



ЗАРОДЖЕННЯ НОВОЇ ПОЕЗІЇ «4 ТРАВНЯ» ТА ВИНИКНЕННЯ КОНТАКТНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У КИТАЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

КИТАЙСЬКА література, і поезія зокрема, має безліч традиційних та класичних здобутків. Упродовж усієї історії Китаю поезія посідала першорядне місце у культурному та літературному житті народу. Китайські поети завжди були першими шукачами правди і справедливості. Голос і прагнення народу постійно лунали через їхню творчість.

Китайська поезія має довгу історію, яка бере свій початок від «Книги пісень», що була написана здебільшого чотирисилабічними рядками. Кожний період розвитку надавав поезії нового вираження, яке було представлено через форму і тематику віршів. Китайська поезія почала змінюватися вже за часів епохи Північних та Південних династій (V–VI ст.). Поети цієї епохи, продовжуючи містичні та романтичні традиції попереднього періоду, епохи Вей-Цін (III–IV ст.), виробили своє чітке уявлення та поняття естетизму. Вони відкидали явище утилітарності і практичності поезії, вважаючи, що герої віршів не повинні бути нав'язані автору суспільством. Поети Північних та Південних династій проголосили красу найвищим ідеалом поезії. Своє покликання поети вбачали у творінні «чистої» краси [Luo Hua 2005, 121]. Саме в цей період починають з'являтися вірші з різною довжиною рядка.

Усі вищенаведені якості поезії закріпилися і досягли значного поширення та розвитку за часів епохи Тан (VII–X ст.). Надалі поезія ставала дедалі вільнішою у виборі тем, образів та форм. Початок ХХ століття приніс у поетичні твори розмовну мову байхуа і включив до китайського контексту зразки іншомовних літератур. А тому головне завдання поезії початку ХХ століття полягало в тому, щоб об'єднати традиційні надбання з новими здобутками.

Історичні зміни, які мали місце в Китаї на початку ХХ століття, цілком змінили життя у країні, що позначилося на світо-

сприйнятті, переоцінці ідеалів, прагненні вирватися з тенет минулого. Інструментом для таких змін стала література. Саме через нові мовленнєві та художні форми, нові ідеї й теми передавалися нові прагнення й орієнтири китайців. Нове життя одержала поезія «4 травня», що виростала на багатовіковій традиційній класичній літературі, яку, проте, обтяжував тягар старого світогляду, старих звичаїв, естетичних категорій.

Рух «4 травня», зародившись як політичний, невдовзі спричинив культурну революцію, що призвело до змін у літературі. Це помітно позначилося на напрямках подальшого розвитку літератури, а також на інтересі до інших літератур.

Характерними рисами розвитку китайської літератури другого і третього десятиліття ХХ ст. були досить потужні літературні зв'язки, які принесли в Китай нові ідеї та погляди, нове розуміння завдань літератури. Чужомовні літератури мали значний вплив на нову літературу Китаю. Сприймалися суспільні ідеї, які були закладені в літературах Заходу, естетичні принципи, прийоми та способи художнього зображення і форми вірша.

У кінці ХІХ і на початку ХХ століття в Китаї, як наслідок виникнення контактних зв'язків, почалася інтенсивна робота над перекладами з англійської, німецької, французької та японської мов. Перекладалися твори В. Гюґо, Ч. Дікенса, В. Скотта, Ж. Верна, А. Конан-Дойля та ін. Західноєвропейська поезія була представлена в Китаї переважно романтичними творами. За десять років (з 1917-го по 1927-й) у Китаї вийшло у світ близько 200 творів зарубіжних авторів. У 20-ті роки популярністю серед китайських читачів користувалися такі концепції: естетизм О. Уайльда, символізм Метерлінка, а особливо – реалістична, зокрема російська, література ХІХ ст. [Черкасский 1972, 60–63]. Російська література прийшла у Китай у перекладах Пушкіна, Достоевського,

О. Островського, Чехова, Андрєєва, Горького та інших видатних митців упродовж декількох періодів. У 1919–1920 рр. інтенсивно перекладалися російські твори китайською мовою, але це не був перший етап. Багато робіт було перекладено ще за 1900–1910 роки, що також стало першопочатковим підґрунтям для сприйняття російської літератури китайським народом. На основі перекладної літератури виростала нова китайська поезія, що вбирала в себе і запозичення, і власне бачення сучасності.

У китайських поетичних збірках ХХ сторіччя можна зустріти наслідування західних поетів, а також запозичення у них, які мали, як правило, творчий характер і вели до художнього переосмислення оригіналу. Іноді твори китайських поетів створювалися під впливом робіт європейських письменників, наслідуючи їх контекстуально. Так, наприклад, вірш Лю Баньнуна «Коваль», написаний під впливом твору «Сільський коваль» Г. Лонгфелло, багато у чому повторює сюжет і образи наслідуваного зразка. Але в цьому випадку, як і в багатьох інших, ми маємо справу не з прямим наслідуванням, а з особливим типом запозичення, внаслідок якого автор не просто повторює чужі ідеї та образи, а лише бере їх за зразок. Відштовхуючись від підказаного йому матеріалу, Лю Баньнун створює дещо нове і вагоме для китайського суспільства періоду «4 травня» [Черкасский 1972, 66]. Образи ковалів у творах обох авторів досить різні як за світоглядною, так і за життєвою позицією, яку вони займають.

Європейська література, яка вплинула на розвиток китайської літератури, принесла у Китай такі художні напрями, як романтизм, реалізм, а трохи згодом і символізм. У Європі ці напрямки зароджувалися і розвивалися поступово, протягом майже усього ХІХ століття. Хоча в китайській літературі романтизм і реалізм були певним чином присутні у поезії Лі Бо та Ду Фу, все ж ці літературні напрями досягли повного завершеного розвитку на початку ХХ століття майже всі одразу. Процес прискореного розвитку літератур країн Сходу на початку ХХ століття вивчав М.І. Конрад. Оскільки європейська література з усіма її здобутками попередніх століть раптом з'явилася у Китаї, вона дала поштовх розвитку реалізму, романтизму і символізму майже одночасно. Це одразу по-

чали використовувати, адже Китаю у 20-х роках потрібні були нові та сучасні методи й засоби створення літератури.

Зміна літературних систем, що відбулася на початку ХХ століття в Китаї, не означала повної втрати напрацьованого, просто відбувся процес наповнення існуючих естетичних цінностей новими. Поняття «спадщина» – цілком реальне, і воно проявляється не лише в тому, що залишаються живими і в нових епохах твори епох попередніх, а й у тому, що естетичні цінності, втілені в цих творах, збагачують свідомість наступних поколінь. Такий зв'язок, що проходить крізь віки, утворює реальний субстрат усього літературно-історичного процесу. Естетичне накопичення є суттю прогресу, який втілюється засобами літератури [Конрад 1978, 12]. Зміна літературних систем спричиняла генезу літературних видів і жанрів. На думку Конрада, кожен вид та жанр літератури пов'язаний зі своїм попередником у системі, яка їй передувала. І навіть тоді, коли в новій системі виникають інші види і жанри, вони досить залежні від старих. Така залежність може проявлятися не лише у їхньому продовженні і наслідуванні, а й у повному запереченні [История всемирной литературы 1983, 20]. Така ж ситуація складалася у поезії початку ХХ сторіччя, яка почалася з категоричного заперечення попередніх жанрів, старої мови творів та форм класичної поезії.

Риси романтизму та реалізму спостерігалися у китайській літературі різних епох, але повного розвитку вони досягли тільки у період «руху 4 травня». Представники реалістичної китайської поезії Лю Баньнун, Сюй Юйно, Лю Дабай, Ван Цзінчжи, Се Бінсінь об'єдналися у літературне угруповання «Товариство вивчення літератури». Інше літературне угруповання – «Творчість», – представлене поетами-романтиками нової літератури: Чжу Цзицін, Вень Ідо, Го Можо, Сюй Чжимо, Ван Дуцин. Новим явищем 20-х років став символізм, створений під впливом французької символічної традиції. Представниками китайського символізму були Лі Цзиньфа, Фен Найчао, Му Мутянь. Однак розмежування ці залишалися досить умовними: поети-реалісти й романтики працювали не лише в межах цих творчих методів. Серед поетів «4 травня» зустрічаються реалісти, романтики і символісти, різниця між якими іноді була досить умовною.

Учорашній романтик міг стати реалістом, а символіст – романтиком. Поети обох таборів вели неодноразові дискусії, намагаючись довести переваги одного стилю над іншим. Але в той же час реалісти писали романтичні твори, а поезія романтиків часто набувала реалістичних рис. Наприклад, Чжу Цзицін мав у своїй поезії як реалістичні, так і романтичні риси. Се Бінсінь вважалася твердим реалістом, та її поезії притаманні також романтично-сентиментальні мотиви. Романтик Вень Ідо написав досить реалістичну збірку «Мертва вода». Такі переходи у творчості поетів свідчили про еволюцію їхніх поглядів, рух творчої думки [Черкасский 1972, 131]. Майже усі поети реалістичного табору починали свою творчість з любовної та пейзажної лірики, що писалася у романтичному стилі.

Поети-реалісти прагнули до правди життя й одночасно намагалися вирватися з полону повсякденності. Саме тут проходить межа злиття і розмежування реалізму та романтизму, перевага одного методу над іншим або елементів того чи іншого методу. Антивоєнний рух 30-х років посилював реалістичне крило китайської поезії, що співвідносилася з романтичною поезією «4 травня».

Китайська література має досить давню реалістичну традицію. Говорячи про реалізм як про позачасову категорію або спосіб пізнання світу, маємо на увазі художній метод, який є історично зумовленим, але не обмежений часовими рамками. Реалізм як сформований літературний напрям виник лише у 30-ті роки XIX століття в Європі і вплинув на створення такого ж художнього напрямку в Китаї на початку XX століття. Китайські реалісти цього часу розвивали традиції О. Бальзака, Ч. Дікенса, Г. Флобера, Ф. Достоевського, І. Тургенєва, але робили це на власному ґрунті, найперше спираючись на основи «Шицзіну». Особливе значення у розвитку реалізму в китайській літературі має творчість поета Ду Фу, головною темою якого стало страждання народу, що було характерним і для поезії реалістів XX століття. Традиційний реалізм був представлений також у прозі і драматургії, які описували бідність простого люду у часи скрути і воєн. Усі представники реалістичного методу в китайській літературі, включаючи і XX століття, мали на меті відтворити дійсність. Звичайно, реалізм XX століття був найбільш

зрілим в історії китайської літератури, але він зберіг у великій мірі традиції попередників, які також відображали реальне життя Китаю. Реалістична поезія «4 травня» відобразила типові риси китайської дійсності в переломну для країни епоху, намагаючись у зображеному представити форми самого життя, об'єктивно, багатосторонньо, конкретно. Саме така тенденція і простежується у творчості поетів-реалістів «4 травня». Реалізм у Китаї демократизував героїв літератури й утверджував у поезії ідеї громадської активності і віри у зміни.

Літературна група реалістичного напрямку «Товариство вивчення літератури» була створена у січні 1921 року дванадцятьма письменниками, що сповідували три істини: налагодження взаємин з письменниками шляхом об'єднання їх спільними інтересами, влаштування зустрічі для обміну думками, роблячи товариство літературним центром; допомога вивченню літератури шляхом створення бібліотек та видавництва, що сприяло розвитку літературного процесу; створення бази для об'єднання людей, які займаються літературною працею.

Письменники з групи «Товариство вивчення літератури» вважали, що література повинна відображати людське життя, а об'єктом художньої літератури повинні бути кров і сльози принижених та ображених [Сорокин, Эйдлин 1962, 128]. Головною ідеєю реалістичної поезії «4 травня» було переконання читача у необхідності радикальних дій заради змін. Члени «Товариства вивчення літератури» відмовилися від класичних форм поезії, вони вважали, що література повинна відповідати сучасній епосі.

Лідер товариства Мао Дунь визначав головним художнім напрямом угруповання натуралізм. Поета приваблювала головна особливість цього стилю – правдивість. Але члени товариства декларували метод натуралізму головним чином в теоретичних працях. У художній практиці письменників, і Мао Дуня зокрема, цей метод не знайшов серйозного художнього втілення. Члени «Товариства вивчення літератури» тяжіли до реалістичного зображення дійсності. Серед членів товариства було багато письменників різних поглядів, тому натуралізм не зміг би їх об'єднати. Це угруповання зробило вагомий внесок у розвиток реалістичної

літератури [Черкасский 1972, 94]. Спільними у представників «Товариства» були наперед погляди на проблеми літературного розвитку, але різними досить часто були бачення та шляхи вирішення проблем, однак письменники й не прагнули повної єдності у теоретично-дослідницькій та практичній творчості.

Одним із яскравих представників реалістичного методу був Лю Баньнун. Поет боровся за живу розмовну мову, зрозумілу широкому загалу. Лю Баньнун зробив особливий внесок у розвиток нових жанрів і форм, рими та ритму, неримованого вірша та поезії у прозі. Поет одним із перших зробив героями своїх творів «маленьких людей» – дітей, селян, трударів, робітників, рикш та бідняків. У період літературної революції початку ХХ століття Лю Баньнун писав статті, де висловлював нові погляди на літературу і реформу мови. Він розробляв ідеї та висловлював оригінальні думки про різноманіття форм, творчість, мистецтво, проблеми діалектів та місцевих говірок. У своїх творах Лю Баньнун використовував різні діалекти, щоб ще більше наблизити поетичне слово до живої розмовної мови. Коли поет писав про рикш і робітників, він намагався вживати їхню мову, використовуючи діалектизм тих місць, про які розповідав. Це був досить сміливий експеримент на ті часи. Але розуміння таких творів часто ускладнювалося через ці діалектизми.

Іншим потужним руслом, яке живило поезію «4 травня», була романтична поезія, що шукала свободи самовираження, орієнтується перш за все на китайську романтичну традицію, зокрема поезію Лі Бо, та європейський романтизм. Багато образів та символів, що з'являлися у поезії початку ХХ століття, брали свій початок ще за часів Цюй Юаня (340–278 рр. до н.е.) та Цао Чжи (206 р. до н.е. – 220 р.н.е.), наприклад образи мандрівника, вітру, дикого гусака. Поетам літературної групи «Творчість» Чжу Цзиціну, Вені Ідо, Го Можо, Сюй Чжимо, Ван Дуціну притаманні культ страждань, поклоніння природі. Поряд із традиційними рисами китайської поезії романтики «4 травня» виражали неприйняття соціальної дійсності. У новому романтизмі з'являються й нові образи, пов'язані не лише з природою, а й із реалістичною дійсністю тогочасного суспільства. Найяскравішими пред-

ставниками романтичного напрямку поезії «4 травня» були поети Вені Ідо та Го Можо. Щоправда, на другому етапі їхньої творчості, що припав на початок 30-х років, переміг реалізм. Але в історію Китаю ці поети увійшли як зрілі романтики.

Західному романтизмові, який був принесений у китайську літературу переважно за допомогою перекладів творчості Байрона, Шеллі, Гейне, Гюго та Міцкевича, більш притаманне ствердження вигаданого ідеалу, ніж відкрите засудження реальної дійсності. У китайських романтиків, на відміну від романтиків Заходу, набагато сильніший акцент зроблений на критичному началі у творах, що призводить до рівноваги позитивних та негативних елементів. Наприклад, поет Чжу Цзицін у своїй поемі звернувся до фантастичного стилю з метою показати дійсність. У такі моменти романтизм у китайській літературі уподібнюється до реалізму, адже саме цьому напрямку притаманне зображення фантастичних гіперболізованих образів.

Головною особливістю китайського романтизму можна вважати зведення страждань у культ. Ця особливість виражалася у написанні творів у так званій манері «стогонів і нарікань», що була досить популярною у творах китайської класики. Часто такі настрої у поезії були грою, що підкреслювала тяжіння до традицій. Ще однією рисою китайського романтизму було занурення у минуле, відтак часто з'являються міфологічні та легендарні образи, давні імператори та герої.

Найяскравішою постаттю романтичного крила в поезії «4 травня» можна вважати Го Можо. Його збірка «Богині» (1921) вважається найбільш значущою поетичною книгою цього періоду. Саме у ній досить яскраво проявляються спільні для китайської романтичної поезії тенденції синтезу традиційного та новаторського, класичного і сучасного, китайського та західноєвропейського. Го Можо поєднав епос та лірику, поезію та прозу. Він вводив у свої твори міфологічні сюжети, традиційні образи, часто переосмислюючи їх та поєднуючи з новими ідеями, новою фразеологією, тогочасними подіями. Збірка характеризується різноманіттям форм і ритмів, тут зустрічаються і вільний вірш, і поезія у прозі, і чітко усталений класичний вірш. У багатьох віршах наявна гіперболізація, що іноді досягає космічних масштабів. Романтичному

стилю Го Можо притаманні такі якості, як розкутість, свобода почуттів, активність, різноманіття барв, багатство натхнення. Більшість тем збірки було присвячено майбутньому, яке змальовувалося утопічно. На поезію Го Можо вплинув американський поет Волт Вітмен [Galik 1990, 84]. У відомому вірші «Пісня про самого себе» Вітмен порівнює себе з космосом. Таке саме порівняння людини з космосом простежується у поезії Го Можо, а також досить схожим у поетів є вираження Его.

Визначним поетом романтичного стилю був Сюй Чжимо. Він довгий час навчався в Англії, де і познайомився з великими поетами-романтиками, які безпосередньо вплинули на його стиль написання поезії. Улюбленим поетом Сюй Чжимо був Томас Гарді, від якого він перейняв певним чином песимізм та фаталістичну концепцію світового зла. Серйозний вплив на китайського поета спричинили також А. Суїнберн та Д. Розетті, від яких він успадкував критику соціальної несправедливості, сміливе бунтарство. Романтичним етапом творчості Сюй Чжимо вважаються вірші, написані упродовж двох років після повернення з Англії до Китаю у 1922 році. Ця поезія була вміщена у двох збірках: «Вірші Чжимо» та «Опале листя». Поет прагне кохання та свободи. Усюди присутня символіка, через яку автор шукає самовираження. Поезія цих років просякнута оптимізмом та енергією. Збірка «Вірші Чжимо» віддзеркалює найголовніші теми тогочасного життя: стосунки людини і суспільства, кохання і гідність людини. Поет описує життя без краси, моторошну і сумну дійсність, загибель старого світу – без народження майбутнього. Спасінням усьому має стати кохання. Сюй Чжимо синонімізує кохання і свободу, образи яких присутні у більшості віршів збірки. Характерною рисою романтичної поезії Сюй Чжимо був пошук і змалювання ідеалу, прагнення вийти з тенет реальності, значно ідеалізуючи її. З другого боку – Сюй Чжимо критично осуджує ненависну йому реальність. Згодом бунтарські вірші змінюються пейзажною лірикою.

Пейзажна поезія Сюй Чжимо має дві особливості, які значною мірою відрізняють її від класичної. Погляд поета ніколи не зупинявся на статичних образах. У поезії він намагався передати рух життя – вітру,

хмар, хвиль, фарб, звуків, думок. У віршах Сюй Чжимо усе набуває руху, навіть місячне світло розтікається по даху і стінах будівель уночі. Друга особливість пейзажної лірики Сюй Чжимо в тому, що в поезії він намагався передати свої враження від кожної картини природи, висловити свою точку зору стосовно кожної замальовки. Навіть у пейзажній ліриці поета не покидає ідея пошуку чистого ідеалу та щасливого життя, але йому не вдається втекти від реальності. Вона переслідує його в усьому, навіть у «маленькому саду», образ якого він виплекав як спасіння від жорстокої буденності. Ця криза вилилася у наступний етап творчості Сюй Чжимо – поезію «сповіді та мандрів». Такі мотиви часто були притаманні класичній поезії, особливо поетам доби Тан Лі Бо та Ван Вею.

Значних змін у поезію нової доби приніс яскравий представник романтичного крила Вень Ідо. Він був не лише поетом-практиком, а й теоретиком нової китайської поезії. Багатьма своїми статтями, есе та теоретичними працями Вень Ідо встановлює головні принципи нових творів. Він чи не першим порушує питання про те, що нова поезія, створена в Китаї після «руху 4 травня», повинна бути не європейською поезією, написаною китайською мовою, не китайським варіантом англійської чи американської поезії, а природним синтезом класичної китайської літератури і літератури Заходу, відображаючи з цих обох гілок найкраще, а також увінчуючи нову епоху і сучасність [Сухоруков 1967, 219].

У творчості Вень Ідо тісно переплітаються характерні особливості китайської поезії та поезії англо-американської. Сам поет вважав своїми поетичними наставниками англійського романтика Кітса і китайського класика Лі Шан'їня. У збірці «Червона свічка» разом з епіграфами Лі Бо, Ду Фу, Ван Вея, Лу Ю, Лі Шан'їня можна побачити й епіграфи Кітса й Теннісона. Багато чого в оригінальних віршах Вень Ідо взято з англійської поезії XIX–XX століття. Любовна лірика, яка посідала чи не найголовніше місце у творчості Вень Ідо, значно наближалася до англійської тематикою, образами, описами природи. Наприклад, вірш Вень Ідо «Пізня осінь» перегукується з кітсівською «Одою до осені». Від англо-американської поезії Вень Ідо успадкував увагу до деталей, лю-

бов до метафори, алегорії, що значно відрізняє його поезію від порівняно сухого класичного вірша. Яскравим прикладом мальовничої деталізації є поема «Осінні фарби», яка була написана, як зізнається сам поет, під впливом віршів американського поета-імажиніста Д.Г. Флетчера. Вень Ідо використовує образи, притаманні англійській та американській поезії XIX століття, такі як кохання і смерть, доля і час, сади Едему, фортеця мороку. Але разом із тим поезія Вень Ідо насичена й образами класичної китайської поезії. Наприклад, у віршах можна зустріти образи міфічних імператорів Яо і Шуня, Хуань-ді, філософів Конфуція й Чжуан-цзи, поетів Лі Бо і Тао Цзяня, могутніх річок Хуанхе і Янцзи, священної гори Тайшань, легендарного птаха фенікса й Небесної Ткалі. Одним із класичних образів творчості Вень Ідо є хризантема, яку він оспівав у деяких своїх віршах.

Літературна група романтичного напрямку, відома під назвою «Творчість», утворилася у Шанхаї у 1921 році. Визначним керівником групи був Го Можо. Члени групи вели боротьбу проти віджилої моралі. Для прибічників групи «Творчість» характерним був бойовий романтизм, який, за визначенням О.М. Горького, «прагне посилити волю людини, збудити в ній бунт проти дійсності, проти всілякого гніту» [Федоренко 1953, 17]. Так, наприклад, у романтичному стилі творив і сам поет Го Можо. Його бунтарські вірші були позначені абстрактністю, в них відчувався вплив символізму. Але завдяки їхній внутрішній силі, яка наповнювала їх оптимізмом, вони звучали як гімн народженню нового світу. У поезії Го Можо грецька міфологія поєднується з образами героїв китайської реальності [Сорокин, Эйдлин 1962, 151]. Літературне угруповання «Творчість» мало на меті поширити видання книжок розмовною мовою. Ідея створення літературного журналу мовою байхуа виникла у студентів, які навчалися у Японії, Го Можо та Чжан Цзиціна ще у 1918 році, напередодні руху «4 травня». Як і більшість їхніх сучасників-поетів, вони намагалися за допомогою літератури залучити Китай до західної цивілізації.

Боротьба проти традиції книжної мови за нову культуру, яка розпочалася ще задовго до 1919 року, набула нечуваного поширення.

У країні народжувалися десятки товариств і сотні нових періодичних видань. Саме у такому середовищі «газетного буму» починали свій шлях засновники товариства «Творчість», випускники японських вишів Юй Дафу та Чен Фану [Аджимамудова 1971, 6]. Чен Фану розпочав своє літературне життя як критик, але згодом випробовує свої сили як поет. Його камерні та меланхолійні вірші цілком відповідали вимогам романтичного напрямку. Юй Дафу розпочав свій шлях у літературі з написання традиційних віршів. Молоді поети захоплювалися Гете, Ніцше, Руссо, Тургенєвим, Толстим. Для багатьох молодих китайських літераторів вплив зарубіжної літератури виявився певною мірою згубним – назавжди пригнітив безпосередність сприйняття і незалежність думки. Для Го Можо і Юй Дафу, навпаки, знайомство з літературою інших країн стало школою майстерності. Створення ними концепції літератури базується значною мірою на запозиченнях із західної теорії. Але в той же час розуміння природи мистецтва у них цілком оригінальне.

Новостворене угруповання «Творчість» спочатку зустріли критикою, особливо письменники, що входили до «Товариства вивчення літератури». Досить критично писав про членів «Творчості» Ху Ши. Але згодом це угруповання довело свою життєздатність та утвердилося у літературному середовищі Китаю.

Група «Творчість» одразу визначилася зі своїми антиподами. Вони протистояли не традиційній, старій літературі, яка вважалася вже мертвою, а усьому тому, в чому було видно підробку під нову культуру. Відомо, що нові напрями в літературі часто намагаються знищити, переосмислити попереднє, будуючи власний храм на руїнах святилищ інших богів [Аджимамудова 1971, 15]. Такими були і перші кроки літературного угруповання «Творчість», яке характеризується схильністю до романтизму, до абстракції, а іноді й намаганням перенести на китайське підґрунтя характерні особливості європейського декадансу кінця минулого століття. Щодо романтичного напрямку, то поети не лише писали свої твори, дотримуючись цього стилю, а й створювали критичні дослідження з приводу цього питання. Зокрема, Юй Дафу займався дослідженням історії романтизму та пояснював своє розуміння натуралізму.

У середині 20-х років у Китаї набув розвитку символізм. Цей напрям був створений за зразком французької символістської школи. Але символізм у китайському варіанті був слабо вираженим. Цьому сприяла історична ситуація, а також нездатність китайських поетів сприймати і розуміти справжні знахідки французького символізму. З часом китайський символізм виробляє власну модель творчості, зосередивши свої зусилля навколо угруповання «Сучасність». Представниками китайського символізму були Фен Найчао, Му Мутянь та Дай Ваншу. Усі вони були вихідцями літературної спілки романтиків «Творчість». Початок 20-х років дав нове життя символізму в китайській поезії, який досяг апогею уже в 30-х роках.

Символізм у Китаї став логічним наслідком розвитку романтизму, який шукав протиставлення в культурі страждань і скорботи за минулим. Романтичні пориви до несвідомих і абстрактних ідеалів привели поезію до відриву від дійсності, до невизнання об'єктивної реальності. Естетика символізму сповідувала ідеалізм, висувала на перший план інтуїцію, а не розум, їй бракувало життєвих поривів, адже, відвертаючись від жорстокої та брудної дійсності, символізм шукав рятунку не в боротьбі, а у втечі у світ ірраціонального, ідеального, омріяного. Любовна лірика символістів оспівувала не жінку, а туманний жіночий ідеал, завуальований та містичний. Улюбленими образами символістів були вмираючий місяць, холодне чоло, свічка, що загасає, осінь, ніч, занепад [Черкасский 1972, 310]. Пронизана печаллю і безнадійністю, поезія символістів прагнула розчинитися в абстракції. Автори намагалися передати свої відчуття того, що усе земне тимчасове і хитке, порівняно з неосяжними силами природи.

Найяскравішою постаттю в китайському символізмі початку ХХ століття був Лі Цзіньфа. Його поезії властивий містицизм та вживання авторських символів, що були не завжди зрозумілі тогочасному читачеві. Лі Цзіньфа навчався у Франції. Він був впертим послідовником своїх французьких вчителів, утвердивши себе як співак містичних мріянь, невловимих емоцій і чудернацьких символів. Для більшості читачів твори Лі Цзіньфа були абсолютно незрозу-

мілими для сприйняття. Але таку недоступність сам поет вважав естетичним принципом. Головна характеристика поезії Лі Цзіньфа – повна відсутність національного колориту. Поет, намагаючись наслідувати французький символізм, зовсім втратив дух своєї народності. Виключна складність віршів Лі Цзіньфа – це наслідок відриву від національної культури і намагання убрати свої твори в іноземні шати. Контактні зв'язки із західною літературою, які шляхом сприйняття зарубіжного досвіду, мали б допомогти розвитку певних елементів чи напрямів літератури-сприймача, у Лі Цзіньфа вилилися у чисте копіювання стилю та зображення таких відомих французьких поетів, як Бодлер та Верлен.

Нерідко назви віршів Лі Цзіньфа були повністю французькою, а іноді упереміж із китайськими ієрогліфами. У самих текстах поета багато англійських, французьких, німецьких слів і фраз. У поезії Лі Цзіньфа, що була написана мовою байхуа, зустрічаються елементи веньяню і службові частки, які були притаманні старій книжній мові. Поезія Лі Цзіньфа не була позбавлена недоліків, але це була перша спроба китайського символізму.

Поезія «4 травня» стала лише першопочатковим етапом становлення символізму як художнього напрямку в Китаї. Але розглядати символізм без цього періоду неможливо ще й тому, що він зародився на основі романтичного напрямку поезії «4 травня».

Залишаючись національною, нова поезія ліквідувала чи намагалася ліквідувати притаманну їй раніше обмеженість і, збагачена досягненнями англо-американської, російської, японської поезії, виходила на простір світового літературного процесу вже не лише за типологічними, а й за дедалі більш розвинутими контактними зв'язками. Численні переклади з іноземних мов та інші форми контактних зв'язків збагачували китайську поезію. Отже, поезія «4 травня» поєднувала у собі риси вітчизняного й зарубіжного, старого та нового. Вона брала вже існуючі на той час тенденції і створювала на їхній основі власні особливості та характеристики. Цей період був першопочатковим і основним у формуванні усього подальшого розвитку літератури ХХ століття в Китаї.

Література

- Аджимамудова В.С.* Юй Да-фу и литературное общество «Творчество». М., 1971.
В поисках звезды заветной. Китайская поэзия первой половины XX века /Сост. Л.Е. Черкасский. М., 1988.
История всемирной литературы / Под ред. И.С. Брагинского. Т. 1. М., 1983.
Конрад Н.И. **Избранные труды.** М., 1978.
Потебня А.А. **Теоретическая поэтика.** М., 1990.
Сорок поэтов. Китайская лирика 20–40-х годов / Пер. с кит. Л.Е. Черкасского. М., 1978.
Сорокин В.Ф., Эйдлин А.З. **Китайская литература.** М., 1962.
Сухоруков В.Т. Национальные традиции и западные влияния в творчестве Вэнь И-до // **Литература и фольклор народов Востока.** М., 1967.
Федоренко Н.Т. **Очерки современной китайской литературы.** М., 1953.
Черкасский Л.Е. **Новая китайская поэзия (20–30-е годы).** М., 1972.
Galik Marian. «Modernism» and foreign influences on Chinese poetry: exemplified by the early Guo Moruo and Gu Cheng // **Interliterary and intraliterary proceedings of the international sinological symposium.** Bratislava, 1990.
Luo hua / Hu Pinqing zhu. Taipei, 2005. **Zhong guo xian dai wen xue shi** / Chengguangwei zhubian. Beijing, 2000.
Zhong guo xian dang dai wen xue / Liuyong zhubian. Beijing, 2006.