African Studies*, 2010, pp. 29-40, <https://doi.org/10.4312/as.2010.-14.3.29-40>.
106. Lee, Ching K., and Yang Guobin. "Re-envisioning the Chinese Revolution. The Politics and Poetics of Collective Memory in Reform China." *Stanford University Press*, 2005.
107. Lee, Gregory B. "China's Lost Decade: Cultural Politics and Poetics 1978-1990 in Place of History." *Zephyr Press*, 2012.
108. Li, Dian. *The Chinese Poetry of Bei Dao, 1978-2000: Resistance and Exile*. Edited by Paul Manfredi, 2nd ed., Edwin Mellen Press, 2006. pp. 1-180.

109. Liu, Shuang. *Identity, Hybridity and Cultural Home: Chinese Migrants and Diaspora in Multicultural Societies*. Rowman & Littlefield International, 2015.
110. LI, Q. J. "Ezra Pound's Poetic Mirror and the China Cantos: The Healing of the West." *Southeast Review of Asian Studies*, 2008, pp. 41-54.
111. Jing, Luo. *Misty Poetry. Daily Life through History*. 2010. p. 195–211.
112. Moles, A., and J. C. Cohen. *Information Theory and Esthetic Perception*. University of Illinois Press, 1966.
113. Pak, A. O. "Comparative Study of the Concept of "Beauty" in the Chinese Language." 2007, p. 25.
114. Pan, Lynn. *The Encyclopedia of the Chinese Overseas*. MA: Harvard University Press, 1999.
115. Pound, Ezra . "In a Station of the Metro." *Poets.Org*,
<https://poets.org/poet/ezra-pound>.
116. Sambueva, O. V. "Transformation of Value Systems in the Works of Bei Dao of the Emigration Period." *Bulletin of the Buryat State University*, 2012, p. 94–98.
117. Semenist I. «Misty Poetry » as a reflection of the nature of Chinese literature of the «New Period» (second half of the 20th century). Synopsis: text, context, media. 26(4). 2020. P. 145–150. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2020.4.5>
118. Semenist I. Modernism in Chinese "search for roots" literature of the 1980s. *Studia Philologica*. (2). 2020. P. 120-126. <https://doi.org/10.28925/2311-2425.2019.13.17>
119. Shelley Chan. *Diaspora's Homeland: Modern China in the Age of Global Migration*. Duke University Press, 2018. pp. 9-10.
120. Shu Ting. *Selected Poems*. Translated by Eva Hung, *The Chinese University of Hong Kong*, 1991.
121. Standaert, Michael. "Interview with Yan Li." *MCLC Journal*, 2004. Accessed 3 May 2004.

122. Stearns, Peter N. "Chinese Overseas" in *The Oxford Encyclopedia of the Modern World*. Oxford University Press, 2008.
123. Tang, Tao. *History of Modern Chinese Literature*. Foreign Languages Press, 1993.
124. Tölöyan, Khachig. *The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface*. *Diaspora*, 1991.
125. Tsu, Jing , and David Der . *Global Chinese Literature: Critical Essays*. Brill, 2010.
126. Tu, Weiming. *The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today*. Stanford University Press, 1994.
127. Ursula K. Le Guin. *Lao Tzu: Tao Te Ching: A Book about the Way and the Power of the Way*. Shambhala, 2019. pp. 1-136.
128. Vertovec, Steven. "Migrant Transnationalism and Modes of Transformation." *ResearchGate*, 2004,
<https://doi.org/10.1111/j.1747-7379.2004.tb00226.x>.
129. Xiaoming, Chen. "Zhongguo Dangdai Wenxue Jianzhi." *Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe*, 2020.
130. Xiayun, Yu. *Changes and Prospects of Overseas Chinese Literature Research*. vol. 5, *International Comparative Literature*, 2022,
<https://doi.org/10.19857/j.cnki.ICL.20225302>.
131. Xianglin, Y. 审美范畴. 3rd ed., 中国社会科学出版社, 2018.
132. Xie, L., and Y. Gao. "Migrant Transnationalism and Modes of Transformation." *ResearchGate*, 2021, pp. 197-204,
<https://doi.org/10.1049/ccs2.12064>. Accessed 25 Apr. 2022.
133. Yatun, Pan. *Current Situation of Overseas Chinese Literature*. People'S Literature Publishing House, 1996.
134. Yeh, M. "Nature's Child and the Frustrated Urbanite: Expressions of the Self in Contemporary Chinese Poetry." *JSTOR*, vol. 65, 1991, pp. 405-409.
135. Yeh, M. "Contemporary Chinese Poetry Scenes". *JSTOR*, vol. 39, No. 3/4, *A North Pacific Rim Reader 1993*, pp 279-283.

<https://doi.org/10.2307/25305771>

136. Yeh, Michelle. *Modern Chinese Poetry. Theory and Practice since 1917*. New Haven and London: Yale University Press, 1991.

137. Yuejun, Yan. *Menglong Shixuan. (Misty Poetry. Selected Poems)*. Chunfeng Wenyi Chuban Faxing, 2002.

138. Yu, Shi. *Identity Construction of the Chinese Diaspora, Ethnic Media Use, Community Formation, and the Possibility of Social Activism*. Continuum, 2005. pp. 55-72.

139. Yu, Timothy. *Diaspora Poetics: Asian Writing in the United States, Canada, and Australia*. Oxford University Press, 2021.

140. Zailin, Zhang, and Zhang Shaoqian. *Theories of Family in Ancient Chinese Philosophy*. vol. 4, Brill, 2009. pp. 343-359.

141. Zehou, L. "The Chinese Aesthetic Tradition". *Diversity Reading List in Philosophy*, 2009

142. Zhang, Benzi. "Of Nonlimited Locality/Identity: Chinese Diaspora Poetry in America." *Journal of American Studies*, 2006, pp. 6-134.

143. Zhang, Benzi. "Asian Diaspora Poetry in North America." *Routledge*, 2008.

144. *20 世纪中国诗歌经典*. Edited by 王富仁, 北京师范大学出版社人民文学出版社, 2002. pp. 1-432.

145. 汪建新. "毛泽东诗词中的英雄形象." *中国共产党新闻网*, 23 Sept. 2022, www.cpc.people.com.cn/n1/2022/0923/c443712-32532305.html.

146. 于卫亚. "文化大革命"的十年." *中华人民共和国中央人民政府*, 24Jun.2005, www.baik.baidu.com/reference/615661/533aYdO6cr3_z3kATKKLzvr4NC_FM9n67efRUeNzzqIP0XOpX5nyFI899pk88LhzERjf_8oyMINYxr7ICE9avahONbhrBtornnb_TWuGIA.

147. 水晶之恋. "有关美与丑的诗歌." *Baidu 知道*, 18 Oct. 2011, www.zhidaobaidu.com/question/331041296.html.

148. "鲁迅笔下的看客形象." *Sohu*, 28 Sept. 2021,

- www.sohu.com/a/492610453_121123990.
149. 春回人间."说说美与丑." *Wenxuecity*, 23 Apr. 2020,
<https://blog.wenxuecity.com/myblog/76471/202004/41109.html>.
150. "全诗没有一句“脏字”，却指责了丈夫的懦弱，李清照的诗词人生." *Sohu*, 23 Jan. 2022, www.sohu.com/a/518431796_120903170.
151. 阳灿光. "看客"现象中国文学史上的冷漠与麻木." *Sohu*, 24 Dec. 2023, www.sohu.com/a/746583414_121769698.
152. 党圣元. *中国古代文论的范畴和体系文学评论*. 1997.
153. 刚刘. "早期中国文学中的极美与极丑." *Chinawriter*, 9 Jan. 2023,
www.Chinawriter.com.cn/n1/2023/0109/C442005-32602545.Html.
154. 刘纲纪. "中西美学比较方法论的几个问题." *文艺研究*, 1985.
155. 北岛. *失败之书自序*. 汕头大学出版社, 2003. p. 43.
156. 北岛. "北岛诗选." *中国现代诗歌大全*, 14 Dec. 2005,
www.shigeku.org/xlib/xd/sgdq/index.htm.
157. 占治安. "瞧遨游与庄于的美学观." *天津教育学院学报*, 1991
158. 周来祥. "彭修银中西美学范畴的逻辑发展." *文艺研究*, 1990
159. 顾城. "世界和我八十五首." *Gucheng.Net*, 6 Feb. 2005,
www.gucheng.net/gc/gczp/gcsg/y1980/200502/567.html.
160. 顾城. "文学作品翻译:顾城-《别》英译." *文学翻译*, 15 May 2014,
m.kekenet.com/kouyi/201405/295145.shtml.
161. 娜杰日达 曼德施塔姆. *曼德施塔姆夫人回忆录*. Translated by 刘文飞, 广西师范大学出版社, 2013. p. 210.
162. 小邓平. *毛泽东选集*. vol. 4, 云南新兴职业学院, 2013. p. 390.
163. 文廖. *文学艺术呼唤英雄, 关乎民族兴亡*, August 19 2010.
164. 张岱. "年开展对中国哲学固有的概念范畴的研究." *哲学研究*, 1982

- 165.张法."中国古代美学的整体结构中国美学史."上海人民出版社, 2000.
- 166.张涵, 史鸿文. "中华美学的独特范畴及其体系中华美学史." 学苑出版社, 1995.
- 167.张爽著."中国文化采撷之文学经典." 吉林文史出版社, March 2019. p.141. ISBN 978-7-5472-5664-0.
- 168.张皓. "中国美学范畴源流与体系论略." 武汉教育学院学报, 1995
- 169.彭修银. "关于中国古典美学范畴系统化的几个问题." 人文杂志, 1992
- 170.徐岱. "美学研究的问题、方法与对象." 浙江学刊, 1995
- 171.北岛. "时间的玫瑰." 中国文史出版社, 2005
- 172.古远清. 世界华文文学概论. 中国华侨出版社, 2021.
- 173.俊霍明."经典的纪念碑与阴影：“朦胧诗”的再反思." 中国南方艺术, 2011, <https://www.zgnfys.com/m/a/nfwx-31777.shtml>.
- 174.曾祖荫, 来非时."关于中国古代艺术范畴体系的构想." 华中师范大学学报, 1999
- 175.叶朗. "美学散步|叶朗：中国的审美范畴." SOHU, 1 Jan. 2019, www.sohu.com/a/285969929_236876.
- 176."朦胧诗派." Baidu, 10 Aug. 2008, <https://baike.baidu.com/item/朦胧诗派/1439124>.
- 177.姚家华. 朦胧诗论争集. 4th ed., 学苑出版社, 1985. pp. 500-551.
- 178.李欣复. "中国美学范畴史述略." 山西师范大学学报, 1985

179. 李阳洪. "福利 | 什么是美? 梁启超、朱光潜、宗白华等大师的美学思." *Sohu*, 3 Dec. 2022, https://www.sohu.com/a/612923972_119350.
180. 杨健. "墓地与摇篮"-文化大革命中的地下文学. 朝华出版社, 1993. p. 8.
181. 樊美筠. "作为审美范畴的'仁'." *哲学动态*, 1993
182. 王明居. "昂经中的隐形美学范畴." *文艺研究*, 1995
183. 月翟琴, and 任明. "20世纪80年代以来汉语新诗的声音研究." *China Social Sciences Press*, 2011, <https://doi.org/978-7-5203-2768-8>.
184. 皮朝纲. "关于禅宗美学的逻辑起点、研究对象与理论范式的思考." *四川师范大学学报*, 1999
185. 程琦琳. "论中国美学范畴网络体系." *江海学刊*, 1997
186. 舒婷. "舒婷诗选." *中国现代诗歌大全*, 15 Dec. 2005, www.shigeku.org/xlib/xd/sgdq/shuting.htm#999999.
187. 芒克. "芒克选." *中国现代诗歌大全*, 5 Dec. 2005, www.shigeku.com/xlib/xd/sgdq/mangke.htm.
188. 曹莉. "重提“中国经验”中国当代诗歌海外发展的理论思考." *中国文艺评论*, 2020.
189. 薛富兴. "关于中国古典美学范畴体系." *山西师范大学学报*, 1999
190. 詹杭伦. "中国古典美学的回顾和展望中国古典美学论集." *四川师范大学学报丛刊*, vol. 10, 1999.
191. 明迪. "影响与焦虑.中国当代诗在美国的译介况." *PoetryEastWest Journal*, 2 Sept. 2023, [www. poetryeastwest.com/2023/09/02/translation-of-chinese-poetry/](http://www.poetryeastwest.com/2023/09/02/translation-of-chinese-poetry/).
192. 邓芸熙娱乐社. "顾城一代人及朦胧诗诗派的时代影响." *NetEase Hao*, 5 Jun. 2020, www.163.com/dy/article/FEAPBPVP053737GP.html.

193. 金文京著, and 邱岭. "三國演義的世界." 商务印书馆, 2010, ISBN 978-7-100-07335-6.
194. 闻婷编著. "白蛇传传说 彩图版." 吉林出版集团有限责任公司, 2014. p.102, ISBN 978-7-5534-5064-3.
195. 芒克. "阳光中的向日葵." 搜狗百科, 2 Mar. 1988, www.baike.sogou.com/v7454929.htm.
196. 顾城. "顾城诗选." 中国诗歌库 www.shigeku.org/shiku/xs/gucheng.htm.
197. 雨巷诗社. "顾城最经典的10首诗, 一生至少要读一次." *Sohu*, 5 Dec. 2018.
198. 王琴. "当代中国传统美学范畴研究的回顾与展望." *四川师范大学学报*, vol. 29, no. 1, 1999, pp. 1-11.
199. 食指. *食指诗选*. 人民文学出版社, 2007. pp. 1-240, ISBN: 9787020076505
200. 任涌橐. "范畴论." 复旦大学出版社, 1999
201. 黄翔. "黄翔诗选." *中国诗坛*, 1962, www.shiku.org/shiku/xs/huangxiang.htm.
202. 黎洋洋. *试析舒婷诗歌的女性意识*. 5th ed., vol. 11, *新余高专学报*, 2006. pp. 24-25.
203. 李丽中. *朦胧诗新生代诗百首点评*. 南开大学出版社, 1988.

ДОДАТКИ

Додаток А

ПОЕЗІЯ ШУ ТІН

«Минуле» (往事 二三)

往事 二三	<i>Перевернута пляшка вина</i>
一只打翻的酒盅	<i>Кам'яна дорога плаває в</i>
石路在月光下浮动	<i>місячному світлі</i>
青草压倒的地方	<i>Надзвичайні місця</i>
遗落一只映山红	<i>Занедбана Азалія</i>
桉树林旋转起来	<i>Евкалиптовий ліс обертається</i>
繁星拼成了万花筒	<i>Калейдоскоп, створений</i>
生锈的铁锚上	<i>мірадами зірок</i>
眼睛倒映出晕眩的天空	<i>На іржавому якорі</i>
以竖起的书本挡住烛光	<i>Очі відображають</i>
手指轻轻衔在口中	<i>запаморочення неба</i>
在脆薄的寂静里	<i>Книга затуляє світло свічки</i>
做半明半昧的梦	<i>пальці злегка в роті</i>
	<i>У легкій тиші</i>
	<i>Творить на півсвітлі на півтемні</i>
	<i>фантазії</i>

«Перлина – моря сльоза» (珠贝 – 大海的眼泪)

珠贝 – 大海的眼泪	<i>Покладіть перлину в мою тремтячу</i>
------------	---

在我微颤的手心里放下一粒珠
贝，
仿佛大海滴下的鹅黄色的眼
泪……

当波涛含恨离去，
在大地雪白的胸前哽咽，
它是英雄眼里灼烫的泪，
也和英雄一样忠实，
嫉妒的阳光
终不能把它化作一滴清水；
当海浪欢呼而来，
大地张开手臂把爱人迎接，

它是少女怀中的金枝玉叶，
也和少女的心一样多情，
残忍的岁月

终不能叫它的花瓣枯萎。
它是无数拥抱，
无数泣别，
无数悲喜中，
被抛弃的最崇高的诗节；
它是无数雾晨，
无数雨夜，
无数年代里
被遗忘的最和谐的音乐。

руку.

*Як ніби море капає жовтими
сльозами ...
Коли хвилі ненависті відійдуть,
На білосніжній землі задихаюся
Це гаряча сльоза в очах героя.
Він такий вірний,.
Яскраве сонячне світло
Нарешті, воно не перетворюється
на крапку чистої води;*

*З тих пір як шумлять хвилі,
Земля відкрила свої руки, щоб
вітати коханого.*

*Це золота гілка дівчачих рук.
Серце таке ж добре як і дівчина
Жорстокі роки
Не можна називати це пелюстками
які в'януть.*

*Це незліченні обійми,
Численні сльози
Незліченні радощі та скорботи
Найбільш благородний вірш, який
був залишений;*

*Це безліч туманних ранків.
Численні дощові ночі
В безодні часу
Почути забуту найбільш
гармонійну музику.*

*Розповсюдження -
Серце невдахи*

撒出去——
失败者的心头血，
矗起来——
胜利者的纪念碑。
它目睹了血腥的光荣，
它记载了伟大的罪孽。
它是这样伟大，
它的花纹，它的色彩，
包罗了广渺的宇宙，
概括了浩瀚的世界；
它是这样渺小，如我的诗行一样
素洁，
风凄厉地鞭打我，
终不能把它从我的手心夺回。
仿佛大海滴下的鹅黄色的眼泪，
在我微颤的手心里放下了一粒珠
贝……

*Здіймання в гору -
Пам'ятник переможцю.
Він був свідком кривавої слави,
Він записує великі гріхи.
Він такий величний
Його візерунок, його колір,
охоплює неосяжний всесвіт,
Узагальнює величезний світ;
Він настільки маленький, настільки
ж чистий, як моя поезія,
Пронизливий вітер шмагає мене
Його не можна відігнати з моєї
долоні.
Як ніби море капає жовтими
сльозами,
Я поклала перлину в мою тремтячу
руку*

«Шуйсянь» (水仙)

女人是水性杨花
俚曲中一阕古老的叠句
放逐了无数瓣火焰的心
让她们自我漂泊

*Жінка - водянистий тополь
У витках і поворотах античної
суперпозиції
Вигнано серце незліченним
полум'ям
Нехай вони дрейфують самі по*

说女人是清水做成的
那怡红公子去充了和尚
后人替他重梦红楼
南方盛产一种花卉
被批发被零售到遥远的窗口

借一钵清水
答以碧叶玉苓金盏银托
可怜香魂一脉
不胜刻刀千凿万琢
人心干旱
就用眼泪浇灌自己
没有泪水这世界就荒凉就干涸了

女人的爱
覆盖着五分之四地球哩
洛神是水
湘妃是水
现在姑娘否认她们的根须浸过传

说

但是
临水为镜的女人每每愈加柔软
一波一波舒展开

男人就一点一点被濡湿了

собі

*Скажи, жінка зроблена з чистої
води?*

*Той син, шанованої людини, Іхон
відправився стати монахом*

*Наступне покоління замінять
його мрії на червоний терем*

Південь багатий на квіти

Продані далеким вікнам

Подивіться на воду

*Відповідає срібно-золотим
листям яшми*

Жалюгідна душа красуні

*Неможливо тисячами ножів
довбати, десятьма тисячами
полірувати*

Народний дух висох

Поливає себе сльозами

*Без сліз цей світ спорожніє,
засохне*

Любов жінки

*Покриває 4/5 поверхні земної
кулі*

Фея річки Ло³ - вода

Фея річки Сянциян - вода

*Сучасні дівчата заперечують,
що їх коріння*

змочені легендою

*Але кожна жінка, дивлячись на
воду, як в дзеркало,*

闽南小女子多名水仙
喊声
水仙仔吃饭罗——
一应整条街

*стає ніжніше
Розпрямляється хвиля за хвилею
І чоловіки промокають крапля за
краплею
Доньку провінції Фуцзянь- звать
Шуйсянь
Крик
Шуйсянь їсть Ло
Вся вулиця*

«Поет-казкар» (童话诗人)

你相信了你编写的童话
自己就成了童话中幽蓝的花
你的眼睛省略过
病树、颓墙
锈崩的铁栅
只凭一个简单的信号
集合起星星、
紫云英和蝓蝓的队伍
向没有被污染的远方
出发
心也许很小很小
世界却很大很大
于是，人们相信了你
相信了雨后的塔松
有千万颗小太阳悬挂

*Ти повірив в написану тобою
казку
і сам квіткою з казки став
Сам став слабкою квіткою в
казці
Твої очі були опущені
Хворе дерево, повалена стіна
Іржаві металеві решітки
Лишився тільки простий сигнал
Колекція зірок, загін астрагалу
китайського та коників
Немає забрудненої далечини
Серце може бути дуже
маленьким
Світ дуже великий
Отже, люди повірили тобі
Повірили тобі після дощу*

桑椹、钓鱼竿弯弯绷住河面
云儿缠住风筝的尾巴
无数被摇撼的记忆
抖落岁月的尘沙
以纯银一样的声音
和你的梦对话
世界也许很小很小
心的领域很大很大

*10 мільйонів висячих маленьких
сонць
Шовковиці та вудки
нахиляються над річкою
Юнер закутав хвіст
Численні спогади, які були
підірвані
Струшувати пил з років
Звук очищеного срібла
Поговори зі своєю мрією
Світ може бути дуже
маленьким
Простір серця дуже великий*

Додаток Б

ПОЕЗІЯ ГУ ЧЕНА

«Кохай мене, море» (爱我吧, 海)

我默默说着	<i>Я говорю беззвучно</i>
走向高山	<i>І йду до високих гір</i>
弧形的浪谷中	<i>У сиротливих хвилях</i>
只有疑问	<i>Лише питання,</i>
水滴一刹那	<i>Крапля, в мить одну</i>
放大了夕阳?	<i>Збільшила сонце що вже</i>
我的影子	<i>заходить?</i>
被扭曲	<i>Моя тінь</i>
我被大陆所围困	<i>перекошена,</i>
声音布满	<i>Я сушею оточений,</i>
冰川的擦痕	<i>звуки заливають льодовиків</i>
只有目光	<i>подряпини,</i>
在自由延伸	<i>тільки погляд</i>
远处是谁在走?	<i>Простягається вільно</i>
是钟摆	<i>Хто ходить там далеко?</i>
它是死神雇来	<i>Це маятник,</i>
丈量生命的	<i>Він смертю найнятий</i>
	<i>Життя вимірювати.</i>

ДОДАТОК В

ПОЕЗІЯ ШИ ЧЖИ

«Вір у майбутнє» (相信 未来)

当蜘蛛网 无情地查封了
我的炉台，
当灰烬的余烟 叹息着贫困的悲
哀，
我依然固执地铺平失望的灰烬，
用美丽的雪花 写下：
相信未来。
当我的紫葡萄
化为深秋的露水，
当我的鲜花 依偎在别人
的情怀，
我依然固执地用凝霜的枯藤，
在凄凉的大地 上写下：
相信未来。
我要用手指那涌向天边的排浪，
我要用手掌 那托起太阳的大
海，
摇曳着曙光 那支温暖漂亮的笔
杆，
用孩子的笔体写下：相信未来。

*Коли павутина невпинно забиває
мою піч,
Коли його вмираючий дим зітхає
про бідність,
Я все ще вперто розвіюю попіл
розчарування,
І писатиму красивими
сніжинками: Вірте в Майбутнє.
Коли мій перезрілий виноград
тане в пізню осінню росу,
Коли моя свіжа квітка лежить в
чужих руках,
Я вперто напишу на похмурій
землі
Сухим замороженим виноградом:
Вірте в Майбутнє.
Я вказую на хвилі, що
здіймаються на відстані,
Я хочу бути морем, який тримає
сонце в долоні,
Візьміть гарну теплу ручку
світанку,
І напишіть дитячою рукою: Вірте
в Майбутнє.*

КОМЕНТАРІ

¹*Няоло* 葛 萝 – невелике дерево з трохи кучерявим стволом, зеленими квітами і круглими плодами. Це новий образ в китайській поезії, неодноразово з'являється у віршах Шу Тін де поетеса ототожнює з ним себе.

²*Шуйсянь* 水仙 – «фея води», це також і назва квітки – нарциса, крім того, це жіноче ім'я, вельми поширене на півдні провінції Фуцзянь.

*Фея річки Ло*³ – (洛神 Ло-шень) вважалася духом Фу-фей – дочки міфічного першопредка Фу-сі, яка потонула в річці Ло. Пізніше в китайській поезії Ло-шень стала одним із символів жіночої краси завдяки присвяченій їй поемі Цао Чжи (192-232) «Фея річки Ло» («洛神賦»).