

УДК 821.531

ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТОНІКИ КИТАЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ НЕОРЕАЛІСТИЧНОЇ ПРОЗИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ ФАН ФАН “КРАЄВИД”)

Наталя Ісаєва

*Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка,
кафедра китайської, корейської та японської філології,
бульв. Тараса Шевченка, 14, Київ, Україна, 01033,
тел.: (044) 239 33 86*

Статтю присвячено аналізу особливостей архітекtonіки повісті сучасної китайської письменниці Фан Фан “Краєвид”. Приділено увагу концептуальним засадам неореалізму, зокрема положенню про “повернення до первинних основ буття” та “нульовий ступінь письма”. Основна увага сконцентрована на структурно-композиційних прийомах Фан Фан, які демонструють можливості приховано висловлювати авторські думки.

Ключові слова: китайська жіноча проза, неореалізм, фактографічність, нульовий ступінь письма.

Фан Фан – відома сучасна китайська письменниця, проза якої (поряд із творами інших письменників покоління 60-х) репрезентувала у китайській літературі кінця 80-х років ХХ століття розвиток неореалістичної течії. Варто зауважити, що термін “неореалізм” позначає дещо різні літературні явища у західному¹ і китайському літературознавстві. На Заході зазначена стильова течія сформувалася у 20–30-ті роки ХХ століття і в різних літературах активізувалася у різні періоди аж до 70-х років (зокрема, в українській літературі визначають дві хвилі неореалізму – 20–30-ті роки і 60–70 роки ХХ століття). Як зазначає В. Пахаренко, “цей стиль розробили митці, що, маючи модерністичний світогляд, зберегли, проте, реалістичний тип художнього мислення” [5, с. 244]. Тому новій течії були притаманні виражально-зображальні засоби класичного реалізму (а почасти й натуралізму), однак вони вже зазнавали переосмислення: 1) не був сприйнятий лінійний мімесис – принцип “зображення життя у формах життя”, 2) поглиблювався психологізм, увага письменника була сфокусована не на зовнішніх діях та вчинках, а на внутрішній боротьбі двох протилежних начал у душі людини, 3) змінилася концепція особистості, унаслідок чого замість соціально та психологічно детермінованого (типового) героя в літературі з’являється пересічна людина зі складною душевною організацією, що стає причиною її відчуження в суспільстві, 4) психологічні

¹ Під західним літературознавством у межах цієї статті будемо мати на увазі літературознавчий доробок учених Європи (у тім числі Східної) та Америки. Відповідним регіоном обмежуватиметься і поняття літератури Заходу.

та соціальні суперечності часто представлені як протистояння метафізичних сил добра і зла, при тому, що жодна з колізій не має однозначних простих розв'язань. Як підсумовує Ю. Ковалів, “неореалісти вибудовували свою концепцію як поєднання документальної достовірності, філософсько-аналітичного заглиблення у дійсність та ліричної стихії” [4, с. 117]. Неореалістична стильова течія була органічною складовою західних літератур у період розвитку модернізму¹. Вона відповідала потребам визначення нових координат людського існування, де б домінантою виступала неповторність, індивідуальність кожної особистості. Західний неореалізм послуговувався власними філософськими та психологічними концепціями, що відображали духовні пошуки людини за відповідних історичних та соціальних умов, локалізованих у межах західної цивілізації.

Дещо інше явище представляє собою неореалізм у китайській літературі. Виникла ця течія, як уже було сказано, наприкінці 80-х років ХХ століття, тобто через 10 років після закінчення “культурної революції” і виходу Китаю з економічної та культурної ізоляції. Упродовж цього десятиліття відроджуються реалістичні тенденції в літературі, у межах яких осмислюється й переоцінюється попередній історичний досвід: письменники досліджують спричиненість історичних трагедій (“література шрамів”) та дошукуються фундаментальних основ національного буття, які б слугували відправними. Водночас, політичний курс “реформ та відкритості” уможливив знайомство китайської творчої інтелігенції із творами світової літератури та працями західних культурологів, філософів, мистецтвознавців. Це значною мірою вплинуло на подальший розвиток китайської літератури, яка, за словами О. Родіонової “стала грати активну роль «сприймаючої», намагаючись за короткий період надолужити пропущені стадії розвитку, що вже відбулися в літературі Заходу” [6, с. 240]. Відтінку “магічного” реалізму² набуває “література пошуку коріння”, ознаки модернізму з’являються в сюжетній прозі молодих авторів, але докорінне переосмислення можливостей художньої творчості простежується в новітніх течіях кінця 80–90-х років – неореалізмі, неоісторизмі, авангардизмі. Всі вони тією чи іншою мірою демонструють сприйняття різноманітних стильових та концептуальних тенденцій, напрацьованих західними літературами, проте, на мій погляд, не варто визначати їх як вторинні, наслідувальні, ті, які мають на меті лише “надолужити пропущене”. Західні теорії часто радикально переосмислюють китайські письменники, а тому набувають у їхніх творах іншого звучання. Це повною мірою стосується неореалізму. На Заході він був породжений відкриттям нових шляхів пізнання людської природи і людського буття, у Китаї його стимулювало переосмислення ролі літератури в житті суспільства, розширення її виражально-зображальних можливостей.

Китайські неореалісти ставили за мету позбутися будь-якого ідеологічного ангажменту в літературі, при якому вартість людського життя визначалася ступенем відповідності її вчинків тим чи іншим політичним настановам, а “істина” реалістичного

¹ Неореалізм у західних літературах традиційно відносять до стильових течій модернізму і називають ще *соціально-психологічним, або романтичним, імпресіоністичним чи лірико-психологічним реалізмом* [1, с. 244].

² Латиноамериканський “магічний” реалізм, зокрема твори А. Гарсія Маркеса, Х. Л. Борхеса, отримали в Китаї надзвичайне визнання і справили вагомий вплив на формування зображально-виражальних засобів багатьох течій сучасної китайської літератури 80–90-х років ХХ століття.

відтворення дійсності узгоджувалася з ідеологічними вподобаннями письменника. Навстав час неупереджено й безпристрасно поглянути на життя в його первинному неприкрашеному вигляді та відповідними виражальними засобами втілили це в художньому творі. Так само, як і західні письменники, китайські неореалісти звертаються до зображального інструментарію класичного реалізму та натуралізму, однак переосмислюють їх в іншому ключі: 1) вони відмовляються від зображення типових характерів у типових обставинах, беручи до уваги як типові, так і виняткові факти грубого буденного життя пересічної людини, яка переймається проблемами виживання, 2) письменники прагнуть уникнути як відкритої психологізації, так і моралізаторства, 3) переосмислюється природа людської особистості у бік домінанти психо-фізіологічних чинників (присутність в людині духовної субстанції апріорно визнається, однак внутрішнього конфлікту і психологічної напруги зазвичай не відбувається), 4) особлива увага приділяється оповідній манері – холодній, відстороненій (майже байдужій), за якою глибоко приховується авторська суб'єктивна думка, 5) подекуди у творах з'являється іронія, що межує із “чорним гумором” і зводить нанівець будь-яку можливість пафосного чи ідеалізованого сприйняття героїв або подій. Китайським письменникам-неореалістам більшою мірою притаманна постмодерна свідомість, аніж модерна¹.

Формальні особливості неореалістичного нарративу привертають особливу увагу китайських дослідників, які визначають його у поняттях західних філософських учень – повернення до “*первинних основ буття*” і “*нульовий ступінь письма*”. Уперше зазначені терміни застосував Ван Ган у своїй статті “Постреалістичні тенденції сучасної прози” (1989) [7], а згодом вони увійшли до активного вжитку в китайській літературній критиці. Як відомо, поняття “первинні основи буття” запропонував у контексті феноменологічних розвідок німецький філософ Е. Гуссерль, провадячи ідею про неможливість використання світу як завершеної основи судження, оскільки кожне “інше” не може бути сприйняте суб'єктом саме по собі, а лише в його власних переживаннях [2]. Отже, стирається відмінність між суб'єктивним і об'єктивним. В китайській теорії неореалізму під поверненням до “первинних основ буття” розуміється фактографічність, тобто відсторонений, неприкрашений опис життя в його первинному вигляді [8, с. 379]. Поняття “нульовий ступінь письма” сформулював французький постструктураліст Р. Барт, маючи на увазі “індикативне” або “позамодальне” письмо. Воно набуває особливостей чистого літературного інструмента, який водночас не є засобом втілення постулатів домінуючої ідеології, не історизує текст, не творить мовного міфу [1, с. 342–343]. У китайській критиці “нульовий ступінь письма” більшою мірою стосується стильових прийомів неореалістичної прози, а також способу відтворення дійсності, а саме: автор не повинен втручатися у текст своїми суб'єктивними роздумами (у будь-яких проявах), а також не повинен звертатися до художньої умовності (вигадки), змальовуючи факти реального життя [8, с. 379]. Отже, загалом особливості китайської неореалістичної прози зводяться до основних двох постулатів – **фактографічність зображення і безпристрасність викладу**. Це може навести на думку про стирання меж

¹ Сучасні китайські літературознавці, зокрема Чен Сяомін, визначають у всіх новітніх течіях кінця 80–90-х років ХХ століття ознаки постмодернізму. Цієї ж думки дотримується і К. Завідовська, яка, однак, розглядає лише авангардизм і неоісторизм, оминувши увагою неореалізм [3].

між літературою та документалістикою. Однак художні твори китайських неореалістів переконують в іншому – письменники знаходять несподівані рішення, за яких вдавана відстороненість і байдужість оповідача справляє неабияке емоційне враження. І перш за все це стосується жіночої прози, зокрема творчого доробку Фан Фан.

Повість Фан Фан “Краєвид” (1987) китайські критики називають “класичним документом осмислення сучасного буття” [9, с. 310]. Письменниця змальовує життя найбіднішого суспільного прошарку мешканців міста Ухань упродовж двадцяти років, які охоплюють і період “культурної революції”. Це один із найскладніших історичних періодів, який пережив Китай у XX століття. Однак письменниця лише частково торкається історії (лише тією мірою, якою втручається вона у життя міської бідноти). Жодних політичних ідей чи відповідних заходів ми не побачимо у творі. Дріб’язкові моменти повсякденного існування героїв відбуваються в монотонному плині часу. Вони сповнені страждань, ворожнечі, непорозуміння, відчуження, однак сприймаються і героями, і оповідачем як звичайні обставини життя. Вчинками людей керує необхідність виживати, задовольняти найперші (фізіологічні) потреби. Вони давно забули, або й не встигли пізнати, що таке мрії, ідеали, краса, витонченість, любов. Координатами їхнього буття стало власне виживання, втеча від смерті, яка у творі часто спіткає людей у молодому віці підступно і безглуздо. Саме так, через художню призму повісті “Краєвид”, виглядають “первинні основи буття” китайського суспільства у 60–70-ті роки XX століття. Письменниця не намагається аналізувати ситуацію, відверто оцінювати вчинки героїв, дошукуватися істинних причин “здичавіння” суспільства. Однак вона вдається до несподіваних прийомів в архітекtonіці твору, які роблять його неодномірним, амбівалентним у прочитанні, дають змогу читачеві активно брати участь у співтворчості, ставити нагальні для кожного питання і шукати на них власну відповідь. Отже, коротко розглянемо ці прийоми.

Одним із найяскравіших і, майже, невід’ємних структурно-композиційних прийомів класичної китайської розповідної прози було *фантастичне обрамлення*. Воно охоплювало взаємозамікаючі зачин і кінцівку, які знаходили відображення у символіці назви (і провідних образів) та створювали з основним текстом ефект “двосвіття”¹. Фан Фан звертається до цього прийому, переосмисливши його згідно зі світобаченням неореалізму, який унеможливило залучення фантастики як такої. Письменниця веде розповідь від імені дитини, яка померла відразу після народження, тобто від імені її душі, що з іншого виміру споглядає життя своєї родини – батьків, семи братів і двох сестер [тут інший вимір не розглядається як містичний]. Цей дивний оповідач стає експліцитним лише на початку і наприкінці твору, де розповідь ведеться від першої особи (“Я”) і сам він залучається до сюжетної дії (обряд поховання на початку і перепоховання наприкінці). Уся основна розповідь подається від третьої особи – оповідач стає імпліцитним, він перетворюється на стороннього споглядача, який не втручається у життя героїв, не коментує їхні вчинки. Такий хід письменниці здається мені надзвичайно вдалим, оскільки він поєднує, з одного боку, небайдужість розповідача до життя своєї

¹ Фантастичне обрамлення наявне в романах доби Мін (1368–1644) та Цін (1644–1911), зокрема, у таких як “Річкові заплави” Ши Най’аня, “Подорож на Захід” У Чен’єня, “Квіти у дзеркалі” Лі Жучжєня, “Сон у червоній вежі” Цао Сюєціня.

нешасної родини, а з іншого – неспроможність душі втручатися у нього, неможливість навіть усвідомити певні закони земного життя. Народжується згадуване “двосвіття” – світ живих і світ померлих, розмежовані непроникною стіною спокою й байдужості. Можливо, саме за це у першому розділі твору душа хлопчика просить вибачення у рідних: “...Я дуже слабкий, зманіжений, і тому часто в душі прошу усіх моїх рідних вибачити мене за оцю мою зманіженість, за те, що я один забрав увесь спокій і тепло, які призначалися родині, за те, що я надто холодним поглядом без жодної сльозинки дивлюся на їхні клопоти, на їхні страждання і скорботи” [10, с. 69]. Із цього визнання стає зрозумілим спричиненість подальшої відстороненої оповіді. Окрім того, світ мертвих постає як прихисток тепла і спокою, на відміну від світу живих, заповненого бідами і стражданнями. Ця думка суголосна буддиському уявленню про земне життя людини, як покарання і випробування. Однак у повісті Фан Фан вона прочитується ще й відповідно до історичного контексту (зокрема “культурної революції”) – чи може тягар життя видатися таким нестерпним, що живі будуть заздрити мертвим? На це питання не буде знайдено остаточної відповіді, але воно час від часу зринатиме у творі, упорядковуючи і систематизуючи на перший погляд абсолютно безладну мозаїку життя членів великої родини.

Попри все, систему “двосвіття” поглиблює епіграф твору, взятий із творчості Ш. Бодлера: “...за лаштунками довготривалого життя, з найтемнішого закутку безмежної прірви я дуже чітко бачу той дивний світ...” [10, с. 61]¹. Він притягує певні асоціації з образністю французького символізму, однак містичного звучання твору Фан Фан не додає. Швидше, це ще одне налаштування на відстороненість споглядання, однак тепер воно набуває статусу розкриття правди (адже її важко збагнути, перебуваючи у вирі життєвих турбот). Це певною мірою підкреслює й назва – “風景” (краєвид). У китайській мові це поняття тлумачиться як “картина, яка зазвичай включає такі образи як гори й води, трави й квіти, будівлі, а також деякі явища природи (наприклад, сніг, дощ) і слугує для споглядання й милування” [11, с. 407]. У повісті Фан Фан описи природи майже відсутні, як і розгорнуті описи загалом. Портретні характеристики персонажів та облаштунки їхнього життя надзвичайно стислі, побудовані на промовистих коротких деталях. Натомість їхні вчини (особливо сцени сварок і бійок) відтворені досить детально. Отже, поняття “краєвид” авторка подає як панораму життя, мозаїку вчинків і дій, куди неможна втрутитися, а лише споглядати.

Ще один композиційний прийом тісно пов’язаний із системою координат “двосвіття” – це внутрішнє впорядкування образів і подій. Саме воно дає можливість авторці не втручаючись в оповідь, донести до читача те, що її бентежить – трагедію вмирання духовного ества в людині. Усі члени великої родини змальовані, як такі, що втратили душу. Батьки не проявляють любові до дітей, не переймаються їхніми проблемами, а навпаки принижують і жорстоко б’ють їх без очевидних причин. Брати і сестри також не почувуються близькими людьми. Усі переймаються лише власним виживанням. Єдине, що їх поєднує – це кровні зв’язки. Традиційно в Китаї родинність (єдність крові) цінувалася і оберігалася найбільшою мірою. Однак за комуністичної доби родинність

¹ Переклад зроблено з китайського тексту, оскільки за відсутності посилання на конкретний твір Ш. Бодлера вдалося неможливим знайти цей уривок у фахових українських перекладах.

була розірвана – діти зрікалися батьків, які не могли пристати до нових ідей. Цю проблему активно висвітлювали письменники у 80-х роках. У повісті Фан Фан показаний інший бік цієї проблеми – родинні зв'язки більше не є оберегом традицій, діти лише множать ненависть, притаманну батькам. Вони народжуються із мертвими душами, і тільки з такими можуть вижити у цьому світі. Усі герої повісті, душі яких просинаються, ідуть з життя: потрапляє під поїзд дівчинка Го Го – подружка Ці-ге (єдина, хто його розуміла й співчувала), гине у кривавій бійці робітник, про якого потім згадують, що він був добросердним, але особливо трагічною постає смерть подружжя Янів з інтелігентної родини – не витримавши принижень під час “культурної революції”, вони покінчили життя самогубством. Родина Янів була чи не єдиним зразком любові й добротності серед тотальної ворожнечі. У коло цієї любові випадково потрапив один із братів маленького оповідача – Ер-ге (він врятував їхнього сина від смерті). Взаємоповага і душевне тепло, яке панували в родині нових знайомих, вразили Ер-ге. Він навіть не сподівався, що між людьми можуть бути такі стосунки. Важливо, що хлопець не відчував заздрощів, а відверто поважав цих людей, адже вони розбудили його власну душу, подарували надію на те, що життя можна змінити на краще. Тому смерть подружжя Янів стала смертю мрії Ер-ге, яка породила в його серці нестерпний біль і ще більш нестерпну потребу в любові. У результаті хлопець також вкорочує собі життя, ідучи шукати любов у той світ, куди пішли Яни. Коло ніби замикається, і поставлене на початку питання про те, *чи смерть може бути бажанішою від життя*, дістає чітку відповідь. Однак, це не правильно. Душа малого оповідача споглядатиме далі життя родини, яке сутнісно не зміниться після смерті Ер-ге. Краєвид не зміниться. Не зміниться і настрої розповіді. Лише наприкінці твору душа дитини зізнається, що вибір неможливий – ні таке життя, ні смерть не приносять бажаного заспокоєння. Тому вона продовжуватиме споглядати краєвид. Фінал відкритий, будь-які висновки залишаються за читачем.

У межах однієї статті не можна дослідити усю сукупність особливостей повісті Фан Фан. Однак розібрані прийоми – фантастичне обрамлення і внутрішня організація тексту за принципом “двосвіття” – переконують у тому, що китайський неореалізм з його досить чіткою орієнтацією на фактографізм і відстороненість оповіди не обмежує можливостей авторського самовираження. Попри все, оригінальні прийоми архітекtonіки тексту створюють додаткову систему цінностей і розкривають приховану авторську думку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Барт Р.* Нулевая степень письма / Р. Барт // Семиотика / Р. Барт. – М., 1987. – С. 306–349.
2. *Гуссерль Э.* Картезианские размышления / Э. Гуссерль. – СПб., 2001.
3. *Завидовская Е. А.* Постмодернизм в современной прозе Китая : дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук (10.10.03 – литература народов стран зарубежья) / Е. А. Завидовская. – М., 2005.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – К., 2007. – Т. 2.
5. *Пахаренко В.* Основи теорії літератури : навчально-методологічний посібник / В. Пахаренко. – К., 2007.

6. *Серебряков Е. А.* Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н.э. – начало XXI в.) / *Е. А. Серебряков, А. А. Родионов, О. П. Родионова.* – М., 2005.
7. 王干 近期小说的后现实主义倾向 // *北京文学*, 1989年6期
8. 陈晓明 中国当代文学主潮. 北京, 2009年.
9. 中国当代文学史教程 // *陈思和 主编.* – 2版. 上海, 2005年.
10. 方方 风景 // *方方 祖父在父亲心中.* 合肥, 2009, 第59-172页.
11. 现代汉语词典 (第5版) / *中国社会科学院语言研究所词典编辑室编.* 北京, 2005.

Стаття: надійшла до редакції 15.10.2010

прийнята до друку 15.11.2010

PEKULIARITIES OF ARCHITECTONICS OF CHINESE WOMEN NEOREALIST PROZE (ON THE BASIS OF THE SHORT STORY “LANDSCAPE” BY FAN FAN)

Natalia Isaeva

*Kyiv National Taras Shevchenko University,
Dept. of Chinese, Korean and Japanese Studies,
14, Taras Shevchenko Av., Kyiv, Ukraine, 01033,
tel.: (044) 239 33 86*

The article analyzes the peculiarities of architectonics of the short story “Landscape” by contemporary Chinese writer Fan Fan. The author paid attention to the conceptual framework of neorealism, especially to the theses such as “reversion to the primary basis of being” and “zero degree writing”. The main attention is focused on structural and compositional methods of Fan Fan-fantastic frame and internal organization of text on the principle of “two worlds”.

Key words: Chinese women’s fiction, neorealism, zero degree writing.

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТониКИ КИТАЙСКОЙ ЖЕНСКОЙ НЕОРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ ФАН ФАН «ПЕЙЗАЖ»)

Наталья Исаева

*Институт филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко,
кафедра китайской, корейской и японской филологии,
ул. Тараса Шевченко, 14, Киев, Украина, 01033,
тел.: (044) 239 33 86*

Статья посвящена анализу особенностей архитектоники повести современной китайской писательницы Фан Фан «Пейзаж». Уделено внимание концептуальным основам неореализма, в частности положению о «возвращении к первоначальным

основам бытия» и «нулевом степени письма». Основное внимание сконцентрировано на структурно-композиционных приемах Фан Фан, которые демонстрируют возможности скрытно выражать авторские мысли.

Ключевые слова: китайская женская проза, неореализм, фактографичность, нулевая степень письма.