

Л. А. СВИРИДЮК
г. Кременец

**ОБРАЗ ЮНОШИ В РОМАНЕ «БЖД» С. УШКАЛОВА
И «ГРАНИЦЫ ПЕРВОГО УРОВНЯ» Е. АЛЕХИНА:
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Статья посвящена анализу романов современного украинского автора С. Ушкалова и российского писателя Е. Алехина. В частности, исследованы психологические характеристики юношеского возраста персонажей романов «БЖД» и «Границы первого уровня». Опираясь на выводы возрастной психологии, автор статьи анализирует период взросления персонажей указанных произведений с психологической точки зрения. Рассмотрены психологические особенности формирования интересов персонажей, присущих этой возрастной категории.

Ключевые слова: роман, персонаж, взросление, психическое развитие.

Стаття надійшла до редколегії 09.10.2015

УДК 821.510.09“19”

В. В. СЕЛІГЕЙ
м. Дніпропетровськ
seligey1@yandex.ru

**ОБРАЗНА СИСТЕМА РОМАНУ «ЧЕРВОНИЙ ГАОЛЯН»:
ЖИТТЯ ТА СМЕРТЬ У МІСТИЧНОМУ СВІТІ
ГАОЛЯНОВОГО КРАЮ**

Розглядається жанрово-стилістична й тематична своєрідність першого роману трилогії Мо Яня «Родина червоного гаоляна» з точки зору проблематики «повернення пам'яті», переосмислення міфопоетичної семантики в образах-іміджах Китаю. У фокусі уваги – своєрідність переосмислення в китайському художньому тексті елементів поетики неоміфологізму. Система персонажів роману заснована на парадигмі «боги – герої – люди», кожний з наступних етапів якої менш значний і більш віддалений від істинної сутності, яка в художньому світі Мо Яня уособлена в образі одухотвореної природи – основи й витоків буття людини, а також мовчазного, але чуйного й співчутливого свідка радощів і трагедій людського життя.

Ключові слова: земельна культура (乡土文学), магічний реалізм, галюцинаторний реалізм, поетика орієнталізму, епіфанія, фабула, образна система.

Творчість Мо Яня осмислюється в світовій літературі як китайська рецепція фолкнерівської спадщини, в якій актуалізовано багатовимірність духовної культури Китаю; це культурна подорож, яка, попри жажіття побаченого, не перетворюється на втечу. Хоча твори Мо Яня неодноразово потрапляли в поле уваги китайських і зарубіжних дослідників, ключові особливості його художнього стилю, зокрема, впровадження на китайському ґрунті фолкнерівської поетики неоміфологізму, як правило просто констатуються, не стаючи предметом детального дослідження. Ця проблема вивчається в даній статті через розгляд унікальної особливості художньої оптики письменника – поетики «великого плану», само-

бутня стилістика якої відкриває шлях до філософського символізму в семантиці тексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що, попри винятковість літературного експерименту, живість художньої мови, актуальність тематики, незважаючи на переклади багатьма мовами, розголос, пов'язаний із присудженням Нобелівської премії, творчість Мо Яня не стає об'єктом фундаментальних досліджень. Його доробок згадується майже винятково як складник літературного контексту в Китаї кінця минулого століття. Це праці Ч. Лафліна, Ч. Кінклі і Г. Голдблатт. Російськомовному читачеві доступні дисертації з китайської літератури кінця ХХ ст. Н. Хузяткової та Е. Завидовської, в яких також

побіжно згадується творчість Мо Яня. Розглядається його внесок у літературну течію «пошуку коріння сільської культури», зазначається його віддалення від цієї проблематики у вісімдесяті роки, зазначається яскравість і глибина художньої оповіді, зокрема, гротескність наративу, є спроби проаналізувати сюжетну своєрідність творів «Прозоро-червоний редис» (1987), «Країна вина» (1992). Англомовні дослідники зауважують відлуння в його творах західної літератури, зокрема, набуває розголосу порівняння Мо Яня з Рабле, яке пропонує Г. Голдблатт, зважаючи на гіперболізм картин чиновницьких розкошів у романі «Країна Вина». Китайські дослідники, зазначаючи ключове значення творчості Мо Яня у становленні китайської літератури кінця ХХ ст., розглядають проблематику залучення автора в дискурс усесвітньої літератури, обговорюють проблеми художнього діалогу Мо Яня з В. Фолкнером, Г. Маркесом, Х. Борхесом, О. Памуком, К. Десаї.

В українській синології творчість Мо Яня залишається не вивченою. Нам відомо тільки декілька статей оглядового характеру, що знайомлять з основними етапами творчого шляху письменника, а також – із положенням його Нобелівської промови. Окремо зазначимо розвідку Н. Ісаєвої, присвячену центральному жіночому образу в романі «Великі груди, широкі стегна» (2013). Роман «Червоний гаолян», на відміну від наступного великого твору «Країна Вина» (1996), рідко потрапляє в коло уваги китайської (Шень Юн, 1994) та зарубіжної науки, залишається невідомим і в Україні. Особливої уваги потребують питання переосмислення Мо Янем естетики орієнталізму і конструювання дискурсу про Китай за фолкнерівськими зразками.

Своєрідність викладу подій, образна система, композиція наближені у романі «Родина червоного гаоляна» до художнього світу американських послідовників нового реалізму, зокрема, Дж. Стейнбека, і письменників-експериментаторів В. Фолкнера, Дж. Апдайка, коли інструментарій гранично об'єктивованої оповіді доповнюється символізмом, епіфанією, художній простір індивідуалізований. З огляду на це, дослідження твору доречно здійснювати шляхом послідовного аналізу

вузлових елементів поетики і семантики. Це: а) поліфонія оповіді; б) сюрреалістичне, епіфанічне відтворення образів навколишнього світу; в) символізм деталі та поетика «великого плану».

Роман «Червоний гаолян» 1986 р. вважається одним з найкращих і найбільш резонансних творів Мо Яня. Це перший роман письменника, якому передувала винятково резонансна повість «Прозоро-червоний редис» (1985). Цей твір, перший із серії п'яти романів, об'єднаних назвою «Родина червоного гаоляна», розповідає про трагічні події японської окупації. Жахливі події китайсько-японської війни подані ніби під мікроскопом – гранично можливо великим планом. У центрі подій – мешканці маленького села, загубленого серед гаолянових полів, і родина оповідача, його батько, ще кільканадцятирічний хлопець, дід і бабуся. Роман є унікальним прикладом багатокомпонентного синтезу вкрай відмінних художніх методів – реалізму і модернізму, західного і східного в мистецтві. Зовнішній для героїв світ не розчинений в індивідуальному, натомість, зберігається виразний подієвий сюжет, через переживання якого розкривається духовний світ героїв. Однак цей художній світ керований не законами раціо, не логікою індивідуалізації типового, а ірраціональним, не мисленням, а сприйняттям. Зміна оповідачів, перспективи оповіді, кольорова, звукова, одорична насиченість оповіді, вимагають сприйняття твору як складної панорами, аналіз якої не може бути сфокусований на зовнішній або внутрішній подієвості. Об'єкт зображення роману – це світ, в якому розчинена людина, а фабула визначається процесом осягнення та репрезентації цієї єдності.

Система головних героїв, яка зумовлює будову оповіді, втілює авторське переконання про поступове слабшання сили духу в кожному наступному поколінні. Це одна з наскрізних думок у творчості письменника, яку він зазначає, зокрема, в статті «Романна творчість і відображення в кіно» («小说创作与影视表现», 2004), аналізуючи причини популярності своїх творів. Як пише Мо Янь, «поняття «чиста порода» в «Родині червоного гаоляна» набуває подальшого розвитку, тут розкрито

відмінність між «чистим гаоляном» і «гаоляном з домішками», висвітлюється проблема послаблення величі духу від покоління до покоління» [1]. Це дає ключ до розуміння Мо Янем історії. Як він зазначає, прабатьки вмели жити більш вільно, більш широко, більш охоче насмілювалися на прояви особистого, насмілювалися говорити, насмілювалися робити, насмілювалися думати («敢说敢做敢想»), чинити опір традиціям і моралі тодішнього суспільства, тобто вони жили шумно і гаряче (他们活得轰轰烈烈). А ми, нащадки, на відміну від них, помітно зблідли, зав'яли [1]. У романі «Червоний гаолян» ця тенденція до зменшення, слабшання духу виразно втілена в чотирьох презентованих поколіннях. Оповідь ведеться від особи наймолодшого покоління, але оповідач потрапляє в поле дії роману тільки раз. На початку роману згадується маленький хлопчик. Він випасає білу вівцю у лузі біля надгробного каменя, підіймається на могилу і співає пісню, яка є лейтмотивом твору: «Гаолян почервонів – Японія прийшла – Близнюки, приготуватися – Вогонь, рушниці, вогонь, вогонь, гармати». Образ пам'яті іронічно знижується через деталь: хлопчик пускає з могили міцну струю. Оповідач роману непрямо ідентифікує себе з цим образом, зазначаючи, що не знає достеменно, чи то був він, чи ні. Епізод із маленьким пастухом розгортається у ставлення оповідача до гаоляного краю, подано сконцентроване уявлення, в основі якого – контроверсійний образ гаоляногої землі як каталізатору відчуттів і почуттів, місця, в якому крайнощі завжди поруч. «Північно-східна Гаомі – це село, до якого я відчував граничну любов, це село, до якого я відчував граничну ненависть... це найкраще й найпотворніше місце на планеті, найсвятіше й найбільш розбещене, це місце, в якому пили і кохалися наймужніші герої й найпотворніші поганці» [2]. Прийом ідеалізації міфологізує Північно-східну Гаомі, яка уявляється країною великих добродіїв і так само великих злочинців, виникає приховане порівняння з Давньою Грецією. Цей аспект – коли частина Китаю зображується екзотизовано й водночас якби є частиною великого – вселюдського світу, є вкрай важливим для Мо Яня. Ідея порівняння Китаю двадцятого століття з античним світом не видається абсурдною.

Мо Янь освоює концепцію античності, вона стає частиною його світу, закономірністю, що визначає існування його персонажів. Покоління в «Червоному гаоляні» дрібнішають так само, як античні раси – спочатку стихії, боги, потім – титани, потім – Герої, згодом – люди. У романі зображене життя декількох поколінь, подієвий ряд епопеї сконцентровано до менш ніж сотні сторінок. Один з головних засобів, який уможлиблює цю тісноту смислового ряду, – оптика «великого плану». Оповідач-оператор вибирає, чікими очима дивитиметься читач на події, веде читача крізь світ думок і відчуттів своїх предків. Ключовий момент цієї подорожі, яка переслідує «повернення пам'яті» у Мо Яня, – це взаємодія «Я» оповідача, персонажів, які діють у минулому, й одухотвореного гаоляна.

Початок оповіді – момент, коли батько оповідача і командир Ю (або Ю Чжань-ао) рано-вранці вирушають у засідку. В цьому короткому епізоді також бере участь бабуся оповідача. Саме вона визначає-проголошує родинний статус «мого батька» і командира Ю. Бабуся називає їх «приймний син» і «приймний батько». Але через три абзаци командир Ю звертається до «мого батька» як до сина. Між подіями в цих майже сусідніх абзацах – сім днів. «Мій батько» і командир Ю повертаються на місце нещодавньої засідки, усіяне трупами. Початок і трагічний фінал історії, взятої за основу сюжету, знаходяться в тексті поруч, головне у творі – не викласти послідовність подій, а відтворити зміни внутрішнього світу персонажів. Місцевість описана в її античній величі, гаолян – душа цього місця, яка передбачає всі події, поєднує людину й природу. Сильніший за запах гаоляна і лотосів гнильно-солодкий запах смерті, який буде все життя неухильно супроводжувати «мого батька». Тут же фігурують собаки як прибічники японців, такі самі жорстоко-безжальні; пістолет командира Ю, безмовний свідок і частково – виконавець найтрагічніших подій твору. Герої твору «бабуся» і командир Ю уособлюють силу і незбагненність духу гаоляного краю.

Командир Ю, один із центральних персонажів у протистоянні японцям, визначається як дрібний місцевий розбійник (土匪). Мо Янь

зазначає, що призначення розбійника на роль головного «позитивного персонажа», очільника руху антияпонського спротиву, – ризикований крок, спрямований на спростування традиції персонажів-військових і партійців [1]. На перших сторінках роману командир Ю зображений тільки як ватажок повстанців, але навмисна звуженість цієї перспективи очевидна. Початкова сцена твору, виписана за шаблоном патріотизму «жінка проводить чоловіків на війну», – це відправна точка для традиційного в літературі КНР 60–70-х рр. пафосу, яка не стає, однак, центром оповідання: пафос миттєво знятий у наступній сцені, яка розповідає про хлопчика-пастуха. Пісня повстанців, очікувана функція якої – бути лейтмотивом роману, нагадуючи про героїзм персонажів і піднесена трагічність подій, уперше в тексті звучить у вустах несвідомого хлопчика як набридлий мотив, доречний під час справляння малої потреби. Це вказівка, що патріотичний героїзм – не єдина і не головна тема твору. Ключова ж тема – розкриття в житті персонажів складної природи гаоляного краю, в якій поєднані крайні протилежності. Стратегія розгортання цієї теми така: головний сюжет – подорож гаоляновим полем до місця засідки і подальше бойовисько, на яке накладено оповіді-відступи про минуле героїв. Ключовий інструмент оповіді – голос оповідача.

Мо Янь свідомо обрав стратегію «оповідача-всезнавця», який, ніби Бог, проникає в думки і почуття героїв, бачить ніби згори події і їх місце, за власним вибором дає великим планом той чи інший фрагмент цієї великої картини [3]. Такі переходи позначені в тексті вказівками на зразок «мій батько побачив», «мій батько відчув запах», також вербально оформлені відступи від основної сюжетної лінії, в яких розповідається минуле персонажів. Тобто воля оповідача, якій підпорядковано оповідь, не залишається прихованою, її, навпаки, увиразнено. Експозиція, презентована цим оповідачем у першому розділі роману, завершується описом наступних двох знакових образів – річки Чорнильна Вода (墨水) і прикажчика-компаньона Діда Ло-хань. Річка, подібно до гаоляна, – незмінно присутній елемент образної системи твору, мовчазний спо-

стерігач, який, однак, подібно до гаоляна, дивним чином бере участь у дії, сповнений глибоким змістом. Ключ до розуміння цього образу – у спостереженні оповідача про прихильність «мого батька» до Чорнильної Води, яка для нього все одно, що рідна матір. «Мій батько» з малих років проводить багато часу у воді, ніби качур, за порівнянням оповідача. Річка – невід’ємна частина життя «мого батька», вона дарує нові враження, по-своєму впливає на хід повсякденного життя, але, що важливо, цей образ не виходить за межі природного; як і гаолян, загадковість ріки не набуває містичних або фантастичних вимірів.

Згадка про Чорнильну Воду приводить оповідача до образу Діда Ло-хань, який уособлює найстарше покоління – найвеличніше з точки зору сили духу і єднання з природою. Дід Ло-хань – це образ, знаковість якого закладена вже в імені. Його ім’я записується тими самими ієрогліфами й звучить так само, як слово «а-лохань», яке позначає в китайській буддійській термінології людину, яка досягла найвищого ступеня просвітлення. Він працює у родинній винарні, добре ставиться до «мого батька»: для нього він як рідний дід. Важливий епізод, що свідчить про значення Діда Лоханя для «мого батька», – історія з річковими крабами. Дід Ло-хань і «мій батько» в ту пору року, коли краби починали вилазити з річки в пошуках здобичі, часто ходили їх ловити й завжди збирали набагато більше, ніж могли з’їсти. З того, що залишалося, Дід Ло-хань робив крабовий соєвий соус, який родина споживала роками. «Той соус, який псувався від довгого зберігання, йшов на добриво для маку, що виростав на ньому дуже великий і червоний» [2]. Через цей й подібні описи відтворюється картина сільського життя, яка й за засобами опису (некваплива, розважлива оповідь, влучно обрані деталі великого плану), й за змістом – образи вибудовані як складна єдність раціонального й ірраціонального, кожний персонаж – це складний світ, незбагнений для інших – нагадує водночас сюрреалістичні й глибоко правдиві світи творів Маркеса і Фолкнера. В образі Діда Ло-хань утілено граничну простоту і мудрість, що виявляється в слідуванні порядку речей. Він робить гаолянове вино, ловить крабів, ходить за мулами,

невимушено виховує «мого батька»; його життя – частина життя всього маленького сільського світу. Коли цей світ руйнується з приходом японців, які практично знищують село заради будівництва дороги, мусить обірватися й життя Діда Ло-ханя. Привселюдна страта Діда Ло-Ханя – це перша з найбільш емоційно насичених сцен у романі, свого роду центр емоційного напруження, яке спрямовує настрої та дії героїв. Зібравши мешканців села, командир японців здійснює страту за традиційним східним ритуалом, який передбачає відрізання вух, геніталій, знімання шкіри з обличчя і розривання собаками. Кат, один із мешканців села, який здійснює страту, божеволіє. «Мій батько» і Ю Чжань-ао серед натовпу спостерігають за стратою. По-середньовічному наджорстоке катування, описи якого часто зустрічаються в детективах часів мінської та цинської династій, постає в романі багато в чому завдяки «Хронікам Заводного Птаха» Х. Мураками, це візитна картка японської окупації Китаю, а в романі Мо Яня – один із багатьох елементів, які висвічують одвічну, незмінну натуру людини й світу. Як не піддається скороминущим змінам гаолян і ріка, так само тримається й людство. Усе це – складові всесвіту, закони якого незмінні. Уміння відтворити цю архаїчну глибину як у світі природи, так й всередині людського характеру, таке виразне в Мо Яня, великою мірою суголосне фолкнерівському епосу.

Другий вставний сюжет, який оповідується під час подорожі «мого батька» і командира Ю до місця засідки, а також подальшого очікування на японців – це історія заміжжя «бабусі». Названа історія багато в чому є точкою відліку подій твору, в ній закладено фундамент подальших колізій. Ефект очікування розповіді про Дай Фенлянь створюється з початку твору. Цей персонаж з'являється в першій сцені роману, але її ім'я неназване, вона поки що просто «бабуся», яка проводить чоловіка і сина. Другий крок у напрямку наближення до історії Дай Фенлянь – несподівана асоціація оповідача, коли йдеться про дорогу вздовж ріки, якою йде загін командира Ю. Ця «вузька дорога, зроблена з чорної землі, з часом стала світло-синьою – незчисленні копи та корів, овець, мулів і віслуків затовкли чор-

ну землю вглиб, – стояла перед очами командира Ю весь час, який він провів в японських копальнях» [2]. Оповідач зазначає, що «мій батько» не знав, яке значення ця дорога мала для командира Ю і бабусі, які «романтичні трагікомедії» відбувалися на цій дорозі.

Історія участі бабусі Дай Фенлянь у русі антияпонського опору – результат довгих і складних розшуків оповідача. Слухаючи перекази і спомини старих мешканців села, оповідач переконується, що історія Дай Фенлянь стоїть на одному рівні з давніми історіями про героїв чуань-ці. В одному з переказів, який наратор відтворює в романі, Дай Фенлянь відіграє ключову роль в авангарді китайських партизанів; їй, зокрема, приписується ідея виставити кільцем борони, щоб відрізати японцям шлях до обходу або відступу. Уявлення про Дай Фенлянь дев'яностолітньої жінки – один із засобів створення ореолу легендарності навколо неї. Твердження дослідників про близькість роману Мо Яня «Червоний гаолян» до канону чуань-ці [5], як не дивно, має витоки у прямому мовленні оповідача роману, який неодноразово називає бабуся Дай Фенлянь гідною стати персонажем цього класичного жанру.

Глибокий зміст, художня сила оповіді в аналізованому романі реалізовані через контрастне зіставлення найголовніших подій у житті персонажів. Так, оповідь про початок кохання Дай Фенлянь триває «перебивками» з оповіддю про останні хвилини її життя. Поранена японськими кулями, вона стікає кров'ю на тому самому полі на руках у сина. Її останні слова – «ти маєш знати, що прийомний батько – твій справжній батько» [2].

Проведене дослідження дозволяє зробити такі висновки. Стратегія оповіді вирізняє Мо Яня серед письменників, яких він називає своїми наставниками: Г. Маркеса і В. Фолкнера. У Мо Яня простежується фолкнерівська вимога до остаточної, вичерпної суб'єктивної правдивості оповіді, але Мо Янь не запозичує його манеру оповідання, коли все зображене дається виключно через почуття персонажа. У Мо Яня оповідач і читач услід за ним перебувають над дією, і цим він наближається до письменників-реалістів. Текст у творі Мо Яня нагадує «фірмову» оповідь Маркеса, але світ у

твори Мо Яня тільки балансує на межі реальності, не стає сюрреалістично фантастичним, як у Маркеса. Творча енергія Мо Яня зосереджена на відтворенні внутрішнього світу людей, складного поєднання розуму і почуттів, колективного й індивідуального, відтворюючи внутрішній світ особистості в діалозі з суб'єктивним світом природи, який спрямовує дію та спостерігає за нею, дає свою оцінку, емоційне ставлення.

V. SELIGEY

Dnipropetrovsk

IMAGERY OF LIFE AND DEATH IN MYSTICAL GAOLYAN COUNTRY IN MO YAN'S NOVEL «THE RED SORHGUM»

The article is focused on stylistic and thematic peculiarity of the first novel in trilogy «The Family of Red Sorghum», with the special accent on reviving the memory and rethinking poetics and semantics of Chinese myth and those of the orientalsed image of China. The transcultural quality of the novel, combining the poetics of Chinese xiang-tu wenxue and xun-gen wenxue with global trends of creating modern mythology, is elucidated. The elements of magic realism and folknerian style in moyanian portrayal of rural and heathen China are studied. Among them there are the gods-heroes-people character paradigm, the image of animated nature, witnessing and caring about human life and death, close-up hallucinatory imagery, modernist narrative techniques, the epic qualities of the narrative.

Key words: xiang-tu literature (乡土文学), magic realism, hallucinatory realism, orientalism, epiphany, story-telling, imagery.

В. СЕЛИГЕЙ

г. Днепропетровск

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА РОМАНА «КРАСНЫЙ ГАОЛЯН»: ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ В МИСТИЧЕСКОМ ГАОЛЯНОВОМ КРАЕ

Изучается жанрово-стилистическое и тематическое своеобразие первого романа трилогии Мо Яня «Семья красного гаоляна» с точки зрения проблематики возвращения памяти, переосмысления мифопоэтической семантики в образах-имиджах Китая. В фокусе внимания – своеобразие переосмысления в китайском художественном тексте элементов поэтики мифологизма: системы персонажей романа, основанной на парадигме «боги – герои – люди», образа одухотворенной природы как истока бытия людей, молчаливого, но сочувствующего свидетеля радостей и трагедий человека.

Ключевые слова: земельная культура (乡土文学), магический реализм, галлюцинаторный реализм, поэтика ориентализма, эпифания, фабула, образная система.

Список використаних джерел

1. 莫言小说创作与影视表现 2004年 — 网址: <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=19577>.
2. 莫言 红高粱/莫言。 — 1986年。 — 网址 : <http://www.zhlzw.com/lzsj/jd/785388.html>.
3. 莫言 写作就是回故乡 《东方早报》. — 2009 — 网址 : <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=45545>.
4. 钟志清 莫言与帕慕克、基兰 德赛的对话 《光明日报》2008年。 — 网址 : <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=35497>.
5. 陈冲 批评界缺乏对莫言文本的专业分析/陈冲。 — 2012年。 — 网址 : <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=73430>.

Стаття надійшла до редколегії 24.09.2015