

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СИМВОЛИЗМА В КИТАЕ

Ху Иннань

Аспирант, Дальневосточный федеральный университет
(г. Владивосток)
1758239549@qq.com

FEATURES OF THE DEVELOPMENT
OF SYMBOLISM IN CHINA

Hu Yingnan

Summary: The article is devoted to the understanding of symbolism by Chinese writers at different stages and to the identification of links between traditional Chinese culture and symbolism. Particular attention is paid to the development of the «Pure Poetry» concept in China and the «Xing» technique in classical Chinese poetry. The paper examines the significance of symbolism in the context of cultural changes in China in a special period, when the relationship between Western symbolism and traditional Chinese culture alternated between old and new. Symbolism corrected the complete denial of traditional culture that arose at that time and helped solve the problem of the lack of a clear distinction between poetry and prose in connection with the transition to Baihua.

Keywords: symbolism, symbolist poetry, traditional Chinese poetry, «Xing», «Pure Poetry».

Аннотация: Статья посвящена пониманию символизма китайскими писателями на разных этапах и выявлению связей между традиционной китайской культурой и символизмом. Особое внимание уделяется развитию концепции «Чистая поэзия» в Китае и технике «Син» в классической китайской поэзии. В работе рассматривается значение символизма в контексте культурных изменений в Китае в особый период, когда в области взаимоотношений между западным символизмом и традиционной китайской культурой чередовалось старое и новое. Символизм исправил возникшее в то время полное отрицание традиционной культуры и помог решить проблему отсутствия четкого разграничения между поэзией и прозой в связи с переходом на «Байхуа».

Ключевые слова: символизм, символистская поэзия, традиционная китайская поэзия, «Син», «Чистая поэзия».

Период появления символизма в Китае совпал по времени с китайским «Движением четвертого мая», в это время Китай продвигал новую литературу, новую культуру и новые идеи, а также проявлял внимание к иностранным культурам. Исследователи отмечают: «Закономерной особенностью любой переходной эпохи являются поиски новых духовных ценностей, сопровождающейся как столкновением полярных идей, так и интеграционными процессами» [1, с. 6]. То же можно наблюдать и в литературе Китая в период смены социальных и духовных традиций. Можно сказать, что китайская литература с самого начала активно внедряла подход символизма. Символизм впервые появился на китайской литературной сцене в 1915 г., и только в 1919 г. термин «symbolism» был впервые переведен как 象征主义 («символизм» – «сян чжэн чж уи») в журнале «Синь Чао». В этот период «symbolism» рассматривался как натурализм и был переведен как 表象主义 («репрезентатизм» Бяо сян чж уи).

Изначально некоторые писатели в основном фокусировались на символизме с двух точек зрения: литературное направление и собственно художественный метод. Символизм как новое литературное направление привнес изменения в литературную концепцию Китая. В 1930-е гг. почти все выдающиеся писатели находились под влиянием нескольких западных писателей. Китайских поэтов-символистов можно разделить на три школы в соответствии со стадией развития творчества: «Ранняя школа символической поэзии», представленная Ли Цзиньфа в 1920-х гг.; «Современная школа» во главе с

Дай Ваншу в 1930-х гг. и поэтическое творчество школы «Новая китайская поэзия», возглавляемое Му Даном в 1940-х гг.

В середине 1920-х гг. китайское общество находилось на новой стадии исторического развития. Глубокие социальные противоречия вызывали чувства депрессии и горечи у образованной молодежи. Эти чувства были не только идеологической основой ранней символической поэзии, но и идеологическим лейтмотивом раннего китайского символизма. Ли Цзиньфа был первым, кто воспринял французский символизм. В 1919 г. Ли Цзиньфа отправился во Францию для изучения скульптуры и начал писать под влиянием французских символистов. На него оказали глубокое влияние французские поэты Ш. Бодлер и П. Верлен. Его поэзии присущ мистицизм. Новые образы составляют основу его поэзии. До этого китайские поэты предпочитали находить знакомые образы для творчества, но Ли Цзиньфа намеренно увеличивает промежуток между ними, собирая почти не связанные между собой образы вместе, чтобы пробудить воображение читателя. Его сборник стихов «Моросящий дождь» положил начало течению символизма в Китае, но позже декадентство «конца века» Ли Цзиньфа вызвало критику со стороны многих ученых, которые считали, что его стихи были простым подражанием Ш. Бодлеру и П. Верлену. Кроме того, в творчестве он использует как современный, так и классический китайский язык, иногда используя некоторые иностранные слова, что делает его стихотворения трудно воспринимаемыми для китайских читателей. Другая причина заключается в том, что

китайские литераторы находятся под глубоким влиянием конфуцианства и стремятся к истине, добру и красоте. Попытка Ли Цзиньфа и Ш. Бодлера сублимировать «уродство» и «зло» в художественную красоту противоречит стремлению китайских литераторов.

Творчество Ли Цзиньфа появилось на поэтической сцене в качестве бунта против классической традиции, привнеся символизм и экзотику в новую китайскую поэзию. Автор стал пионером китайской модернистской поэзии, но, в конечном счете, потерпел неудачу. Причина его неудачи кроется в простом подражании. «Причина, по которой Ли Цзиньфа потерпел неудачу, заключается в том, что его творчество (тема, образы и образ мысли) находилось под влиянием европейской символики, и даже порой являлось подражанием или видоизменённым переводом» [2, с. 4].

«Современная школа», представленная Дай Ваншу и Бянь Чжилинем, объединила западную символистскую поэзию с традиционной китайской поэзией, исправив неясность и таинственность ранней символистской школы и подняв эстетику символизма на более высокий уровень. В основе поэтики «Современной школы» не заботясь о форме, сосредотачиваясь на содержании и делая язык более прозаичным и приближенным к свободной стихотворной форме современного разговорного языка. Символисты видят в «музыкальности» сущность символизма. Поэты «Современной школы» уделяли большое внимание «музыкальности» своих стихов, но они не стремились крифме. Рассматривая творчество Дай Ваншу в качестве примера, стоит упомянуть, что он использовал редупликацию и двусложные слова в своей поэзии, чтобы создать присущую символизму музыкальность, напевность и мелодичность. Поэты «Современной школы» сделали своим эстетическим принципом выражение собственных чувств, используя символические техники, такие как, например, намёк, для создания «туманной красоты», и большое количество традиционных образов, таких как сны, луна, осень и слезы. В отличие от стихотворений раннего поэта-символиста Ли Цзиньфа, стихи «Современной школы» хоть и символичны, но понятны.

В 1940-х гг. школа «Новой китайской поэзии», возглавляемая Му Даном, завершила поэтическую трансформацию символизма в поздний символизм. «В отличие от «Современной школы» 1930-х гг., они добавили новые коннотации к символизму на основе наследования западной символической поэзии. В период войны они объединились с философскими размышлениями о национальности, истории, личности и человеческом сознании, чтобы достичь интеграции символизма, реальности и метафизики» [2, с. 184]. Это нашло отражение в опубликованном в 1981 г. поэтическом сборнике «Девять листьев» (Цзюйе), в который вошли стихотворения

девяяти поэтов. Они обращаются и к интеллекту, и к чувствам, не проповедают напрямую, а вкладывают философию в образы или при помощи аллюзий говорят о своей философии. Творчество поэтов из школы поэзии Цзюйе избегает таинственности и декадентства ранних символических стихотворениях и широко использует символы, наводящие на размышления. «Произведения поэтов этого периода демонстрируют тенденцию к разнообразию: во-первых, это разнообразие теорий. Романтизм, реализм, символизм и модернизм – все это источники их теорий, и эти теории совершенствуются; во-вторых, это разнообразие стилей: глубокий и торжественный у Му Дана, детальный и иносказательный у Чжэн Мина» [3, с. 262]. Причина, по которой их считают символистами, заключается в том, что на них оказали глубокое влияние западные поэты, такие как Оден, Рильке и Элиот. Они стремятся к объединению рационального и чувственного и обращают внимание на использование символизма и ассоциаций, позволяющих фантазии и реальности проникать друг в друга. Он использует поэзию для описания реальной жизни, показывая события обыденной жизни сквозь призму символизма, наделяя их глубоким идейным содержанием.

В процессе развития символизма в Китае очень важную роль сыграл Лян Цзундай (梁宗岱, 1903-1983 гг. – китайский поэт и переводчик). В отличие от пионеров новой поэзии, которые в начале «Движения четвертого мая» подчеркивали различия между новой и старой поэзией, он рассматривал создание новой поэзии как способа сохранить китайскую поэтическую традицию и способствовал локализации символизма. Серия его статей, одной из которых является «Символизм», сыграла важную теоретическую роль в развитии китайского символизма. В статье «Разговор о поэзии» он дал новую интерпретацию теории «Чистая поэзия», отмечая зрелость развития китайской «новой поэзии». Концепция «Чистая поэзия» была впервые предложена в Китае Му Мутяном, ранним поэтом-символистом. В «Разговоре о поэзии – письмо Го Можо» он писал: «Мы требуем чистого разграничения между поэзией и прозой» [4, с. 258]. Он выступал за то, чтобы поэзия отличалась от прозы способом мышления и самовыражения. Лян Цзундай определял «чистую поэзию» как «абсолютно независимый мир поэзии»: «“Чистая поэзия” – это стихотворение, которое свободно от всех объективных декораций, повествования, риторики и даже сентиментальности, и обладает суггестивной силой, вызывающей наши чувства и воображение исключительно в силу физических элементов (т.е. музыки и цвета), составляющих стихотворение» [5, с. 100]. Для французского символизма «чистая поэзия» не была центральным понятием, и Валери считал её «недостижимой целью». «Я всегда считал и считаю по-прежнему, что цель эта недостижима и что всякая поэзия есть лишь попытка приблизиться к этому чисто идеальному состоянию» [6, с. 374]. Китайская адаптация Лян

Цзундаем понятия «Чистая поэзия» и использование её в качестве критерия для практики создания поэтического произведения в Китае того времени, сделали «Чистую поэзию» центральным и достижимым понятием в китайской символистской поэтике. Можно сказать, что этот сдвиг в восприятии связан с тем, что «Чистая поэзия» помогла решить проблему отсутствия четкого разграничения между поэзией и прозой в связи с переходом на «Байхуа» (白话 – китайский термин, означающий разговорный, повседневный язык) в то время.

Не случайно, что теория «чистой поэзии» пользовалась особым вниманием китайских теоретиков новой поэзии в конце 1920-х и 1930-х гг., это результат «горизонта ожидания». «Категория “горизонта ожидания”, введенная в рамках так называемой «рецептивной эстетики» Х.Р. Яуссом, активно используется во многих дисциплинах филологического спектра» [7, с. 273]. «Горизонт ожидания – это комплекс эстетических, социально-политических, психологических представлений, определяющих отношение читателя к произведению, обуславливающий как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом» [8, с. 102]. Данным термином подчеркивается роль читателя как важного элемента при обработке текстов. Будучи последователем французской теории «чистой поэзии», Лян Цзодай преобразовал французскую символистскую теорию с точки зрения «горизонта ожидания» преобразования и развития китайской новой поэзии.

Мы полагаем, что есть три основных фактора, по которым символизм смог распространиться и развиться в Китае. Первый фактор заключается в том, что китайская социальная среда того времени создавала условия для развития символизма. Китай в начале 20-го века находился на пороге всеобъемлющих социальных и культурных изменений, и ряд изменений заложил идеологическую основу для распространения символизма. Революция 1911 г., междоусобицы милитаристов и зарубежные течения мысли в то время предоставили возможности для социальной трансформации Китая и рождения новых культурных концепций. Китай широко внедрял западную культуру, и ряд мер политики (например, «идеологическая свобода, открытость всему новому»), устранил препятствия на пути к распространению западных литературных тенденций. После того как древнекитайский письменный язык был искоренён, современный китайский язык все ещё был незрелым. Поэты, которые привыкли писать стихи на классическом китайском, не смогли адаптироваться к этим изменениям. Они считали, что написанию стихов на «Байхуа» не хватает художественности, и поэты начали искать решение в западных течениях.

Второй фактор – это трансцендентальная онтология самого символизма, которая фокусируется на синесте-

зии, импликации и поиске «объективных коррелятов», отмечает руководящее значение символизма как самодостаточной и завершённой теоретической системы для литературного творчества на уровне художественного мышления.

Третий фактор заключается в том, что именно взаимодействие символизма и классической китайской поэтики является важной причиной дальнейшего развития китайского символизма в поздний период. Влияние каждой иностранной культуры осуществляется в культурных традициях нации. Китай – великая страна поэзии, и в китайская литература с древних времен отличалась поэтическим характером и стремлением к поэзии. Китайская литература зародилась во времена династии Чжоу (1045-770 гг. до н.э.), и начиная с времён создания произведения «Шицзин» («诗经», XI–VI вв. до н.э.) появились проблемы поиска истины и добра. Авторы считали единение человека и неба идеалом и использовали «Би» и «Син» в качестве образительно-выразительных средств. Как классической китайской поэтике, так и символизму присущи черты иносказательности. Иносказание в поэзии, дополненное символизмом, также является преимуществом классической китайской поэтики. Древнекитайская поэзия стремится к избыточности, которое заключается в иносказательности и невозможности передать замысел напрямую.

Китайские ученые обсудили ключевой вопрос в символизме и классической китайской поэтике: взаимосвязь между символизмом и «Син» («兴»). В китайском контексте символизм как концепция возник из «гадания» в религии; как стилистический приём символизм можно проследить до «Син» в «Шицзин». Обычно считается, что «Син» выполняет две функции: одна – выражение внутренних мыслей и чувств через описание объективных вещей; другая – создание основы повествования через наделение предметов эмоциями, часто встречается в начале стихотворения. Часто акцент делается на художественной функции передачи смысла через использование объектов. Чжоу Цзозэнь отмечал: «...Символ – это новое название «Син» их классической китайской поэтики. ...Символизм – это новое направление за рубежом, но также и старый китайский метод» [9, с. 2]. Это первый случай в процессе развития новой поэзии, когда «Син» в древнекитайской поэзии связывается с «символом» западной культуры, который имеет глубокое значение для развития новой поэзии. Использование других предметов для выражения идей в «Син» похоже на символизм, который использует символические образы для передачи идеи. «Символ как стилистическая фигура очень похож на «Син». Оба обладают схожими характеристиками выражения эмоций с помощью тонких вещей» [10, с. 80]. И «Син», и «Символ» опираются на ассоциативный способ мышления, тем самым имея нечто общее с символами в понимании Канта и Гегеля. Но между ними

также есть различия: Син имеет метафоричную окраску, и между «Би» и «Син» нет четкой границы, поэтому после эпохи династии Тан «Би» и «Син» слились воедино. В отличие от символизма, «Син» не имеет существенной связи с выражаемыми вещами, а лишь служит для подчеркивания атмосферы. Между символом и заложенным в него смыслом имеется ассоциативная связь.

«Современная школа» во главе с Дай Ваншу исключила слепое копирование поэтических образов западного символизма и объединила западный символизм с образностью классической китайской поэзии. Он во многом перенял идеи символистской поэтики, подражая поэтическим приемам Верлена, но в отличие от Ли Цзиньфа, его творчеству присущи богатые традиции классической литературы. При написании стихотворений он учитывает эстетические и рецептивные привычки китайцев и использует традиционные образы, хорошо знакомые китайским читателям, например: сирень, вечерние облака и люди, которые отправляются в дальний путь. Ду Хэн сказал о стихах Дай Ваншу: «По форме это символизм, а по содержанию – классицизм» [11, с. 7]. Китайская поэзия фокусируется на лиризме и подчеркивает важность чувств. Дай Ваншу уделил внимание сочетанию иносказательных выразительных приёмов западной символической поэзии с эвфемистической и тонкой эстетикой традиционной китайской поэзии, обосновав существование символизма с китайской спецификой.

Рассматривая переводы работ европейских писателей-символистов китайскими писателями периода «Движения четвертого мая», мы можем обнаружить, что китайские писатели в большей степени следовали эстетическим принципам европейского символизма, не уделяя внимания философским идеям. «Распространение символизма в Китае носило не столько идеологический, сколько творческий характер, и причина в том, что распространению символизма в Китае не хва-

тало философской основы» [12, с. 24]. Россия находится под таким же глубоким влиянием внешних источников, как и китайский символизм, но разница в том, что Россия конструирует символическую поэтику на основе принятия философий Ницше и Шопенгауэра и трансформации собственных традиционных философских концепций. Переводы западных работ по философии в Китае появились относительно поздно. Ван Говэй (китайский писатель, переводчик, философ) перевел работы Ницше в 1904 г. С этого момента в Китае стали появляться переводы работ Ницше. То есть это началось только после 20-го века. Хотя в начале 1920-х гг. большое количество статей о зарубежной философской мысли было переведено и представлено в Китае, большинство из них были краткими и не отличались глубиной, не говоря уже о дальнейшем исследовании более глубоких связей между зарубежной модернистской литературой и философской мыслью. Зарождение разных философских течений на Западе происходило в течение почти 300 лет. А в Китае они все появились примерно в одно время. Китайская интеллигенция того времени стремилась найти среди множества иностранных культур ту, в которой больше всего нуждался Китай, поэтому их внедрение было многочисленным, но недостаточно глубоким.

Появление символизма в Китае открыло новые горизонты для китайских писателей. Слияние символизма и традиционной китайской поэтики пресекло радикализм изменений в литературе, появившийся в Китае в период «Движения четвертого мая», которое просто раскалывало и отвергало традицию. После распространения литературы на «Байхуа», теория написания стихов как прозы и лирический способ естественного выражения не соответствовали эстетическим ожиданиям людей. Появление символизма принесло с собой новые формы, соответствующие новым течениям в эстетике. Символизм как литературное направление сыграл важную роль в решении этой проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Осипова О.И. Жанровые модификации в прозе Серебряного века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин. – Москва: Образовательное частное учреждение высшего образования «Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова», 2014. – 360 с.
2. Чэнь Т. Символизм и современная китайская поэтика. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2005. 250 с. 陈太胜.象征主义与中国现代诗学[M].北京:北京大学出版社, 2005. 250页.
3. Лю Ю. Вдали от поэтического здания - сравнительное исследование языка китайской и русской символики в поэзии. Ухань: Издательство Хуачжунского нормального университета, 2011. 430 с. 刘永红.诗筑的远离—中俄象征主义诗歌语言比较研究[M].武汉:华中师范大学出版社, 2011. 430页.
4. Му М. Разговор о поэзии - письмо Го Можо, Собрание стихов и сочинений Му Мутян. Чанчунь: Издательство Байхуа вэньи, 1985. 455 с.穆木天.谭诗—寄沫若的一封信, 穆木天诗文集[C].长春:时代文艺出版社, 1985. 455页.
5. Лян Ц. Разговор о поэзии, Поэзия и истина. Пекин: Центральное издательство сборников, 2006. 288 с. 梁宗岱.谈诗, 诗与真[C].北京:中央编译出版社, 2006. 228页.
6. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. – 622 с.
7. Красоткин Д.М. Многозначность художественного текста как нарушение «горизонта ожидания» // Вестник Тверского государственного университета. 2021. №1. С. 273–279

8. Кожанова В.Ю. Концепты рецептивной эстетики в интерпретативной парадигме медиатекста // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2012. №5. С. 97–105
9. Чжоу Ц. Ян Бянь Цзи - предисловие. Пекин: Китайской федерации литературы и искусства. 1998. 141с. 周作人. 扬鞭集·序. 北京: 中国文联出版社. 1998. 141页.
10. Лян Ц. Символизм, Поэзия и истина. Пекин: Центральное издательство сборников, 2006. – 288 с. 梁宗岱. 象征主义, 诗与真[C]. 北京: 中央编译出版社, 2006. 228页.
11. Ду Х. Наброски Ван Шу - предисловие, Наброски Ван Шу. Нанкин: Цзянсуское издательство литературы и искусства, 2009. 297 с. 杜衡. 望舒草·序, 望舒草[C]. 南京: 江苏文艺出版社, 2009年. 297页.
12. Яо С. Царство и дух - рецепция и вариации поэтической волны символистов в России и Китае. Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2020. 240 с. 姚晓萍. 境界与精神—象征主义诗潮在中俄的接受与变异[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2020年. 240页.

© Ху Иннань (1758239549@qq.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Дальневосточный федеральный университет