

Юлия Дрейзис

Американский поэт Чарльз Бернштейн в своем эссе-манифесте «Изощренность поглощения» (*Artifice of Absorption*, 1987) в свое время указал, что язык должен находиться в центре поэтического внимания, не замещая собой сказанное. Эту идею с готовностью подняли на щит современные китайские авторы, захваченные стихией экспериментаторства, что сопровождала поэзию «нового Китая» на всем протяжении ее существования.

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

На практике это означало, что язык современной китайской поэзии включил в себя массу разнородных элементов: фрагменты классического языка, предсовременной настоящей разговорной нормы, обширный пласт заимствований из японского и европейски языков, неологизмы, диалектизмы, совершенно чуждую традиции пунктуацию и порой даже иностранные слова, напрямую включаемые в поэтический текст. Это дало современному поэту возможности, недоступные для поэта-классика, и одновременно создало феномен «туманного»¹ текста с его часто сознательно затрудненным восприятием.

1. Термин «туманная / смутная поэзия» впервые появляется в литературно-критических работах консервативной струи в 1979—1980 гг. как реакция на непонятность содержания и непривычность формы в стихотворениях молодых поэтов, вышедших на авансцену литературы после завершения «культурной революции». Впоследствии он закрепляется как один из вариантов наименования экспериментальной поэзии 1980-х — начала 1990-х гг.

2. Своим названием они обязаны имени отеля «Паньфэн», где проходила поэтическая конференция, посвященная «состоянию китайского поэтического творчества и построению его теоретической базы».

В конце 1970-х и в начале 1980-х гг. неофициальная поэзия самиздата и впоследствии «туманная» поэзия внесли далеко не последний вклад в стимулирование культурного ренессанса после эпохи Мао Цзэдуна. Апофеозом полемики о том, как должна выглядеть новая поэзия, стали так называемые паньфэнские дебаты в Пекине², развернувшиеся в апреле 1999 г. и продолжавшиеся вплоть до 2002 г. как противостояние двух идеологических лагерей. Паньфэн — это главный пульс поэтической жизни Китая 90-х гг. Дискуссии, полные нападок и демонстрирующие высокий уровень нетерпимости, подогревались погоней СМИ за сенсационностью и интересом широкой публики к вызванному скандалу. Порядка дюжины поэтов приняли участие в конфликтном обсуждении с обеих сторон.

Несмотря на то, что конец ему был положен официальными заявлениями нескольких основных дискуссантов о выходе из обсуждения, критики и ученые продолжают обращаться к этой теме по сей день.

Неудивительно, что главным основанием для разведения позиций участников паньфэнской полемики становится расхождение их стратегий использования языка. В произведениях так называемого «третьего поколения» конца 1980-х — начала 1990-х гг., к которому относятся основные фигуранты дискуссии, вычленяются два полюса, или две творческие парадигмы, к которым тяготеют те или иные современные авторы.

Первая, «интеллектуальная», стратегия связана с именами поэтов Ван Цзясиня (р. 1957), Цзан Ди (р. 1964), Си Чуаня (р. 1963), Оуян Цзянхэ (р. 1956), Чэнь Дундуна (р. 1961), Сяо Кайюя (р. 1960), Сунь Вэньбо (р. 1956) и др. Их творчество нацелено на выстраивание сложного субъекта, за счет чего обнажается независимая природа языка как такового. Речь идет об особенностях языка, которые находят художественное воплощение в трансформированном употреблении языковых единиц, метаязыковой рефлексии и шире — том, что поэт Си Ду называет «дистилляцией» языка, позволяющей довести разговорную речь до уровня поэтического слова. По мнению Си Ду, Си Чуаня и других авторов-«интеллектуалов», результатом непосредственного переноса разговорной

речи в план поэтического может стать только «редукция поэзии до языка, но не возвышение языка до уровня поэзии».

Вторая, «народная», парадигма представлена в работах Хань Дуна (р. 1961), Юй Цзяня (р. 1954), Чжоу Лунью (р. 1952), И Ша (р. 1966), Се Юшуня (р. 1972), Шэнь Хаобо (р. 1976). В ее основе лежит идея о приближении языка поэзии к разговорной речи, максимизация их синтаксического и лексического сходства, отказ от метафоры.

Форма, создающая эффект заведомой прозрачности смысла, в том виде, как она используется у поэтов «народного» направления и тяготеющих к нему групп «Они» (*Тамэнь*), «Невежи» (*Манхань*), «творчество телесного низа» (*сябаньшэньсецзо*), соотносится с идеей «образговорленного» письма. Разработкой этой идеи активнее всего занимается поэт Юй Цзянь, опубликовавший еще до паньфэнских дебатов серию эссе, где поднимается проблема соотносительности официальной нормы и разговорной практики.

Если миссионеры от литературы 1920-х пытались создать новую поэзию, отрицая поэтическую функцию классики в противовес разговорному языку, то Юй Цзянь озабочен поиском «утраченного» разговорного в региональных языковых традициях. Современный стандарт неприемлем для него из-за насыщенности элементами канцелярита, маоистского «новояза» (*maospeak* или *маовэньши* в терминах критика Ли То), а также по причине все усиливающегося процесса вливания в него европейских заимствований. В то же время маргинальный статус диалектного слова привлекает авторов «народного» направления именно как знак андерграунда, неофициального характера эстетического пространства, которое может быть создано с их помощью.

Модель Юй Цзяня, доведенная до абсолюта, — это известные стихотворения Хань Дуна «О большой Пагоде диких гусей» (1982) и «Ты видел море» (1983), ниспровергающие канонические символы китайской цивилизации и клишированную образность. Первое из них является ответом на стихотворение «туманного» поэта Ян Ляня (р. 1955) «Большая Пагода диких гусей» (1980), где знаменитая сианьская достопримечательность предстает одним из *locus classicus* китайской культуры и описывается с нарочитой помпезностью.

Несомненно, критический ответ на традицию «туманной» поэзии составляет один из главных моментов творчества

раннего Хань Дуна. Отмежевание от предшественников видно не только в его стихах, но и в различных замечаниях о поэтике, которые он публиковал начиная с 1985 г. Его утверждение, что «поэзия не идет дальше языка» воплощает желание демистифицировать поэзию или минимизировать подчеркивание онтологического примата языка как средства реализации поэтического. В локальном китайском контексте это также означает отрицание идеологических претензий как со стороны литературной ортодоксии, так и со стороны ранней «туманной» поэзии.

На противоположном полюсе литературных поисков поэты-«интеллектуалы» также пытаются найти новый способ поэтической выразительности — за счет создания высококонцентрированной сложной образной системы с опорой на «письменный «разговорный» язык, который связан с цивилизацией и универсальностью предметов и событий».

Иллюстрацией этих принципов служит известное стихотворение Чжан Цзао (1962—2010) «В зеркале» (1984), насыщенное аллюзиями и отсылками к традиционной образности. Субъект в поэзии Чжан Цзао часто опущен, однако то, как порождается ощущение его незримого присутствия, напоминает произведения классического сборника романсов «Среди цветов» (940). В духе классики Чжан играет с графикой языка и создает подобие музыкальности традиционных форматов, несмотря на мнимый отказ от ритмометрической упорядоченности, типичный для верлибра. При этом ритмика поэзии Чжан Цзао ориентирована на естественный ритм звучащей речи, который трансформируется в мелодическую звукопись, имитирующую музыкальность романса, ориентированного изначально на исполнение под аккомпанемент. Чжан Цзао перерабатывает классическую лирику, используя ее традиционные символы в качестве эквивалента «объективного коррелята».

Метод Чжана близок и имажистским принципам Паунда. Экстремум стратегии Чжан Цзао — гипернасыщенный текст Оуян Цзяньхэ, Си Чуаня, Хэй Дачуня (р. 1960). Несмотря на то, что тексты Хэй Дачуня сложны для буквального восприятия на слух (из-за омофонии языка, сложности построения поэтической фразы, нагруженности ее длинными определениями), они, как и у Чжан Цзао, обладают мелодикой, сходной с мелодикой средневекового романса.

Чжай Юнмин

становясь ребенком

о Civitella, я становлюсь ребенком

замкнув глаза, моя душа дробится и играет пять ролей
одной дорога в мексикку, одной в нью-йорк
одной до англии, одной в бразилию
последняя одна — в италии блуждает

замкнувши уши, крúгом крики птиц
древний язык, со слуха понимаю пять родов его
в мире пять тысяч языков, и одному занять под силу сколько?
раз в две недели умирают раз
я птицею преследую
но не могу догнать их умиранья скорость
у них свои геномы, циклы и породы

стать ребенком — то превратить пять тысяч в один род
ребенка сердцем вопрошая мир
как руки говорить
как свет читать
как тень сносится с духами и понимать природу
мой взгляд спускается в траву чтобы коснуться неба
и стать ребенком значит — стать языком

когда род человечесий только появился, мы говорили на одном наречии
чем больше становился мир, тем голодней язык
они как черно-белый тигр что мясо слабых жрет разлились в городах
и стали языками эвм, начавши поглощать наш разум
когда язык оборотится в вирус
его подхватят люди, мир схлопнется замкнется
и только у детей иммунитет
пять тысяч языков умрут, останется один
мы станем говорит на языке ребячьем
он зрим, он слышим, он изменчив, он передаваем
он способен сопротивляться вирусу языковому
способен ладонью внутрь скользнуть нащупать стих
способен покинуть тело в воздух воспарить стать хоровым запевом
один раскроет рот, весь мир поймет

и это в Civitella
ставший ребенком человек им ощущаем мир

Чжоу Лунью

Значение плодовой косточки

речь от плода отделяет мякоти плоть
косточка остается становится выносливой частью
многих цветов раздробленье
делает косточки меньше, но тверже
косточка плода в пламени языках держит начальную форму

косточка не означает чего-либо
она случайным образом мимики род
прожитое происходящее нечто
порой даже не телодвиженье
в косточке спрятан ребенок
но ему не вырасти никогда. по лицу пролетают веснушки
в мгновение ока покрытые палом осенних ветвей

(говорить о плодовой косточке значит говорить о мальчишке
или девчонке, безотносительно этого мира
рот распахнут, но нету ни звука)

плодовая косточка порой разрывается настезь
вырастают ветви листья
больше завязей фруктов и черепов
или город
один забирается на престол, многие бросаются прочь
или ровно наоборот

одна плодовая косточка весь сезон наполняет верой

трансформация синтаксиса, завершенная на острие ножа

кожа в предположениях острым лезвием вспорота
кровь заливает все. очень вязкая кровь
заставляет дыхание твое наполниться вонью сырого
хладно-холодносмакуя ранений процесс
палец об острие вытирает опять вытираясь
в итоге без смелости чтоб самому еще глубже немного

сейчас обсуждать умиранье не время еще
смерть проста, чтоб жить нужно больше пайка
воздуха вод, женских частей половых
плотской похоти дух тебя сильнее еще баламутит
но жить непреклонно — совершенно другое оно
жизнь заложив, заставляя насилие утратить терпение

заставляя нож еще глубже немного. оттого чтоб смотреть как другие кровят
до того чтоб кровить самому, на шкуре своей испытать трансформации ход
насилника руки вовсе не страждущих рук облегченной
в отточенных мыслях раскрой свою кожу
гляди как ножа острие рассекает и входит, капелька красного из плоти сочится
горяча впечатлений толпу

это твоя первая капля крови
в соблюдение принципов трансформации синтаксиса
больше без публики. при посредстве субъективного тела
стали противостоять, или сталью быть попранным

неба пластина давит на голову
обширная боль от раны уходит
мир после тебя продолжает быть холодным до чистого чист

с ножа острия капает кровь. с левой ладони до правой
ты пережил в жертве попытку резни
смерть предположений заставляет твоих оба глаза наполниться жаждой убийств

от конкретной к абстрактной птице

очень изредка птицы пролетают мимо здешних окон
но на лице у меня по временам пуха пера ощущение
это конкретная птица
под высокой стеной, в досягаемости
всегда готова следом за звуком упасть

на деле то что мы называем птицей
это лишь положение, из знака письма
ставшее пернатым, из пернатого — знаком
курсируя между книгой и небом
иногда перья падают вниз
птица становится конкретной штукой

книжная птица небесная птица
вместе кричат, в лазоревом небе летают
птицы все больше, птиц все больше
постепенно становится невозможно их охватить
и вот раскрывают ячеи силков
волосатые руки пропитаны птиц голосами

от лука и стрел до картечи это прогресс
от крыльев до крыльев прелестное птицы упорство
умирающие птицы прячутся в книгах становятся знаками слов
еще больше птиц по-прежнему в небе летают
проникая сквозь пространства и времени стекла
птицы еще все летят

птица это слово, и это не слово
птица это меж книгой и воздухом связь
воображения форма. освободившись от содержания
птица это мы сами
во сне проявленный образ последний
птица ранена, у нас из глаз льется свежая кровь
птица молчит, у нас на сердце заставлены камни

я в тюрьме пишу эту поэзию
на теле сталь, лицо сносит
нежность перьев и пуха. я знаю
поймать и убить можно лишь конкретную птицу
но чистая птица не может быть схвачена
потому что она лишь абстрактная птица
это не птица летит, но небо летит
абстрактная птица за пределами всякой дальности лета
абстрактная птица не может быть сбита

выстрела звук отзвучавший
птица как прежде летит

Мо Мо

первый тип прогулки

одному гулять очень весело
мимо садов где линяют гадюки
мимо идейных фронтов
мимо утунов грустящих о звуках дождя
мимо угодий кривых зеркал собирателя
сердце как гелиоэнергетический камень
лежать ли стоять ли все хорошо
очень весело гулять одному
каждая тропка как в юности
проходя мимо дома благодетеля заглянешь в окошко его
нарисуешь луну пожелать ему вечно быть в мире быть в мире
проходя мимо дома кровника стуком распахнешь его двери
лицом к лицу ощутишь вдруг лицо его как увядший лотоса лист
гулять одному очень весело

ХаньДун

о большой пагоде диких гусей*

о большой пагоде
что мы в общем можем знать
уйма народу издалика устремляется сюда
чтоб забраться наверх
стать разок героем
некоторые даже становятся дважды
или больше раз
эти недовольные
эти раздобревшие
что как один лезут наверх
побыть героем
потом спускаются
ныряют в улицу
моргнешь их уже нет
есть смельчаки что прыгают вниз
на ступенях распускают красные цветы
эти действительно становятся героями
современными героями
о большой пагоде
что мы в общем можем знать
мы забираемся наверх
глядим на все четыре стороны
а потом спускаемся вниз

ты видел море

ты видел море
ты представлял
море
ты представлял море
потом увидел его
вот так вот
ты увидел море
и представлял его
но ты не
моряк
вот так вот
ты представлял море
ты видел море
возможно тебе понравилось море
самое большее так вот
ты видел море
и ты представлял море
ты не хотел бы
в морской воде утонуть
вот так вот
все люди так вот

* Большая пагода диких гусей (*Даянь та*) — кирпичная пагода, построенная в Чаньане (совр. г. Сиань) в то время, когда он был столицей китайской империи Тан. Возведена под влиянием индийского зодчества в 652 г. и первоначально состояла из пяти ярусов, на которых были помещены буддистские статуи и реликвии, собранные во время путешествий легендарным монахом Сюаньцзаном. В настоящий момент является одной из главных достопримечательностей Сианя.

Ян Сяобинь

отклонившийся от темы мадригал

1

я раскрываю твои глаза. я не в силах пристально поглядеть в которые
глаза, что заставляют меня ослепнуть.
мною краем глаза ухваченные цветы
в твоей влюбленности затухают, стоит тебе поглядеть назад
моя красавица становится старой безмерно.
стоит тебе отвести взгляд, пейзаж скатывает меня и уносит.
я вижу что — так это ты
море глазного дна, это твой взор
топит меня. это в момент моего на рассвете пробужденья
зрачкоподобная птица улетает
уносит тебя с собой, и твою в зеркале позу во сне.

2

я раскрываю твои губы. я не в силах поцеловать которые
губы, тобой выпитое вино
пойт меня допьяна. я пою
твой голос колет меня. я сношу
твой голод и жажду, я поглощаю
во рту твоим сад что лист за листом опадает
я выплевываю твой завтрак
твою пустую болтовню, твои пронзительные визги.
успокойся, позволь мне твоим языком
говорить, эту фразу
твою сказанную во сне, я забыл давно.

3

я протягиваю твою руку. я не в силах стиснуть которую
что пронзает темную ночь, обнимает мой силуэт.
я сжимаюсь в твои кулаки
ты лунным светом на тыльной стороне руки
валишь меня с ног. это мною стиснутые ногти
вырезают твои линии руки, это я
ветром что за окном глажу твои раны
мне больно. мои пальцы трясутся
проникают в твои крики о помощи, твоими
в душе моей руками
перерезают мои литании, давят мое дыхание.

У Ан

сидя в центре картины

такое время
как помещение для панихиды далеко
я с фонарем поднимаюсь на гору
все прежде бывшие в мире
в свете огня сверкают лицами

они не могут не блестеть
поэтому я приближаюсь в самое время

я страстно ищу мгновенного леса
и страстно ищу секундной реки
поэтому
я медлю медлю не в силах добраться
заставляя всех ждать
ждать с пустыми руками

потребность

потребность заставляет быть слабей
и требовать стабильных отношений
а пенис твой не может заменить никто совсем
потребность чтоб покрыл ты
меня как флаг как гробова доска

Си Чуань

моя рука движется навстречу ветру

моя рука движется навстречу ветру, хватается старое фото
на фотографии ненавистное мне лицо
не знаю существует ли он еще в этом мире

моя рука движется навстречу ветру, хватается листком канной бумаги
он весь исписан дрянными словами
мне неудобно повторить ни одно из них

моя рука движется навстречу ветру, в ней оказывается история болезни
история болезни без вписанного фио
она подрывает мое здоровье

моя рука движется навстречу ветру, но отказывается принять
какую-либо тайну. но одна записка смущает меня
я вот-вот стану тем кто проболтался

ветер, огромная сила, моя рука движется навстречу ей
моя рука жала пшеницу, хватала мерзавцев
когда я отдергиваю руку, огромная сила пропадает

я отдергиваю руку и снова вытягиваю
ветер дует на мою руку как он дует на туркестан и монголию
огромная сила вот то чего я жажду

моя рука движется навстречу ветру, пробуя ветер и меня самого
но хватает слепую хлопущку
которая взрывается в моей жаждущей руке

И Ша

*мэйхуа**: неудачное лирическое стихотворение

я тоже с няшностью
напишу-ка лирический стих
напишу-ка пожалуй о зимой не щадящей себя мэйхуа

фантазия неразвита
и нужно овладеть наблюдением
упаковавшись в пальто выйдя из дома
я обнаружил: цветы распустились на дереве
невозможно уродливом старом дереве
что никак не включить в стихи выходит
мэйхуа поэта
вся распускается в пустоте
с глубоким глубоким сомнением
погруженно в себя вперед топочу
на самом-то деле я рисуюсь и делаю вид
этот стих дописав до такого возвышенного момента
как все бесстыдные поэты
я протягиваю руку

мэйхуа мэйхуа
плюет мне в лицо своим сифилитическим сливовым ядом

я неправильно написанный иероглиф

я неправильно написанный иероглиф
в деревенской школе на классной доске
чья рука меня написала неверно
не упомнишь в каком году
я гляжу на этих детей нервно
они смотрят на меня снизу вверх не ставя ничуть
под сомнение
совершенно неправильно написанный иероглиф
вновь и дважды и трижды сбивающий с толку молодежь
не упомнишь в каком году
неизвестно откуда взявшаяся учительница
тонкой ловкой рукой стерла меня прочь
и я превратился в облачко меловой пыли
скользнув в ее ясные легкие

проезжая хуанхэ

состав проезжает хуанхэ
я мочусь в туалете
я прекрасно знаю что это неверно
я должен был бы сидеть у окна
или стоять перед дверью вагона
левая рука на поясе
правая рука козырьком у бровей
глядя вдаль как великий герой
самое малое как поэт

думать о чем-то что здесь на реке
или об истории давних долгах
в это время все люди глядят озираючись вдаль
я в туалете
время длинно
сейчас это время мое
я ждал день и ночь
всего один попис
как хуанхэ уже утекает прочь

* Мэйхуа — японская слива, или муме, также японский абрикос, ботанически ближе именно абрикосу, но в отечественной традиции обычно переводится как дикая «слива». Дерево дает кислые, малосъедобные плоды и ценится в Азии как декоративное, т.к. зацветает ранней весной, когда еще лежит снег, подобно подснежнику. Традиционно служит символом чистоты и стойкости к жизненным невзгодам; культ мэйхуа в Китае можно сравнить с культом сакуры у японцев.