

**Стратегии конструирования субъекта  
в современной китайской поэзии  
и проблема культурного трансфера \***

**Ю. А. Дрейзис**

ИНСТИТУТ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ  
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
им. М. В. ЛОМОНОСОВА

*Аннотация.* Анализируется многоформность конструирования субъекта современной китайской поэзии на примере творчества авторов, сыгравших заметную роль в выработке новой поэтики современного стиха, таких как Си Чуань, Юй Цзянь, Ван Цзясинь, Хань Дун, Сунь Вэньбо и др. Крайне важной для субъектной организации текстов оказывается рецепция не только иноязычных традиций, но и автохтонной традиции классического стиха. Отделенность поэта XX–XXI вв. от этой традиции приводит к осуществлению взаимодействия с классическим стихом в формате культурно-

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

*Дрейзис Ю. А.* Стратегии конструирования субъекта в современной китайской поэзии и проблема культурного трансфера // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 286–309.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 2  
© Ю. А. Дрейзис, 2016

го трансфера. Ряд особенностей классики («скрытый» поэтический субъект, работа с неоднозначностью, интериоризация реальности) транслируется в сложные субъектно-объектные модели современных авторов, проблематизирующих вопрос о структуре субъекта поэтического высказывания и языковых средствах его выражения.

*Ключевые слова:* китайская литература, современная поэзия, китайский язык, поэтический субъект, культурный трансфер.

УДК 821.581 + 811.581 + 82-1 + 801

*Контактная информация:* Дрейзис Юлия Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры китайской филологии ИСАА МГУ (ул. Моховая, 11, Москва, 125009, xiaoyouliya@gmail.com)

Современная китайская поэзия последних сорока лет<sup>1</sup>, невзирая на периодически звучащие призывы к автономии от внешних влияний [于坚, 谢有顺, 2001, с. 32], представляет собой творческое поле, в гораздо большей степени интегрированное в общемировое поэтическое пространство, чем когда-либо. Большинство авторов с готовностью отмечают то влияние, которое на них оказала западная поэтическая традиция – от французского символизма и американской поэзии XX в. вплоть до Пушкина, Лермонтова, Цветаевой, Бродского, Целана, Милоша и значительного числа других имен. Кроме того, многие активно занимаются поэтическими переводами и переложениями – даже авторы так называемого «народного» (民间 *минь-цзянь*) лагеря, традиционно склоняющиеся в сторону литературного национализма [Van Crevel, 2008, p. 412]. Именно это дает поэту Ван Цзясию 王家新 (р. 1957) возможность утверждать в интервью: «...мы вполне можем включить иноязычные элементы в наше творчество, привнести в ки-

---

<sup>1</sup> Обычно в качестве «точки отсчета» существования китайской поэзии на современном языке (现代诗 *сяньдай ши*, modern Chinese poetry) принимается публикация в 1919 г. сборника Ху Ши 胡适 «Эксперименты» 尝试集 *Чанши цзи*. Однако для становления поэтики современного, постмодерного, типа важными оказываются экстралингвистические факторы, связанные с открытием Китая внешнему миру после эпохи Мао Цзэдуна и преодолением наследия соцреализма в литературе. Условной датой выхода китайского авангарда на поэтическую авансцену после продолжительного существования в подполье можно считать 1978 год – начало публикации в Пекине неофициального журнала «Сегодня» 今天 *Цзиньтянь*. Оно знаменовало появление феномена современной китайской поэзии (当代诗 *дандай ши*, contemporary Chinese poetry).

тайский язык некоторую новизну, инаковость, напряжение – новая китайская поэзия всегда именно так и развивалась» [Ван Цзясинь, 2016].

Влияние иноязычной традиции на современный китайский стих проявляется как на уровне выбора формата, строя, структуры поэтического текста, так и на «внешнем» уровне переосмысления функции поэзии в обществе. Важным срезом этой рецепции чуждых культурных элементов, их встраивания в новую систему и их трансформации выступает организация процесса моделирования субъекта в современном китаезычном стихе. Ряд авторов, сыгравших заметную роль в выработке новой поэтики этого стиха, таких как Си Чуань 西川 (р. 1963), Юй Цзянь 于坚 (р. 1954), Ван Цзясинь, Хань Дун 韩东 (р. 1961), Сунь Вэньбо 孙文波 (р. 1956) и др., активно проблематизируют вопрос о структуре субъекта поэтического высказывания и языковых средствах его выражения.

Примечательно, что не менее важной для субъектной организации текстов как вышеупомянутых авторов, так и современной китайской поэзии в целом оказывается рецепция автохтонной традиции классического стиха. Отделенность поэта XX–XXI вв. от этой традиции обусловлена прежде всего языковым барьером, препятствующим непосредственному восприятию классики. Ее языковой материал – это материал *вэньяня* 文言, письменного стандарта, который доминировал в художественной литературе вплоть до первых десятилетий XX в. Поэзия Китая на протяжении многих веков работала именно со средствами *вэньяня*, сохранявшего синтаксические и морфологические нормы языка V–IV вв. до н. э. [Norman, 1988, р. 83–84]. Язык современной поэзии инкорпорировал отдельные элементы *вэньяня*, однако читать классические произведения без специальной подготовки практически невозможно. Их восприятие затрудняется не только факторами диахронического свойства, но и выключенностью читателя из общего контекста культуры так называемых интеллектуалов-*вэньжэнь* 文人, создавших феномен стиха как интегральной части жизни образованной элиты [CHCL, 2001, р. 392; Алимов, Кравцова, 2014, с. 1002]. Это приводит к осуществлению взаимодействия с классическим стихом в формате культурного трансфера – при неосознанном семантическом присвоении, которое глубинным образом меняет специфику субъектной организации текстов как объекта, переходящего из одной системы в другую.

Особенности субъективации у современных китайских авторов служат иллюстрацией того, как происходит встраивание неоднотипной системы взаимоотношений субъекта и объекта. Наиболее интересный пример дает творчество Юй Цзяня, существующее в рамках двойственной парадигмы субъективации-объективации. Как показывает М. Ван Кревель, Юй идет дальше, чем большинство его современников, в творческом осмыслении языка как материала поэзии и ее предметного, осязаемого носителя – как

лингвистического конструкта [Van Crevel, 2008, p. 253]. Характерное для Юй Цзяня отстраненное наблюдение за вещным миром производит отстранение человеческого опыта, тем самым утверждая новую объективность отображаемого. Для такого типа представления человеческого опыта как изъятого из парадигм социально обусловленного, привычного восприятия и интерпретации Ван Кревель предлагает термин *объективации* [Ibid.]. Объективация не подразумевает отрицания субъектности Другого, но означает попытку приближения к объективности при осознании ее невозможности как таковой в области литературы и искусства.

Для поэзии понятие объективации работает только в случае, если мы признаем ее искусственность и воспринимаем ее как манипулятивное вмешательство со стороны поэта, т. е. в конечном счете выражение его субъективности. Этот механизм у Юй Цзяня дополняется тематизацией быта – повышенным вниманием к неодушевленным сущностям, которые обращаются в субъект поэтического высказывания. В стихотворении «Стена» (墙 Цян, 1983), типичном для его идиостиля, поэт концентрирует свое внимание на отдельно взятом слове и, таким образом, через референциальную функцию языка, на отдельно взятом предмете, который воспринимается и эмпирически, и субъективно [于坚, 2006, с. 14–20].

В известном стихотворении «Дом № 6 по улице Шанъи» (尚义街六号 Шанъицзе лю хао, 1985) Юй Цзянь использует сходный механизм, повторяя одно и то же слово, глагол 打开 *дакай* со значениями «открывать» и «включать», в различных контекстах, чтобы обыграть конвенции повседневного словоупотребления [于坚, 2004, с. 130–133]. Так неодушевленные предметы – пачки сигарет, электрическое освещение – и рот как методика человека оказываются объектами одного и того же предиката. Между ними устанавливаются отношения семантического соположения; все объекты «открываются» как часть быстрой, механической последовательности «открытий». Это дополняется использованием механизма объективации: привычная ассоциация рта с языком, которая часто задействуется в поэзии, у Юй Цзяня нарочитым образом игнорируется. Рты раскрываются, но не производят речи.

Максимизацию объективации можно наблюдать в длинном стихотворении «Наблюдение над жизнью дождевой капли за пределами сферы поэта» (在诗人的范围以外对一个雨点一生的观察 Цзай шицжэнь дэ фанъвэй ивай дуй игэ юйдянь дэ гуаньча, 1998) [于坚, 2000]. Уже в названии и далее по всему тексту неодушевленный объект – дождевая капля – противопоставляется человеческому существу – поэту. При этом не только повышается онтологический статус этого неодушевленного объекта, но и иронически снижается соответствующий статус поэта. В девятой строке

стихотворения происходит первое из нескольких совершенно не маркированных переключений грамматического субъекта (от поэта к капле):

<i>м-м скоро пойдёт дождь</i>	(1)
<i>поэт в кафе на барном стуле</i>	(2)
<i>взглядом скользнув по небу шепотком пробурчав эту фразу</i>	(3)
<i>язык втягивается обратно в темноту</i>	(4)
<i>но в чёрных тучах там её жизнь её</i>	(5)
<i>капля за каплей крохотная история лишь только-только начинается</i>	(6)
<i>как это эта крохотная история ежемоментно ежесекудно происходит</i>	(7)
<i>я озабочен большим поэт говорит своей читательнице</i>	(8)
<i>повинуясь этой невидимой прямой линии опускаясь</i>	(9)
<i>с так же перпендикулярным земле окружением сохраняя единство</i>	(10)
<i>как поэтава дочка всегда сохраняет единство с детсадом</i>	(11)
<i>потом в педагогикой деформированном небе</i>	(12)
<i>деформируется она не может не деформироваться</i>	(13)

哦 要下雨啦  
诗人在咖啡馆的高脚椅上  
瞥了瞥天空 小声地咕噜了一句  
舌头就缩回黑暗里去了  
但在乌云那边 它的一生 它的  
一点一滴的小故事 才刚刚开头  
怎么说呢 这种小事 每时每刻都在发生  
我关心更大的 诗人对女读者说  
依顺着那条看不见的直线 下来了  
与同样垂直于地面的周围 保持一致  
像诗人的女儿 总是与幼儿园保持着一致  
然后 在被教育学弯曲的天空中  
被弯曲了 它不能不弯曲<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Все переводы принадлежат автору работы.

Юй Цзянь сознательно не использует здесь местоимение третьего лица среднего рода *та* 它, которое ввиду отсутствия глагольных форм могло бы служить маркером перехода, хотя вводит его в пятой и тринадцатой строках (*её жизнь* 它的一生 и *она не может не деформироваться* 它不能不弯曲). Читатель обнаруживает переключение поэт – капля только постфактум. Это отражение на уровне синтаксиса параллельно разворачивающихся процессов объективации и субъективации. Биографические моменты объективируются, оставаясь при этом остро личными, – как это происходит, например, у Игоря Холина, одного из членов «лианозовской школы» [Володина, 2013, с. 208].

Новое переключение совершается у Юй Цзяня в тридцать восьмой строке – когда читатель видит ее вторую половину, то предшествующий фрагмент в двадцать или тридцать строк, описывающий инкорпорацию индивидуального существования в более крупные системы, оказывается применим не только к дождевой капле и упоминаемой дочери поэта, но и к самому поэту как члену союза писателей, включенному в деятельность истеблишмента:

- но вовсе не для того чтоб закончить но чтоб удержать влаж-* (14)  
*ность*  
*она ещё лишена способности выбирать свою траекторию* (15)  
*она ещё не знает как ни выбирай* (16)  
*есть только падения доля может быть знает* (17)  
*но как она может остановиться здесь* (18)  
*всё должно двигаться вниз* (19)  
*весёлая маленькая королева сама себя коронуя* (20)  
*на краю пасмурного неба грациозно сверкнув* (21)  
*отделившись от строя становится вздёрнутым* (22)  
*маленьким хвостиком прямо стоячим и снова согнутым* (23)  
*кувыркающимся испытывающим пространства* (24)  
*свободу и ненадёжность* (25)  
*сейчас она почти что может как хочет* (26)  
*во вселенной лакунке не вверх и не вниз* (27)  
*ученик младших классов вне уроков на пути между домом и клас-* (28)  
*сом*  
*поэт не ведёт и бровью праведно меряя взглядом читательницы* (29)  
*грудь*  
*но она не смеет без стеснения пользоваться этой мизерной свобо-* (30)  
*дой*  
*всегда примыкая к чему-то* (31)  
*всегда с какой-то громадой сцепляясь* (32)  
*жалкое светящееся тельце* (33)

<i>боящийся индивидуализма светляк</i>	(34)
<i>жаждущий светомаскировки летних ночей</i>	(35)
<i>как и этот поэт создавая стихи одновременно</i>	(36)
<i>прилагает усилия в определённом союзе имеет удостоверение</i>	(37)
<i>ещё быстрее опускаясь уже теряя свободу</i>	(38)
<i>в миг скольжения по земле (сущность вещей</i>	(39)
<i>всегда смерти на крае только ухватываема)</i>	(40)

但并不是为了毕业 而是为了保持住潮湿  
 它还没有本事去选择它的轨迹  
 它尚不知道 无论如何选择  
 都只有下坠的份了 也许知道  
 可又怎么能停止呢 在这里  
 一切都要向下面去  
 快乐的小王子 自己为自己加冕  
 在阴天的边缘 轻盈地一闪  
 脱离了队伍 成为一尾翘起的  
 小尾巴 摆直掉 又弯起来  
 翻滚着 体验着空间的  
 自由与不踏实  
 现在 它似乎可以随便怎么着  
 世界的小空档 不上不下  
 初中生的课外 在家与教室的路上  
 诗人不动声色 正派地打量着读者的胸部  
 但它不敢随便享用这丁点儿的自由  
 总得依附着些什么  
 总得与某种庞然大物 勾勾搭搭  
 一个卑微的发光体  
 害怕个人主义的萤火虫  
 盼望着夏夜的灯火管制  
 就像这位诗人 写诗的同时

也效力于某个协会 有证件  
更快地下降了 已经失去了自由  
在滑近地面的一瞬 (事物的本性  
总是在死亡的边缘上 才抓住)

Нарочитое устранение любой выраженности субъекта на уровне поверхностной структуры высказывания, которое становится еще интенсивнее у позднего Юй Цзяня (прежде всего, отсутствие местоимений), хорошо соотносится с аналогичной особенностью в классическом китайском стихе [Тань Аошунан, 2012, с. 355]. В период с III по VI в., т. е. в доклассический период, местоимения постепенно были вытеснены из стихотворного текста; их использование поэтами-классиками воспринималось как намеренная архаизация или попытка воспроизведения «естественной речи» [Owen, 1981, p. 50]. Такие признанные мастера лирической поэзии, как, например, Ван Вэй 王维 (699–759) или Су Ши 苏轼 (1037–1101), добивались присутствия субъекта в тексте [CHCL, 2001, p. 351], оперируя простыми формами и элементами, призванными создать иллюзию естественности при самоустранении поэта из стихового пространства. При этом закономерно усиливалась рефлексивность текста, снижалась его семиотичность и происходило смещение в сторону «символической работы» за счет сложной организации субъекта [Кристева, 2004, с. 289]. В современной поэзии эта особенность ярче всего реализуется у Чжан Цзао 张枣 (1962–2010). В его стихах субъект чаще всего опущен, однако поэту удается создать ощущение его незримого присутствия, подобно тому, как это делается в произведениях классического сборника романсов-цзы 词 «Среди цветов» (花间集 *Хуа цзянь цзи*, 940). Модель классики транслируется в современную реальность, создавая феномен субъекта, порождающего мир образов, но и обращаемого в объект, который может быть воспринимаем в культурном пространстве.

Множество объектов, находящихся в статических отношениях или в слаженном движении, в классическом стихе включает в себя и самого агента восприятия – объективирующий взгляд автора уравнивает предметы и сознание (心 *синь* «сердце» / «разум») субъекта как серию наблюдаемых единиц [Owen, 1981, p. 46]. Здесь видится явная параллель с тем, как поэтический субъект манифестирует свое присутствие, но при этом ускользает от четкой локализации в мировоззренческом поле у Юй Цзяня, а также у Хань Дуна, который достигает этого эффекта с опорой на синтаксическую и семантическую неоднозначность.



Неоднозначность выступает еще одной из очевидных лингвистических особенностей классической китайской поэзии, которая ведет к многозначности, т. е. множественности коннотаций, и представляет собой серьезную проблему при переводе на язык с высокой степенью синтаксической детерминированности. В классической работе Франсуа Чэна «L'écriture poétique chinoise» (Китайское поэтическое письмо) [Cheng, 1982, p. 24–42] эта особенность описывается как набор пассивных методов (*procédés passifs*), сознательно используемых поэтами для усиления неоднозначности. Эти методы включают эллипсис личных местоимений, эллипсис ковербов<sup>3</sup> и локативных предлогов / послелогов, эллипсис обстоятельств времени, опущение служебных показателей сравнения и, наконец, эллипсис глагольной группы. Их применение приводит к экономии выражения, которую А. Барнс называет «факультативной точностью» [Barnes, 2007, p. 42].

Так, стихотворение Хань Дуна «Некто в груди буйных камней» (一堆乱石中的一个人 *И дуи луань ши чжун дэ игэ жэнь*, 1988) всё строится на непрозрачности связей между отдельными его строфами – особенно четвертой, пятой и шестой [Han Dong, 2015]. Они порождают субъект, который постоянно колеблется между субъектом и объектом и не предзадан как целостное единство. Это уже шаг в сторону от субъекта классической поэзии – здесь фиксации состояний, наблюдения и т. п. не складываются в единую картину, каждая фраза предоставляет слишком мало информации.

Как и Юй Цзянь, Хань Дун дает пример неоднородной работы с поэтическим субъектом – другие его стихи строятся на дистанцировании субъекта от объективируемых сущностей. В стихотворении «Тьма» (一种黑暗 *И чжун хэйань*, 1988) эта стратегия реализуется на протяжении всего текста и в объективирующей формуле *я замечаю* (我注意到 *во чжуи-дао*), его обрамляющей [Han Dong, 2015]:

*я замечаю в лесу тьму  
отличную от других тьму  
площади подобную тьму в лесу  
четверыми в четырёх направлениях расходящимися создаваемую тьму  
деревьев промеж но не деревьев внутри тьму  
наверх поднимающуюся заполняющую всё небо тьму*

<sup>3</sup> В китайском языке термин *коверб*, как правило, обозначает слово или префикс, которые в некотором роде напоминают глагол или работают вместе с глаголом. Ковербы вводят в предикацию дополнительные агтанты, не имеющие места в валентной структуре глагола [Горбунова, 2006].

*не подземных скал неразделяющую себя от другого тьму  
заставляющую свет за тысячи ли распределяться равномерно  
ослабевать до низшего предела – такую тьму  
прошедшую через мириад деревьев извивы но не пропавшую тьму  
тьма что в любой момент времени воспрещает посторонним вход  
если ты протянешь руку взболтать её то она  
это в огромном стеклянном стакане тьма  
я замечаю в лесу тьму хотя я и не в лесу*

我注意到林子里的黑暗  
有差别的黑暗  
广场一样的黑暗在树林中  
四个人向四个方向走去造成的黑暗  
在树木中间但不是树木内部的黑暗  
向上升起扩展到整个天空的黑暗  
不是地下的岩石不分彼此的黑暗  
使千里以外的灯光分散均匀  
减弱到最低限度的黑暗  
经过一万棵树的转折没有消失的黑暗  
有一种黑暗在任何时间中禁止陌生人入内  
如果你伸出一只手搅动它就是  
巨大的玻璃杯中的黑暗  
我注意到林子里的黑暗虽然我不在林中

Финальная фраза *я и не в лесу*, подразумевающая, что говорящий не находится среди упомянутых объектов – людей и деревьев, еще сильнее закрепляет его отстояние от них. У Си Чуаня, эстетического оппонента Хань Дуна, который много работает с метафорой и идеей метаморфозы, субъект, напротив, «конструируется на перекрестье множества не принадлежащих никому голосов» [Корчагин, 2013, с. 227].

Такую структуру «мерцающего» субъекта можно наблюдать, например, в объемном стихотворении Си Чуаня «Слово орла» (鹰的话语 *Ин дэ хуаюй*,

1998)<sup>4</sup>, которое состоит из восьми частей [西川, 2002]. Каждая из них озаглавлена, а строфы пронумерованы – от первой до девяносто девятой. Субъект на протяжении всего текста этого длинного произведения представляется некой психоязыковой сущностью, автономной от других сущностей, но лишенной собственного пространства существования. Перемещаясь от одного тела к другому, от одушевленного объекта к неодушевленному, я как бы перетасовывает дивергентные позиции, с которых субъект воспринимает мир:

*58. и вот мой отец обращается в моего потомка, давая дождевой воде измерить мою водонепроницаемость. и вот я обращаюсь в дождь, что каплет на голое темя интеллигента. и вот я обращаюсь в этого интеллигента, возмущённого общественной несправедливостью, что поднимает с земли камень и швыряет в угнетателей. и вот я одновременно обращаюсь в камень и в угнетателя – в миг, когда я попадаю по мне, обе моих башки вместе сотрясаются грохотом.*

58、于是我父变成我的后代，让雨水检测我的防水性能。于是我变成雨水，淋在一个知识分子光秃的头顶。于是我变成这个知识分子，愤世嫉俗，从地上捡起一块石头投向压迫者。于是我同时变成石头和压迫者，在我被我击中的一刹那，我的两个脑子同时轰鸣。

Не только я, но и другие сущности оказываются способны пресуществоваться друг в друга, в том числе в рамках паратактического нанизывания образов, или парадоксальных по своей собственной природе, или обрашаемых в парадоксальные их неожиданным соположением. Сложность внутрифразовых и внутритекстовых структур, столь характерная вообще для Си Чуаня и для Оуян Цзянхэ 欧阳江河 (р. 1956), напоминает организацию древнекитайских философских текстов даосского толка:

*99. потому позволь мне в комнате твоей пребыть один час, ибо орёл собирается в камере сердца моего прожить одну неделю. если ты примешь меня, я с радостью обращусь в мечтаемый тобой образ, но ненадолго, иначе моя первоначальная форма обнажится во всей наготе.*

---

<sup>4</sup> Перевод названия стихотворения отражает двойственность смысла китайского оригинала: как и по-русски, слово *орла* может означать и то, что произносит орел, и то, каким образом говорится об орле.

99、所以请允许我在你的房间呆上一小时，因为一只鹰打算在我的心里居住一星期。如果你接受我，我乐于变成你所希望的形象，但时间不能太久，否则我的本相就会暴露无遗。

При этом семантически поэзия Си Чуаня строится согласно логике парадокса, противоречия и многозначности. В ней происходит ярко выраженная интериоризация реальности, «причем не только внешней по отношению к субъекту творческих исканий, но и внутренней – его собственного духа, его сердца или, что для китайца то же самое, его самосознания» [Филонов, 2011, с. 45]. Идеальная модель такого построения – даосский текст второй половины эпохи Шести династий (220–589) с его «образной природой, многоплановостью и поливалентностью его образов-метафор, соотносимых не столько с “внешним”, сколько с “внутренним” по отношению к субъекту данного текста» [Там же, с. 170].

Что происходит при попытке сочетать субъектные структуры, выстроенные через реинтерпретацию традиции, с чертами поэтического текста XX в., в частности, текста нарративного, который не воспринимается как образ «идеального текста» классики? В стихотворении Сунь Вэньбо «Программа» (节目单 *Цземудань*, 1994) нарратив формально разворачивается от лица всеведущего субъекта, чье дистанцирование от героев истории становится наиболее очевидным в середине текста (*эта кровавость дарует насколько большое блаженство? 这种血腥带来了多大的满足?*) и в последних трех строках финальной строфы (*ты / забываешь себя, забываешь его. ты становишься / преступившим границы. ты уже что ухватишь то и считаешь – чем-то. 你/ 忘记了自己, 忘记了他. 你成为/ 僭越者. 你已经抓住什么就以为是什么*) [孙文波, 2010]. Несмотря на значительную общую длину текста, представляется необходимым привести его полностью, чтобы дать представление о соотношенности его частей:

1

*раскрывая печатную недурную программку, ты видишь  
фикцию ночи: луна как больного холерой лицо.  
он сидит в парке на каменной лавке. горечь потери отца  
как низкопробная водка потрясает его естество. ты видишь  
его рассеянный взгляд уставлен на сохлые хризантемы.  
едва музыка грянет, как он начинает на сцене  
туда и обратно движение. он видит тебя. тебе и ему известно  
актёров и зрителей место определить – означает: сумбур.*

2

*один шаг, всего один шаг, как ты преступаешь за зрителя  
грань. ты даже урвал себе главную роль.  
ты стоишь на месте его, ты запускаешь мести  
процесс. по сравнению с ним, тебе лучше известно ненавистник здесь  
кто.*

*ты почти что безумно рёвом орёшь ненавистное имя. ты,  
махая ему принадлежавшим мечом, забегаешь на сцены  
наивысшую точку. ты указуешь статистам – хочешь от них  
чтоб ненавистного приволокли пред тебя, ты хочешь сейчас же сру-  
бить его голову.*

3

*он терпеливо ли сносит твоё поведенье? он кажется столь удручён-  
ным!*

*он тихо-тихонько отступает в сценический угол, рука,  
без устали тянет занавес за уголок. дальнейший сюжет  
как он должен быть обустроен? бóльшая сцена как  
с этой сценой сплётётся в целостный акт? ему  
уже невдомёк. два времени часа, как можно  
за полчаса их скоротать до конца? ещё надо  
происков, козней, измен, ещё надо чьей-то любви.*

4

*и вот, время в глазах людских трепещет: тучи,  
как в бешенстве псы по людским макушкам несутся; речная вода  
убывает гóлит блестящую гладкую гальку; летучие мыши,  
в сумерек час без остановки мелькают гудением проводов.  
и вот, ты начинаешь перечислять из книги детали;  
в предложении считанном вслух живущие низкие  
ретрофлексные звуки. они становятся драмою в драме;  
о смерти, о воскресении после смерти рассказом. и вот,*

5

*люди видят тревожный волнующий эпизод: на дорожном углу,  
в тесном трактире, упившись мертвецки пьяное солдаты  
сыпет похабиной слов. двое из них перепалку  
начнут, из-за реплик о женищине. до  
поножовщины, до того что трактир разнесут в пух и прах.  
в помешательстве – все прибавятся к потасовке. к тому же,  
кто-то умрёт. эта кровавость дарует насколько большое бла-  
женство?*

*зрители все распахнули глаза, смотрят в испуганной дрожи.*

6

*меланхолики сентиментально уже пустили слезу. потерявшая мужа  
уже без сознания валится в кресло. время, как будто уже*

набок скользнуло. ты как будто уже вступил в жизнь иную.  
«дней города, пусть они как пена растают.  
поднимись, поднимись. но не как пар поднимаясь,  
а как ракета так же с рокотом и огнём поднимись».  
ты слезами доволен; в обморок павшим  
испускаешь проклятья. овечьи хилые души, в существовании вашем  
что проку?

7

а он что? он в мрачных чувствах убрался. он  
влился в реальности тихие переулки. в сумерек  
свете фонарном голову свесив бредёт. ветер, над его головой  
как воршика колышет кровлю звук издавая. он  
знает этот отход означает вечный отход. человек,  
как может в пьесе прожить целую жизнь? бутафорская водка  
не в силах долго подделывать водку. когда он обернувшись делает шаг  
в кабачок, он громко кричит: эй парень, выпить тащи.

8

э, да ты опьянённый на сцене. ты как наследник узревший  
трона незанятость. в этот момент, твои глаза видят  
рая радостней сцену: все  
статисты будто в руке твоей реквизит. ты играешь  
ими, словно играешь карандашом. столы и стулья болтают?  
ты заставляешь столы и стулья болтать. стены деревья могут ли  
перемещаться? ты заставляешь их по сцене как леопарды  
перемещаться. «великая сцена – это узорчатый сон».

9

но ты, как ты заставишь занавес пасть? одна за одной  
кульминации, не только колышут в зрительских душах горячие волны,  
но и тебя толкают к экстаза середине. глазами –  
ты видишь сплошь сверканье ножей и мечей силуэты. песня за песней  
сооружает славную будущность. словно бы хлеб  
подходящая жажда заставляет тебя рукой потянувшись снова и сно-  
ва тянуться. ты  
забываешь себя, забываешь его. ты становишься  
преступившим границы. ты уже что ухватишь то и считаешь –  
чем-то.

1

翻开印制的精美的节目单，你看见  
一个虚构的夜晚：月亮像霍乱病人的面孔。

他坐在花园的石椅上。失去父亲的悲伤像劣等酒一样刺激着他的心灵。你看见他失神的目光凝望着枯萎的菊花。当伴奏的乐曲响起，他开始在舞台上来回走动。他看见了你。你和他知道演员和观众的位置的确定，意味着：混淆。

2

一步，仅仅一步，你便迈过了观众的界线。你甚至抢夺了主人公的角色。你站在他的位置上，你开始了一个报仇的过程。比起他来，你更清楚仇人是谁。你几乎是狂吼着喊出仇人的名字。你，挥舞着本属于他的剑，跑到了舞台的最高处。你指挥着跑龙套的人，要他们把仇人带到你的面前，你要立即砍下他的头。

3

他容忍了你的行为吗？他显得多么沮丧呀！他悄悄地退到了舞台的角落里，手，不停地拉动一角幕布。下面的情节应该怎么处理？一个更大的场面怎么与这个场面结合成完整的一幕？他已经不知道。两个小时的时间，怎么能在半个小时就打发完呢？还应该有什么阴谋、诡计、背叛，还应该有一个人的爱情。

4

于是，时间在人们的眼睛里颤动：云，像疯狗似的在人们头顶奔走；河水下降露出光滑的鹅卵石；蝙蝠，在黄昏时分不停地掠过嗡嗡作响的电线。于是，你开始陈述一册书中的细节；

一个句子读出时存在的低沉的  
卷舌音。它们成为戏剧中的戏剧；  
关于死亡，关于死亡后复活的述说。于是，  
5  
人们看到惊心动魄的一小段：在街道的角落，  
拥挤的酒店里，喝得酩酊大醉的士兵们  
满嘴猥亵的话语。他们中的两个争吵  
起来了，为了对一个女人的评论。直到  
拔刀相向，直到将酒店打得一塌糊涂。  
狂乱中，所有的人加入了混战。而且，  
有人死亡。这种血腥带来了多大的满足？  
观众们全都睁大了眼睛，看得心惊胆颤。  
6  
而多愁善感的已经在哭泣。而一个丧偶的  
女人已昏倒在座位上。时间，仿佛已  
滑向了一边。你仿佛已走入另外的生活。  
“白日的城市，就让它们像泡沫一样消失吧。  
上升，上升。但不是像蒸汽似的上升，  
而是像火箭一样带着呼啸和火焰上升。”  
你对哭泣的感到满意；对昏倒的  
发出诅咒：羸弱的灵魂，你们存在有什么用？  
7  
那么他呢？他带着黯淡的心情离开了。他  
进入了现实僻静的小巷。在昏黄的  
灯光下低头行走。风，在他的头顶  
像小偷掀动屋顶似的发出响声。他  
知道这一次退出就意味着永远退出。人，  
怎么能在戏剧中度过一生？道具的酒，  
不可能长期模仿酒。当他转而迈进  
一家小酒馆，他大喊了一声：小二，拿酒来。



8

哦，你陶醉在舞台上。你就像王子看到了  
王位的空出。这时候，你的眼睛里  
看到的是比天堂更欢乐的场面：所有  
跑龙套的都像你手中的道具。你摆弄  
他们，就像摆弄铅笔。桌椅说话？  
你让桌椅说出了话。墙和树木能否  
走动？你让它们在舞台上像豹子  
一样走动。“伟大的舞台是一场斑斓的梦。”

9

但你，你将如何使大幕落下？一个接一个  
的高潮，不单掀动了观众心中的狂热浪潮，  
而且把你推向了亢奋的中心。眼睛中，  
你看到的尽都是刀光剑影。一段段乐曲  
构造出一个锦绣的未来。像面包一样  
膨胀的欲望，使你的手一伸再伸。你  
忘记了自己，忘记了他。你成为  
僭越者。你已经抓住什么就以为是什么。

Два главных героя многослойного повествования «Программы» – это *ты* и *он*. На первом уровне *ты* читает программку театрального представления, в котором задействован *он*. На следующем уровне *ты* сам начинает принимать участие в представлении, силой отнимая место у *него* (последняя строка первой строфы и вторая строфа). Внутри пьесы, которую описывает «Программа» *ты* создает еще одну (четвертая и пятая строфы). На третьем, самом глубоко покоящемся в тексте, уровне встреча *тебя* и *его*, их борьба в предыдущих слоях повествования отображается в борьбе двух солдат на сцене. Взаимодействие зрителей и актеров разворачивается на протяжении всех четырех начальных строф, при этом *ты* выступает частью аудитории. Оно протягивается и дальше – в пятую и шестую строфы, уже после появления пьесы-в-пьесе в средней части стихотворения. Однако *ты* теперь превращен в актера, а по сути и в режиссера, и в критика разворачивающейся пьесы.

По мере продвижения к финалу стихотворения читатель перемещается из глубинного, третьего слоя наррации обратно к внешним слоям. *Ты* от-

деляется от своих прежних идентичностей; к концу текста *ты* окончательно захватывает идентичность *его*. *Ты*, бывший одним из зрителей, становится *им*. *Он*, бывший одним из актеров, лишается сцены и вбрасывается в реальность – за пределами стихотворения. В то же время настоящий читатель «Программы», за гранью текста, берет на себя роль *ты*, одного из главных героев, читателя *печатной недурной программки (印制的精美的节目单)*. С каждым новым прочтением весь процесс сдвигов и смещений запускается заново: читатель становится *ты*, *ты* превращается в *него*, а *он* изгоняется из мира повествования. Изгнанный в *реальности тихие переулки (现实僻静的小巷)*, он вполне может стать новым читателем стихотворения. Программа разворачивается во времени бесконечно и беспрестанно, по кругу, резонируя в себе самой, как поэзия [Van Crevel, 2008, p. 291–292].

Безымянность протагонистов говорит о том, что они олицетворяют неотвратимые, по сути повторяющиеся модели социального взаимодействия. Это впечатление усиливается выразительным повторением на уровне формы. Бесконечное перетасовывание ролей, осуществляемое в «Программе», включает и манипуляции с категориями субъекта и объекта – как агента и пассивного воспринимающего тела: субъект-*он* воздействует на *ты*-объект, а *ты*-субъект превращает *его*-объект в предмет внимания зрительской аудитории.

На протяжении всей первой строфы и в заключительной фразе стихотворения *ты* может быть идентифицирован как читатель – адресат «Программы», однако большинство вхождений *ты*, по наблюдению в книге «Китайская поэзия во времена разума, хаоса и денег» [Ibid, с. 293–294], представляют собой, скорее, случай *апострофы*, чью важную роль в лирико-поэтическом опыте анализирует Дж. Каллер [2006, с. 87–88]. Адресатом, прячущимся за маской *ты*, становится некто, не отождествляемый с читателем. Это привлекает внимание к стихотворению как событию и как речевому акту.

В заключительных строках первой строфы и в начале второй можно наблюдать, как *ты* постепенно видоизменяется – от адресата-читателя до адресата апострофы. Только в заключительной строфе читатель-адресат снова выходит на первый план – на фоне разграничения между реальностью и фантазией, которое возвращает к началу «Программы». *Ты* конструируется из двух различных, но неразрывно связанных идентичностей, оттененных многослойностью субъекта.

Сложные субъектно-объектные структуры Сунь Вэньбо уже не так легко отождествляемы с моделями китайской классики, однако и в них может быть прослежена аналогия, например, с интрасубъективной установкой Ван Янмина 王阳明 (1472–1529) [Кобзев, 2002, с. 152–200]. На базе транс-

фера из области «инаковой» традиционной культуры (в свою очередь существовавшей в тесном взаимодействии с философией) в современной китайской поэзии выстраиваются новые модели субъективации – субъект становится не отправной точкой, но продуктом самого дискурса, пластичным и изменчивым. Такой парадоксальный субъект отражает природу китайской поэзии последних сорока лет с ее проблематизацией «современности» и «китайской специфики», порождаемой эклектичным характером используемых ей технических средств. По меткому наблюдению Мишель Е, современные поэты пишут не *вопреки* традиции, но *через* традицию [Уен, 2008, р. 25], задействуя ее богатый репертуар и обогащая его новыми средствами. Они опираются на гораздо более широкое поле культурных универсалий и осуществляют гораздо более смелые эксперименты.

### Список литературы

Алимов И. А., Кравцова М. Е. История китайской классической литературы с древности и до XIII в.: поэзия, проза: В 2 ч. СПб: Петербургское востоковедение, 2014.

Ван Цзясинь. Преобразующая сила языка. Интервью с Ван Цзясином // Стихо(т)ворье, 2016. URL: <http://versevagrant.com/2016/02/05/преобразующая-сила-языка-интервью-с-в/> (дата обращения 22.03.2016).

Володина А. Поэтика «общего места» и проблема поэтической субъективности: поэзия И. Холина // Труды «Русской антропологической школы». М., 2013. Вып. 12.

Горбунова И. М. Топик в зависимой клаузе при залоговых матричных предикатах ВА и ВЕI в китайском языке // International Symposium on the Grammar and Pragmatics of Complex Sentences (Subordination and Coordination) in Languages Spoken in Europe and North and Central Asia (LENCA III), 2006. URL: <http://www.ling.helsinki.fi/u/hlcs/LENCA/LENCA-3/information/abstract-files/russian-abstracts/Gorbunova.pdf> (дата обращения 30.03.2016).

Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / А. Георгиев, пер. М.: Астрель: АСТ, 2006.

Кобзев А. И. Философия китайского неоконфуцианства. М: Вост. лит., 2002.

Корчагин К. М. «Маска сдирается вместе с кожей»: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 225–238.

Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004.

Тань Аошуан. Адресация поэтического дискурса и способы ее выражения в языке изолирующего строя // Логический анализ языка. Адресация дискурса / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2012. С. 353–357.

Филонов С. Б. Золотые книги и нефритовые письма: даосские письменные памятники III–VI вв. СПб.: Петербургское востоковедение, 2011.

Barnes A. Chinese Through Poetry, an Introduction to the Language and Imagery of Traditional Verse. London: WritersPrintShop, 2007.

CHCL – The Columbia History of Chinese Literature / Ed. V. H. Mair. New York: Columbia UP, 2001.

Cheng F. Chinese Poetic Writing: With An Anthology of T'ang Poetry (Studies in Chinese Literature and Society) / D. A. Riggs, J. P. Seaton, Trans. Bloomington: Indiana UP, 1982.

Han Dong. Poems // University of Leeds. Writing Chinese, 2015. URL: <http://writingchinese.leeds.ac.uk/book-club/april-han-dong-韩东/poems-han-dong/> (дата обращения 05.04.2016).

Norman J. Chinese (Cambridge Language Surveys). Cambridge: Cambridge UP, 1988.

Owen S. Wang Wei: The Artifice of Simplicity // The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang. New Haven: Yale UP, 1981. P. 27–51.

Van Crevel M. Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money. Leiden: Brill, 2008.

Yeh M. «There Are no Camels in the Koran»: What is Modern about Modern Chinese Poetry? // New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2008. С. 9–26.

孙文波 Сунь Вэньбо. 节目单 Цзему дань (Программа) // 孙文波的博克 Сунь Вэньбо дэ бокэ (Блог Сунь Вэньбо), 2010. URL: [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_575778dd0100jkj6.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_575778dd0100jkj6.html) (дата обращения 30.03.2016).

西川 Си Чуань. 鷹的話語 Ин дэ хуаюй (Слово орла) // 空白練習曲: 〈今天〉十年詩選 (Пустые этюды: избранные стихи журнала «Сегодня» за десять лет) / Ред. 張棻 Чжан Цзао, 宋琳 Сун Линь. – Гонконг 香港: Oxford UP, 2002. С. 181–193.

于坚 Юй Цзянь. 于坚诗选 Юй Цзянь ши сюань (Подборка стихов Юй Цзяня) // 中华诗库 Чжунхуа шику (Китайская поэтическая база), 2000. URL: <http://www.shigeku.org/shiku/xs/yujian.htm> (дата обращения 25.03.2016).

于坚 Юй Цзянь, 谢有顺 Се Юшунь. 真正的写作都是后退的 Чжэньчжэн дэ сецзо доу ши хоутуйдэ (Настоящее творчество всегда отступает) // 南方文坛 Наньфан вэньтань (Южная литература). 2001. № 3. С. 28–33.

于坚 Юй Цзянь. 于坚集 Юй Цзянь цзи (Собрание Юй Цзяня). 昆明 Куньмин: 云南人民出版社 Юньнань жэньминь чубаньшэ (Юньнаньское народное издательство), 2004.

于坚 Юй Цзянь. 于坚诗歌 Юй Цзянь шигэ (Стихи Юй Цзяня) // 滇池 Дяньчи. 2006. № 5. С. 14–20.

#### Article metadata

*Title:* Strategies of subject construction in contemporary Chinese poetry and cultural transfer issues

*Author:* Yu. A. Dreizis

*Author's e-mail:* xiaoyouliya@gmail.com

*Author affiliation:* Chinese Philology Department, Institute of Asian and African Studies (IAAS), Moscow State University (MSU)

*Abstract.* The paper analyzes multi-format subject design in contemporary Chinese poetry in the works of those authors who have played a significant role in the development of contemporary verse's new poetics, such as Xi Chuan, Yu Jian, Wang Jiaxin, Han Dong, Sun Wenbo and others. What seems important for their texts' subject organization is the reception – not only of foreign-language traditions, but also of the autochthonous tradition of classical verse. A poet's separation from this tradition in the XX–XXI centuries leads to interaction with classical verse in the form of cultural transfer. A number of classical features ("hidden" poetic subject, ambiguity-exploiting strategies, internalization of reality) is translated into complex subject-object models of contemporary authors who problematize the structure of poetic subject and the language means of its expression.

*Key terms:* Chinese Literature, contemporary poetry, Chinese language, poetic subject, cultural transfer.

*Reference literature (in transliteration):*

*Alimov I. A., Kravtsova M. E.* Istoriya kitaiskoi klassicheskoi literatury s drevnosti i do XIII v.: poeziya, proza: 2 Volumes [History of Chinese classic literature since ancient times up to XIII century: poetry, prose]. SPb: Peterburgskoe vostokovedenie, 2014.

*Wang Jiaxin.* Preobrazuyushchaya sila yazyka. Interv'yu s Wang Jiaxinem [Transforming power of language. Interview with Wang Jiaxin] // Stikho(t)vor'e, 2016. URL: <http://versevagrant.com/2016/02/05/preob-razuyushchaya-sila-yazyka-interv'yu-s-v/>

*Volodina A.* Poetika «obshchego mesta» i problema poeticheskoi subektivnosti: poeziya I. Kholina [Poetics of “common place” and the problem of poetic subjectivity: poetry of Kholin] // Trudy «Russkoi antropologicheskoi shkoly». M., 2013. Vol. 12.

*Gorbunova I. M.* Topik v zavisimoi klauze pri zalogovykh matrichnykh predikatakh BA i BEI v kitaiskom yazyke // International Symposium on the Grammar and Pragmatics of Complex Sentences (Subordination and Coor-

dination) in Languages Spoken in Europe and North and Central Asia (LENCA III), 2006. URL: <http://www.ling.helsinki.fi/uhles/LENCA/LENCA-3/information/abstract-files/russian-abstracts/Gorbunova.pdf>

*Kaller Dzh.* Teoriya literatury: kratkoe vvedenie / A. Georgiev [Trans. Theory of literature: short introduction / A. Georgiev]. M.: Astrel': AST, 2006.

*Kobzev A. I.* Filosofiya kitaiskogo neokonfutsianstva [Philosophy of Chinese Confucianism]. M.: Vost. lit., 2002.

*Korchagin K. M.* «Maska sdiraetsya vmeste s kozhei»: sposoby konstruirovaniya sub"ekta v politicheskoi poezii 2010-kh godov // Novoe literaturnoe obozrenie [New literary survey]. 2013. № 124. P. 225–238.

*Kristeva Yu.* Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki [Selected works. Destruction of poetics]. M.: ROSSPEN, 2004.

*Tan Aoshuang.* Adresatsiya poeticheskogo diskursa i sposoby ee vyrazheniya v yazyke izoliruyushchego stroya [The target of poetic discourse and its means in isolating language] // Logicheskii analiz yazyka. Adresatsiya diskursa / Ed. N. D. Arutyunova [Logical analysis of language. The target of discourse / Ed. N. D. Arutyunova]. M.: Indrik, 2012. P. 353–357.

*Filonov S. B.* Zolotyie knigi i nefritovye pis'mena: daoskie pis'mennyye pamyatniki III–VI vv. [Golden books and jade writing: taoist manuscripts III–VI century]. SPb.: Peterburgskoe vostokovedenie, 2011.

*Barnes A.* Chinese Through Poetry, an Introduction to the Language and Imagery of Traditional Verse. London: WritersPrintShop, 2007.

CHCL – The Columbia History of Chinese Literature / Ed. V. H. Mair. New York: Columbia UP, 2001.

*Cheng F.* Chinese Poetic Writing: With An Anthology of T'ang Poetry (Studies in Chinese Literature and Society) / D. A. Riggs, J. P. Seaton, Trans. Bloomington: Indiana UP, 1982.

*Han Dong.* Poems // University of Leeds. Writing Chinese, 2015. URL: <http://writingchinese.leeds.ac.uk/book-club/april-han-dong-韩东/poems-han-dong/> (data obrashcheniya 05.04.2016).

*Norman J.* Chinese (Cambridge Language Surveys). Cambridge: Cambridge UP, 1988.

*Owen S.* Wang Wei: The Artifice of Simplicity // The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang. New Haven: Yale UP, 1981. P. 27–51.

*Van Crevel M.* Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money. Leiden: Brill, 2008.

*Yeh M.* «There Are no Camels in the Koran»: What is Modern about Modern Chinese Poetry? // New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2008. P. 9–26.

*孙文波 Sun Wenbo.* 节目单 Jiemu dan (Program) // Sun Wenbo de boke (Sun Wenbo's Blog), 2010. URL: [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_575778dd0100jkj6.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_575778dd0100jkj6.html)

西川 *Xi Chuan*. 鷹的話語 *Ying de huayu* (What the Eagle Says) // 空白練習曲: 〈今天〉十年詩選 *Kongbai lianxiqu: "Jintian" shi nian shixuan* (Blank Etudes: Anthology of Verse from Ten Years of "Today") / Ed. 張棗 *Zhang Zao*, 宋琳 *Song Lin*. – Honkong 香港: Oxford UP, 2002. P. 181–193.

于坚 *Yu Jian*. 于坚诗选 *Yu Jian shixuan* (Yu Jian's Selected Verse) // 中华诗库 *Zhonghua shiku* (Chinese Poetry Database), 2000. URL: <http://www.shigeku.org/shiku/xs/yujian.htm>

于坚 *Yu Jian*, 谢有顺 *Xie Youshun*. 真正的写作都是后退的 *Zhenzheng de xiezuo dou shi houtui de* (Real Writing Always Falls Back) // 南方文坛 *Nanfang wentan* (Southern Literature). 2001. № 3. P. 28–33.

于坚 *Yu Jian*. 于坚集 *Yu Jian ji* (Collection of Yu Jian). 昆明 Kunming: 云南人民出版社 *Yunnan renmin chubanshe* (Yunnan People's Publishing), 2004.

于坚 *Yu Jian*. 于坚诗歌 *Yu Jian shige* (Poetry of Yu Jian) // 滇池 *Dianchi*. 2006. № 5. S. 14–20.