

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЦАО ЦЗІН

УДК 821.581-3.09ЛуЯо

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОСОБЛИВОСТІ БІНАРНОЇ МОДЕЛІ ХУДОЖНЬОЇ ДІЙСНОСТІ
У ПРОЗІ ЛУ ЯО**

Галузь знань 03 – Гуманітарні науки

Спеціальність 035 – Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня **доктора філософії**.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Цао Цзін

Науковий керівник:

Ісаєва Наталя Станіславівна,
доктор філологічних наук, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Цао Цзін. Особливості бінарної моделі художньої дійсності у прозі Лу Яо. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі 03 «Гуманітарні науки» зі спеціальності 035 «Філологія». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Навчально-науковий інститут філології, Київ, 2026.

Дисертація присвячена комплексному аналізу бінарної моделі художньої дійсності у прозі Лу Яо – одного із знакових представників китайської «літератури реформ» 1980-х років. У центрі дослідження – літературознавчий аналіз ключових творів письменника, зокрема роману «Звичайний світ» («平凡的世界»), повістей «Доля» («人生»), «Жовтий листопад на осінньому вітрі» («黄叶在秋风中飘落»), «Неможливо навіть уявити» («你怎么也想不到») та оповідання «Сестра» («姐姐»), які репрезентують бачення трансформаційного періоду в китайському суспільстві крізь призму естетики реалізму.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі художньої моделі реалістичної прози китайського письменника Лу Яо та виявлення природи та характерних особливостей бінарного принципу типізації образів та обставин.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вона є першим в Україні дослідженням творчості Лу Яо як знакового представника «літератури реформ» в Китаї, що проливає світло на китайський літературний процес 1980-х років і уможливорює осмислення локальних фактів китайського реалістичного мистецтва. На основі комплексного аналізу запропоноване визначення творчого методу письменника, що акцентує на подоланні спрощеного бінаризму. Представлене дослідження спрямоване на спростування концепції китайської літератури зазначеного періоду як ідеологічно заангажованого письма в руслі єдино можливого соцреалістичного метанаративу.

Ключовим методологічним принципом дослідження є аналіз бінарних опозицій, які структурують художній світ Лу Яо: село—місто, традиція—новаторство, матеріальне—духовне, чоловіче—жіноче, ідеальне—прагматичне. Ці опозиції постають засобом типізації, формуючи художню модель, у якій конфліктні начала не лише протистоять, а й взаємодіють, створюючи динамічну картину соціальних змін.

Перший розділ дисертації присвячений аналізу формування засад творчості Лу Яо в контексті художньої парадигми китайської «літератури реформ». Зокрема, визначаються ідейно-художні особливості цієї літератури 1980-х рр. як художнього напрямку, що виник у добу політичної стабілізації та економічних перетворень у Китаї після завершення «культурної революції». Акцентовано, що Лу Яо відображає етап глибоких зрушень у свідомості китайського народу, зображаючи внутрішній конфлікт особистості, моральні дилеми та пошук нової ідентичності. З'ясовані також джерела творчості Лу Яо в аспекті відображення бінарності світу та природу його авторської бінарної моделі художнього світобачення.

Другий розділ присвячено аналізу обраної системи творів Лу Яо, зокрема особливості поєднання «правди» й «вигадки» у процесі характеротворення головних персонажів роману «Звичайний світ» та повісті «Доля». Розкривається також принцип типізації героїв на історичному тлі проведення реформ у Китаї, з урахуванням гендерної, соціальної та психологічної складових. З'ясовується природа конфліктності й неодноримності внутрішнього світу та поведінкових моделей персонажів. Також простежено джерела творчого світогляду Лу Яо, сформованого під впливом фольклору північного заходу Китаю, конфуціанської етики, ідеології реформ і особистого життєвого досвіду автора. Розкрито глибокий психологізм його персонажів, які постають у ситуаціях морального вибору, соціального тиску та особистісного становлення.

У третьому розділі подається комплексний опис природних та культурних компонентів художнього світу Лу Яо. Увага приділяється типології та функціям пейзажних замальовок у текстах, з урахуванням символізму колоративної та

емотивної лексики. Досліджується особливості використання автором зразків локального фольклору, зокрема народних пісень північної Шенсі, задля акцентування художньої вартості текстів як відображення етнокультурної специфіки в межах «комплексу рідної землі». Окрему увагу приділено стильовим домінантам прози Лу Яо – пейзажній символіці, етнографічним деталям, локальним описам, діалектизмам, що виступають не лише тлом, а повноцінними складниками художнього смислу.

У дисертації також розглянуто питання рецепції творчості Лу Яо в Китаї та її місце у формуванні нової літературної парадигми. Письменник постає як виразник гуманістичних ідеалів доби реформ, який створює власну модель художньої дійсності, де поєднуються етнічна самобутність, філософська глибина та наративна виразність.

Висновки дисертації можуть бути використані в науково-дослідницькій практиці для вивчення художньої специфіки китайського літературного процесу XX століття, а також при здійсненні порівняльних досліджень в межах жанрології, наратології, культурології, гендерних студій тощо. Запропонована в роботі аналітична модель може бути адаптована для вивчення творчості інших письменників.

Ключові слова: китайська література, «література реформ», реалізм, творчість, бінаризм, творчий метод Лу Яо, проза, роман, ідентичність, пейзаж, образ, наративний аналіз, принцип контрасту, сублімація, етнокультура, провінція, мала батьківщина, народні пісні, стилістика, діалектизми.

ABSTRACT

Cao Jing. The Features of the Binary Model of Artistic Reality in the Prose of Lu Yao. – *Qualified scientific work on the rights of manuscript.*

Dissertation is submitted for obtaining Doctor of Philosophy Degree, the field of 03 «Humanities», specialty 035 «Philology». Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 2026.

This dissertation is devoted to the analysis of the binary model of artistic reality in the prose of Lu Yao, a representative of the “literature of reform” in post-Mao China. The research focuses on Lu Yao’s major prose works, including the novel *The Ordinary World* («平凡的世界») and novellas such as *Life* («人生»), *Yellow November in the Autumn Wind* («黄叶在秋风中飘落»), *It Is Impossible to Even Imagine* («你怎么也想不到»), and the story *Sister* («姐姐»), which reflect the transformational period in Chinese society through the prism of realist aesthetics.

The aim of the study is to provide a comprehensive analysis of the artistic model of realist prose by Lu Yao and to identify the nature and characteristic features of the binary principle in the typologization of characters and circumstances.

The scientific novelty of the dissertation lies in the fact that it is the first study in Ukraine to examine the work of Lu Yao as a prominent representative of China’s “Literature of reform.” It sheds light on the Chinese literary process of the 1980s and enables a deeper understanding of the local dimensions of Chinese realist art. Based on a comprehensive analysis, the study proposes a definition of the writer’s creative method that emphasizes the overcoming of simplified binarism. The research also aims to challenge the conception of Chinese literature of this period as ideologically driven writing confined to a single dominant socialist realist metanarrative.

A central methodological focus of the research is the identification and interpretation of binary oppositions as a means of artistic typification. The thesis explores how dichotomies such as tradition–innovation, rural–urban, collectivism–individualism,

idealism–pragmatism, and male–female structure the narrative logic and symbolic space of Lu Yao’s works. These binaries not only highlight social and cultural conflicts but also function as a philosophical lens through which the author interprets the human condition in a period of transition.

The first chapter of the dissertation is devoted to an analysis of the formation of the foundations of Lu Yao’s creative work within the context of the artistic paradigm of Chinese “Literature of reform.” In particular, it identifies the ideological and aesthetic features of this literary movement of the 1980s as an artistic trend that emerged during a period of political stabilization and economic transformation in China following the end of the Cultural Revolution. It is emphasized that Lu Yao reflects a period of profound transformations in the consciousness of the Chinese people, portraying the individual’s inner conflict, moral dilemmas, and the search for a new identity. The study also examines the sources of Lu Yao’s work in relation to the representation of the binary structure of the world, as well as the nature of his authorial model of a binary artistic worldview.

The second chapter is devoted to an analysis of the selected corpus of works by Lu Yao, focusing in particular on the interplay of “truth” and “fiction” in the process of character construction in the novel *The Ordinary World* and the novella *Life*. It also examines the principle of character typologization against the historical background of the reform period in China, taking into account gender, social, and psychological dimensions. The study further explores the nature of conflict and the multidimensionality of the characters’ inner worlds and behavioral patterns. In addition, it traces the sources of Lu Yao’s creative worldview, shaped by the folklore of northwestern China, Confucian ethics, the ideology of reform, and the author’s personal experience. Particular attention is paid to the profound psychological depth of his characters, who are depicted in situations of moral choice, social pressure, and personal development.

The third chapter provides a comprehensive description of the natural and cultural components of the artistic world of Lu Yao. Particular attention is paid to the typology and functions of landscape descriptions in the texts, with consideration of the symbolism of

colorative and emotive vocabulary. The study also examines the author's use of elements of local folklore, in particular the folk songs of northern Shaanxi, as a means of emphasizing the artistic value of the texts as a reflection of ethnocultural specificity within the framework of the "native land complex." Special attention is given to the stylistic dominants of Lu Yao's prose – landscape symbolism, ethnographic details, local descriptions, and dialectisms – which function not merely as background but as integral components of artistic meaning.

The dissertation also addresses the reception of Lu Yao's work in China and its place in the formation of a new literary paradigm. The writer is presented as an exponent of the humanistic ideals of the reform era, creating a unique model of artistic reality in which ethnic identity, philosophical depth, and narrative expressiveness are combined.

The findings of the dissertation can be applied in academic research on the artistic specificity of the twentieth-century Chinese literary process, as well as in comparative studies within the fields of genre theory, narratology, cultural studies, gender studies, and related disciplines. The analytical model proposed in the study can also be adapted for the examination of other authors' works.

Keywords: Chinese literature, "Literature of reform", realism, creativity, binarism, province, small homeland, Lu Yao's creative method, prose, novel, identity, landscape, image, narrative analysis, principle of contrast, sublimation, ethnoculture, province, small homeland, folk songs, stylistics, dialectisms.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці у фахових виданнях України

1. Цао Цзін. Образ жінки-інтелігентки у творчості Лу Яо. *Китаєзнавчі дослідження*. 2021. Вип. 3. С. 207–216.

<https://doi.org/10.51198/chinesest2021.03.207>

2. Цао Цзін. Особливості контрастного опису довкілля у творчості Лу Яо. *Китаєзнавчі дослідження*. 2022. Вип. 1. С. 95–105.

<https://doi.org/10.51198/chinesest2022.01.095>

3. Цао Цзін Втілення літературної естетики у творах Лу Яо у контексті використання локального фольклору 陕北民歌. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 67. Том. С. 273–277. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-40>

4. Цао Цзін, Ісаєва Н. Художня реалізація «комплексу рідної землі» у прозі Лу Яо. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2023. № 62. Том 2. С. 96–98.

<https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.62.2.23>

5. Cao Jing. The impact of literary tendencies in China in the 1980s on Lu Yao's works: transfer from the "Scar literature". *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 39. Том. 2. С. 261–264. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.39.2.43>

Додаткові публікації:

1. Цао Цзин. Типичный художественный образ «ищущего молодого человека» в повести Лу Яо «Судьба». *Мова і культура. (Науковий журнал)*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. Вип. 22. Т. IV (199). С. 108–116.

<https://burago.com.ua/wp-content/uploads/2020/06/199.pdf>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Цао Цзін. Образ інтелігентки у творчості Лу Яо. *Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Одеса, 26–27 лютого 2021 р.)*. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2021. С.47–49.

2. Цао Цзин, Исаева Н. Особенности контрастного описания окружающей среды в повести Лу Яо «Судьба». *Тези VI Всеукраїнських наукових читань за участю молодих вчених «Філологія XXI століття: нові дослідження та перспективи»*. (Київ, 7–8 квітня 2021 р.). Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології. 2021. С. 154–156.

<https://drive.google.com/file/d/1UuwVO6rVn46sHKFGQqDObaujt8ajfI5I/view>

3. Цао Цзін. Особливості авторського прийому «ідеалізації» у прозі китайського письменника-реаліста Лу Яо. *V Конгрес сходознавців: Збірник матеріалів* (м. Київ, 9–10 грудня 2021 р.). Київ: Таврійський національний університет ім. І. Вернадського, 2021. С. 65–67.

https://oriental.vernadskyjournals.in.ua/2021_Konhres_skhodoznavsiv.pdf

4. Цао Цзін. Поєднання правди та вигадки як складова творчий метод письменника-реаліста Лу Яо. *XXV Схodosнавчі читання О.Кримського: Матеріали міжнародної наукової конференції*, 10 листопада 2022 р. Київ: Львів – Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 266–269.

<http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/186/3682/8492-1>

5. Цао Цзін. Ідейно-мистецька цінність народних пісень Північної Шенсі у романі Лу Яо «Звичайний світ». *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: матеріали XVI міжнародної наукової конференції*, 30 листопада 2022 р. Київ – Львів – Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 255–257.

<https://eportfolio.kubg.edu.ua/data/conference/11270/document.pdf>

6. Cao Jing. Analysis of literature trends in China as the background of Lu Yao's works. *VI Міжнародна науково-методична конференція «Схodosнавство,*

актуальність та перспективи», Харків, 28.03.2025. Частина 1. С. 70–71.

https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51728/1/K_Komisarov_Y_Boryshpolets_O_Horodyska_SAP_2025_FSM.pdf

7. Cao Jing. Artistic idea of the “native land complex” in the story of Lu Yao. Питання сходознавства в Україні. *Тези доповідей IX Всеукраїнської дистанційної науково-методичної конференції з міжнародною участю* (8 травня 2025 року, м. Харків, Україна). Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2025. С. 60–62.

<https://eportfolio.kubg.edu.ua/data/conference/12156/document.pdf>

8. Cao Jing. The spread and influence of modern Chinese literature in the global arena. *Матеріали III Всеукраїнського форуму молодих сходознавців*, Київ, 16–17 квітня 2025. Київ, КСУБГ. 2025. С. 113–114. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/53676/1/V_Kolosova_K_Komisarov_3FMS_2025_FSM.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ЗАСАД ТВОРЧОСТІ ЛУ ЯО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ КИТАЙСЬКОЇ «ЛІТЕРАТУРИ РЕФОРМ».....	23
1.1. Ідейно-художні засади «літератури реформ» у постмаоїстському Китаї.....	24
1.2. Бінаризм як принцип художньої типізації в літературі.....	42
1.2.1. «Бінарні опозиції» в структурі мислення представників західного світу.....	42
1.2.2. «Бінарні опозиції» у світобаченні китайських мислителів.....	49
1.3. Формування бінаризму в структурі художнього мислення Лу Яо: вплив перекладної літератури.....	56
1.4. Художнє моделювання дійсності у прозі Лу Яо в оцінці літературної критики.....	63
Висновки до Розділу 1.....	74
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ СИСТЕМИ ТИПОВИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ ЛУ ЯО: ПОДОЛАННЯ СПРОЩЕНОГО БІНАРИЗМУ.....	77
2.1. Роль правди й вигадки в моделі художнього мислення Лу Яо.....	77
2.2. Типологія персонажів прози Лу Яо: між гендерними полюсами.....	83
2.2.1. Образ «юнака у пошуку ідентичності»: Гао Цзялін у повісті «Доля».....	85
2.2.2. Образ «витонченого егоїста»: Лу Жохуа у повісті «Жовтий листопад на осінньому вітрі».....	91
2.2.3. Образ жінки-інтелігентки: Хуан Япін у повісті «Доля» та Тань Сяоя в романі «Звичайний світ».....	99
2.2.4. Образ героїні-«носія морально-естетичного ідеалу»: Сяосін в оповіданні «Сестра» та Лу Жоцінь у повісті «Жовтий листопад на осінньому вітрі».....	107
2.2.5. Образ «ідеалістки»: Чжен Сяофан у повісті «Неможливо навіть уявити».....	116
Висновки до Розділу 2.....	128

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ ПАЛІТРА ПРОЗИ ЛУ ЯО: МИСТЕЦТВО	
КОНТРАСТУ.....	131
3.1. Особливості контрастного опису довкілля у творчості Лу Яо.....	131
3.2. Засоби психологічного зображення персонажів: динамічна модель.....	148
3.3. Гендерно-нарративний експеримент у повісті «Неможливо навіть уявити».....	158
3.4. Образно-смілова поляризація «комплексу рідної землі».....	172
Висновки до Розділу 3.....	187
ВИСНОВКИ.....	190
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	195

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВУЕ	Велика українська енциклопедія
ЛЕ	Літературознавча енциклопедія
СТ	Словник гендерних термінів
СЛТ	Словник літературознавчих термінів
ФЕС	Філософський енциклопедичний словник
CD	Cambridge Dictionary

ВСТУП

Лу Яо (路遥, 1949–1992) – китайський письменник, творчість якого оцінюється як знакова в межах розвитку реалістичного напрямку в літературі постмаоїстської доби, зокрема локальної моделі «літератури реформ». Загалом т. зв. «феномен Лу Яо» («路遥现象»), тобто конфлікт між тривалою байдужістю критиків і шаленою цікавістю читацької аудиторії, став предметом уваги китайських дослідників у 1970–1990-ті роки. Відтак, особливої уваги заслуговує модель художньої дійсності Лу Яо, породжена бінаризмом його творчого феномену. Донині це питання не здобуло належного висвітлення, хоча ймовірно, саме воно уможливить глибше розуміння сенсу і значення «літератури реформ» як особливого складника китайської реалістичної літератури 80-х рр. XX ст. Цим зумовлений вибір теми роботи.

Нове прочитання й осмислення творчого доробку Лу Яо, ініційоване китайськими дослідниками, оприявило низку проблем, пов'язаних із художніми стратегіями розвитку китайської реалістичної літератури, позбавленої тиску радикальної ідеології. Подолання шаблонних методів соцреалізму маоїстського періоду було одним із завдань молодих письменників-реалістів 1980-х років, зокрема й «реформаторів». Тож творчість Лу Яо є певним індикатором занурення митця у складні процеси реальної дійсності, його уміння зібрати й відтворити правдиві й актуальні явища навколишнього світу, його здатність моделювати художній світ у синтезі суворих викликів і оптимістичних очікувань читачів, і зрештою – його спроможність трансформувати особистий досвід у «художнє узагальнення історії реформ» (李陀, 2015). Водночас проза Лу Яо привернула увагу до локальної культури як національного скарбу і важливого складника етнонаціональної ідентичності. Реалізований автором «комплекс рідної землі» поєднує різні його смислові пласти: культурні, ментальні, психологічні, мовні та ін., що дає можливість осмислення глибинної народної культури. На наш погляд, наразі це складає науковий інтерес не лише китайських, але й іноземних науковців.

Актуальність дослідження полягає в необхідності висвітлити бінарну модель образотворення у прозі Лу Яо як знакового представника реалістичного напрямку в китайській літературі постмаоїстського періоду, а також простежити особливості формування й відтворення естетичного мислення й емоційного досвіду письменника. Дослідження бінаризму художніх практик Лу Яо є вкрай важливим для усвідомлення механізмів подолання спрощеного бінаризму у творчості китайських письменників-реалістів, як способу мислення, що сформувався в період ідеологічного тиску. Принцип бінарних опозицій розглядається в нашому дослідженні як інструмент визначення складних зв'язків у художньому тексті та осмислення їхньої сутності.

Звернення до творчості Лу Яо відкриває можливості до глибшого розуміння особливостей китайської «літератури реформ», яка не здобула належного вивчення за межами Китаю і часто сприймається досить спрощено. Однак, саме в цій літературі окреслюється складний шлях фізичного і морального відродження Китаю після трагічних подій «культурної революції» (1966–1976) та формується оптимістичний образ молодого героя-реформатора. Наразі ця проблематика має перспективу розвитку в українському культурному просторі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження виконано на кафедрі мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Зміст дисертації відповідає кафедральній темі 20КП044-08 «Актуальні проблеми лінгвістики, літературознавства та освіти країн Далекого Сходу та Південно-Східної Азії» на 2020–2025 роки (протокол засідання Вченої ради № 5 від 26.12.2022 р.) у рамках комплексної наукової програми Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Модернізація суспільного розвитку України в умовах світового процесу глобалізації».

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі художньої моделі реалістичної прози китайського письменника Лу Яо та виявлення природи та характерних особливостей бінарного принципу типізації образів та обставин.

Досягнення мети наукової роботи передбачає вирішення низки **завдань**:

- 1) дослідити сутність та характерні особливості китайської «літератури реформ» як ідейно-художнього феномену реалістичної творчості;
- 2) систематизувати теоретичні підходи художньої типізації в літературі на основі принципу бінаризму;
- 3) виявити джерела формування творчого методу Лу Яо та з'ясувати природу авторської бінарної системи світобачення на основі літературознавчих розвідок;
- 4) з'ясувати характерні особливості образної системи прози Лу Яо крізь призму гендерних, психологічних та соціальних чинників;
- 5) виділити та систематизувати основні типи героїв Лу Яо за принципом подолання спрощеного бінаризму;
- 6) осмислити художні домінанти прози Лу Яо: простежити специфіку використання пейзажних замальовок, наративних стратегій та етнічних компонентів у стилістиці знакових творів.

Об'єктом дослідження є проза Лу Яо, як знакового представника китайської «літератури реформ». Увагу зосереджено на найбільш репрезентативних творах і особливостях вияву в них ознак бінарного принципу художньої типізації.

Предмет дослідження – художнє вираження особливостей бінарної моделі художньої дійсності у прозі Лу Яо на різних текстових рівнях.

Методи дослідження. Методологія дисертаційної роботи ґрунтується на *комплексному аналізі* творчості Лу Яо, яка включає низку загальнонаукових методів та спеціальних методів літературознавчого дослідження. Використовується аналіз, дескрипція та структурування художніх явищ, а також *дефініційний аналіз* задля встановлення значень та формування набору загальних ознак низки базових понять, як-от: «бінарна опозиція», «художній метод», «типовий образ», «контрастний опис»,

«народні пісні *сінтянью*», «комплекс рідної землі» тощо, а також з'ясування сутності естетичної системи цінностей.

Застосовано *біографічний метод* задля виявлення зв'язку фактичного життєвого досвіду Лу Яо з його текстами на різних рівнях, що синтезують документальні факти з художньою вигадкою. Частково біографічний метод доповнюється *психоаналізом*, зокрема у дослідженні процесу творення персонажів як авторської сублімації. Використано *компаративний метод* для виявлення особливостей світогляду Лу Яо та специфіки моделювання художнього світу, а також визначення природи впливу на творчість митця китайських та західних письменників.

Для осмислення бінарної моделі художньої типізації застосовано *методи структуралізму*, а також частково долучено *герменевтичний аналіз* китайських філософських концепцій бінарної природи світу та людського мислення. Також застосовано методологічні принципи *наратології* для визначення специфіки, форми та функціонування оповіді як авторського експерименту Лу Яо.

Важливим методологічним складником дисертаційної роботи є *тендерний та феміністичний аналіз*, що дають можливість визначити особливості відтворення ознак «фемінінності» й «маскулінності» в художніх текстах, принципи типологізації жіночих та чоловічих персонажів, а також формування нового образу емансипованої жінки з подоланням наслідків т.з. «державного фемінізму». Зрештою, залучено *культурно-історичний метод* задля встановлення етнонаціональної специфіки образів та символів у творчості Лу Яо, зокрема в межах реалізації «комплексу рідної землі».

Джерелознавча база та матеріал дослідження. Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження прози Лу Яо та «літератури реформ» загалом становлять праці Вана Гана (王剛), Вана Ю (王愚), Діна Цзен'у (丁增武), Лі То (李陀), Лі Цзікая (李继凯), Лу Яньцзюань (卢燕娟), Лю Хе (刘禾), Ляна Сян'яна (梁向阳), Хай Жуйцзюань (郝瑞娟), Хуана Гуйюаня (黄桂元), Хуана Далі (黄大力), Хуана Піна (黄平),

Цай Сян (蔡翔), Цуй Цзіньціао (崔金巧), Ченя Сяоміна (陈晓明), Ченя Сихе (陈思和), Ченя Хуацзі (陈华积), Ши Тяньчана (石天强), Кем Луї, Макото Ясумото (安本实), В. Урсова та ін.

Теоретичні засади бінаризму як способу мислення та принципу філологічного аналізу визначаються на основі напрацювань представників західного структуралізму та семіотики Ю. Крістєвої, К. Леві-Строса, Ю. Лотмана, Р. Якобсона та ін., а також частково аналізуються відповідні концепти давньокитайських філософських трактатів «Книга про шлях та силу» Лао-цзи, «Книга перемін», «Судження і бесіди» Конфуція та залучаються праці сучасних китайських науковців Вана Цзелуна (王泽龙), Вана Шоучана (王守常), Веня Фенцяо (温奉桥), Фана Ханьцюаня (方汉泉) та ін. В роботі також приділено увагу моральним, естетичним та гендерним засадам типологізації художніх образів, що базується на дослідженнях В. Агєєвої, Р. Баргер, В. Кубітчек, Б. Кассена, Ю. Максименка, А. Ткаченка, М. Тофтула, Д. Синенького, В. Шапара, В. Шинкарука, Вана Пенчена (王鹏程), Гоу Сіїня (苟曦尹), Лі Їньхе (李银河), Лі Сянлін (李祥林), Лі Цзяньцзюня (李建军), Ма Жуна (马容), Ма Чуньхуа (马春花), Цао Вея (曹为), Цю Дехуея (仇德辉), Чжао Жунхуей (赵蓉晖) та ін. Для аналізу естетичних та функціональних особливостей пейзажу залучено теорію Єжи Фаріно, для дослідження художніх прийомів психологізму використано праці Д. Андросової-Байди, М. Кодака, Л. Козубенка, С. Манжари, С. Шабат-Савки. Для дослідження оповідних стратегій та стилю прози Лу Яо використана наративна теорія Франца Штанцеля, а також напрацювання І. Бехти, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, Ю. Римар, Дж. Прінса, Туна Цінбіна (童庆炳). Науковою базою вивчення етнокультурного складника прози Лу Яо слугували розвідки Дан Хунян (党红岩), Ке Ліна (柯灵), Лю Чжунчана (刘荣昌), Паня Сянхуея (潘祥辉), Шена Шуайшуая (盛帅帅), Чжао Цзе (赵洁) тощо.

Основним *матеріалом дослідження* слугувала проза Лу Яо як репрезентативний зразок китайської «літератури реформ» і водночас – оригінальний

культурний феномен, який ґрунтується на принципі змістового й формального бінаризму. Було проаналізовано знакові твори Лу Яо, більшість з яких відзначені китайськими національними преміями: роман «Звичайний світ» («平凡的世界», 1986-1989), повісті «Доля» («人生», 1982), «Важкі часи» («在困难的日子里», 1982), «Жовтий листопад на осінньому вітрі» («黄叶在秋风中飘落», 1983), «Неможливо навіть уявити» («你怎么也想不到», 1984), оповідання «Сестра» («姐姐», 1981), а також вибрана есеїстика.

Для окреслення літературного контексту творчості Лу Яо здійснено загальний аналіз окремих творів «літератури реформ», як-от: оповідання Цзяна Цзилуна «Нотатки про те, як директор Цяо прийшов на завод» (蒋子龙 «乔厂长上任记», 1979), п'єса Ша Єсіня «Якби я був справжнім» (沙叶新 «假如我是真的», 1979), роман Чжан Цзе «Важкі крила» (张洁 «沉重的翅膀», 1981), оповідання Гао Сяошена «Чень Хуаньшен прямує до міста» (高晓声 «陈奂生上城», 1981), повість Вана Чжаоцзюня «Похорон перед світанком» (王兆军 «拂晓前的葬礼», 1984), роман Чжана Вей «Стародавній корабель» (张炜 «古船», 1987), роман Ке Юнлу «Нова зірка» (柯云路 «新星», 1984).

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вона є першим в Україні дослідженням творчості Лу Яо як знакового представника «літератури реформ» в Китаї, що проливає світло на китайський літературний процес 1980-х років і уможливорює осмислення локальних фактів китайського реалістичного мистецтва. На основі комплексного аналізу запропоноване визначення творчого методу письменника, що акцентує на подоланні спрощеного бінаризму. Представлене дослідження спрямоване на спростування концепції китайської літератури зазначеного періоду як ідеологічно заангажованого письма в руслі єдино можливого соцреалістичного метанаративу.

Теоретичне значення роботи полягає в комплексному представленні художньої моделі китайської реалістичної літератури (зокрема, «літератури реформ»)

на прикладі репрезентативного творчого доробку Лу Яо. На основі аналізу текстового матеріалу та критичних вислідів сформульоване авторське визначення творчого методу письменника. Запропоновано науковий підхід до вивчення реалістичних творів в системі координат бінарних опозицій, що осмислюються як філософські, культурологічні, соціальні, гендерні, стилістичні та ін. системні чинники. Зрештою, показано ідейно-художню цінність «літератури реформ», доведено її значущість в процесі розвитку китайської реалістичної літератури кінця XX ст.

***Примітка про терміновживання.** У цій дисертаційній роботі ми вживаємо терміни «бінарна опозиція», «бінаризм», «дихотомія» як синонімічні. Ми розуміємо семантичні розрізнення цих понять, але у межах даного дослідження для уникнення надмірних тавтологій ми використовували ці поняття у широкому сенсі як *властивість людського мислення сприймати світ через парні, семантично протилежні категорії; а також відповідний принцип аналізу художнього тексту.**

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальному процесі для розробки нормативних курсів зі вступу до літературознавства (за регіональним спрямуванням), історії китайської літератури, лінгвокраїнознавства, а також низки спецкурсів, дотичних до різноманітних художніх практик сучасного Китаю. Запропоновані дефініції, теоретичні моделі та методологічні підходи можуть бути використанні при укладанні навчально-методичних посібників та рекомендацій.

Результати роботи доцільно використовувати в науково-дослідницькій практиці для вивчення художньої специфіки китайського літературного процесу XX століття, а також при здійсненні порівняльних досліджень в межах жанрології, наратології, культурології, гендерних студій тощо. Запропонована в роботі аналітична модель може бути адаптована для вивчення творчості інших письменників.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею, в якій здобувачкою особисто здійснено весь комплекс дослідницьких дій: від постановки мети та завдань до інтерпретації отриманих результатів. Усі проаналізовані джерела і фактичний матеріал було опрацьовано самостійно. Використання результатів наукових досліджень інших авторів у тексті оформлені покликанням на дані праці. Загалом особистий внесок здобувача полягає: 1) в авторському визначенні специфіки творчого методу Лу Яо з урахуванням бінарної природи його художнього мислення та відображення сукупності актуальних для історичного часу конфліктів; 2) в обґрунтуванні значущості творчого внеску Лу Яо в розвиток китайської реалістичної літератури 1980-х років XX ст., покликаній не лише типологізувати знакові явища доби реформ, але й показати неперебутню цінність локальної культури; 3) в систематизації типологічних образів, обумовлених часом та читацькими очікуваннями, а також у відтворенні процесу формування ідеалізованих «героїв часу»; 4) у визначенні особливостей художнього експерименту Лу Яо з наративними практиками, його підходу до психологізації персонажів, а також філігранного залучення локального фольклору та діалектних виразів у текстову тканину, що своєю чергою ілюструє складність і неоднорівність художніх практик китайського реалізму кін. XX ст.

Апробація роботи. Апробація основних ідей та результатів дослідження здійснювалась шляхом публічного представлення на фахових обговореннях. Зокрема, текст дисертації було обговорено на розширеному засіданні кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка 29.04.2026 року; основні положення та висновки дослідження оприлюднено у доповідях на 7 міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях, а саме: Міжнародна наукова конференція «Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук», (Одеса, 26–27.02.2021); VI Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія XXI століття: нові дослідження і

перси перспективи» (Київ, 7–8.04.2021); V Конгрес Сходознавців (Київ, 9–10.12.2021); Міжнародна наукова конференція «XXV Сходознавчі читання А. Кримського» (Київ, 10.11.2022); XVI Міжнародна наукова конференція «Китайська цивілізація: традиції та сучасність» (Київ, 30.11.2022); VI Міжнародна науково-методична конференція «Сходознавство. Актуальність та перспективи» (Харків, 28.03.2025); III Всеукраїнський форум молодих сходознавців (Київ, 16–17.04.2025), IX Всеукраїнська дистанційна науково-методична конференція з міжнародною участю «Питання сходознавства в Україні (Харків, 08.05.2025).

Публікації. Теоретичні положення та практичні результати дисертації висвітлено у 5 публікаціях у фахових виданнях України категорії Б (1 з них – у співавторстві), 1 додатковій публікації, 8 – тезах всеукраїнських та міжнародних конференцій, із яких 1 – у співавторстві.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури, який налічує 199 позицій. Загальний обсяг роботи становить 210 сторінок, із яких основного тексту – 194 сторінки.

РОЗДІЛ І.

ТВОРЧІСТЬ ЛУ ЯО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ «ЛІТЕРАТУРИ РЕФОРМ»

Лу Яо (路遥, справжнє ім'я Ван Вейго 王卫国, 1949–1992) – яскравий представник когорти китайських письменників-реалістів, творчість яких розвивалася в руслі «літератури реформ». Його знакові твори – оповідання «Зворушлива сцена» («惊心动魄的一幕», 1980), повісті «Доля» («人生», 1982) і «Важкі часи» («在困难的日子里», 1982), роман «Звичайний світ» («平凡的世界», 1986–1989) та ін. присвячені опису життя сільських жителів гірського району Шеньсі в період економічних реформ 1970-х–1980-х рр. Автор не намагається запропонувати свій «сценарій реформ» на селі, як це прагнуть зробити інші письменники, натомість являє реформи як складний період сумнівів, заперечень, втрат і одночасно – віри молодого покоління в краще майбутнє. В основі всіх творів Лу Яо лежать складні психологічні та соціальні конфлікти, вирішення яких намагаються знайти герої.

Низка творів Лу Яо були поціновані різними китайськими літературними відзнаками: повість «Доля» нагороджена премією «Відкриття» («开拓奖») в галузі літератури малих форм провінції Шеньсі і Всекитайської літературної премії як краща повість 1983 року, а роман «Звичайний світ» відзначений найпрестижнішою в КНР літературною премією Мао Дуня (1991). У 2018 році, вже після смерті, Лу Яо був нагороджений Почесною медаллю «Фундатор реформ» (改革先锋) як видатний представник «літератури реформ», твори якого надихали мільйони сільської молоді самовіддано реалізовувати політику «реформ і відкритості». У 2019 році роман Лу Яо «Звичайний світ» був внесений до переліку «кращих 70-ти романів 70-річної історії Нового Китаю» (新华网, 2019). Тож, передусім варто розглянути основні засади розвитку «літератури реформ», як контекст і основа творчості Лу Яо.

На ранніх етапах свого розвитку «література реформ» була зосереджена на виявленні різних недоліків старої системи та підкресленні історичної неминучості

реформ. Відчуваючи ритм часу, кожен крок реформи був вчасно відображений в літературі. Гострий конфлікт між сміливими та радикальними новаторами та консервативними силами сформував основу для реформування літературних творів у цей період. З поглибленням реформ відповідна проблематика актуалізується і в літературі: відображаючи соціально-політичні та економічні зміни, письменники приділяють більше уваги аналізу культурної відсталості пересічних китайців, що чимдалі чіткіше розкривається в ході реформи. Автори також розкривають руйнівний вплив реформ на традиційну шкалу цінностей суспільства, а також показують поступовий розпад старого способу життя під впливом руйнування сировинної економіки та пов'язаних із цим потрясінь у людській свідомості. Це не лише тенденція до поглиблення літератури реформ, а й спроба звільнити літературу від функції «політичного рупора» (中国现代文学史, 1999, p. 83).

Творчість Лу Яо є репрезентативною в межах завдань «література реформ». До прикладу, його знаковий роман «Звичайний світ» предметно відтворює впровадження реформ в різних галузях суспільного життя. Головний герой роману активно приймає нові обставини та нові ідеї, попри те, що дехто з його оточення вагається і врешті-решт іде на компроміс. Автор змальовує образи пересічних людей з різних верств тогочасного китайського суспільства крізь призму складних суперечностей і конфліктів доби. Праця й кохання, розчарування й гонитва за успіхом, біль і щастя, повсякденне життя та величезні соціальні конфлікти переплітаються у творах Лу Яо, віддзеркалюючи важкий і звивистий шлях, який пройшли звичайні люди в цей історичний період.

1.1. Ідейно-художні засади «літератури реформ» у постмаоїстському Китаї

Після «культурної революції» (1966–1976) розпочалось відродження китайської літератури, яка на той момент переживала глибоку стагнацію. Цьому сприяли кардинальні зміни в суспільстві, спрямовані на осмислення травматичного досвіду «десятиліття лихоліть» та потреби в кардинальному реформуванні усіх сфер

життя китайців. У грудні 1978 року, на III засіданні ЦК КПК 11-го скликання було проголошено запровадження політики «реформ та відкритості» (改革开放). «Архітектор китайських реформ» Ден Сяопін (邓小平) «на основі прагматичного підходу запропонував використовувати знання Заходу для досягнення Китаєм економічного та науково-технічного рівня великих держав світу. <...> Ініційовані ним реформи були спрямовані на де-колективізацію сільського господарства, приватизацію, на скорочення числа державних підприємств, зростання ринкової економіки, на вступ Китаю до Світової організації торгівлі» (Кіктенко, 2018, с. 29). Цей пленум був знаковим не лише для економіки Китаю, а й для його культури, оскільки саме тоді було скасовано «програму класової боротьби» і натомість запроваджено ідею – «практика є єдиним критерієм істини». За слушним спостереженням Н. Кірносової, завдяки цьому в діячів культури постала можливість не обмежуватися жорсткими ідеологічними рамками, а «розкріпачити свідомість і дати волю творчості» (Кірносова, 2018, с. 70). Курс на оздоровлення культури й літератури був підтриманий Деном Сяопіном на IV Всекитайському з'їзді працівників літератури та мистецтва (30 жовтня 1979 року), де у своїй вітальній промові він визначив основні пріоритети культури й мистецтва: 1) мистецтво має служити широким колам населення; 2) сповідувати толерантність щодо явищ мистецтва; 3) запозичувати нове й корисне в іноземних культурах; 4) спиратися на спадок власної давньої культури; 5) прийняти свободу вираження (у формах і стилях); 6) вітати дискусії в теоретичних питаннях культури й мистецтва тощо (Кірносова, 2018, с. 70).

В такому контексті починається новий етап розвитку китайської літератури, радше – реставрація реалістичного мистецтва та розвитку його напрямів у період реформ. Найперше в кін. 1970-х рр. китайські письменники намагалися відтворити у своїх текстах травматичний досвід, пережитий у період «культурної революції». Так сформувався напрям «літератури шрамів» (伤痕文学), яка описувала жахіття радикальної доби маоїзму, душевні та фізичні шрами, нанесені під час репресій,

утисків, «ідеологічного перевиховання». Згодом з'являється «література роздумів» (反思文学), в якій болісні рефлексії замінюються більш спокійними міркуваннями про минуле та осмислення його впливу на сучасність. Лейтмотивом цього напряму стає особистість людини, її буття на історичному тлі, її думки, емоції, переживання. Частково «література роздумів» набуває деяких ознак модернізму в процесі активного знайомства письменників із творами західних літератур. Занурившись у внутрішній світ людини «література роздумів» оминула увагою процес реформ, які в цей час активно розгорталися в суспільстві, виводячи на сцену нового героя-ентузіаста, провідника реформ. Потребу в такому герої гостро відчували пересічні китайці, оскільки саме він вселяв віру у позитивні зміни в Китаї, і, долаючи всі перешкоди, стрімко йшов до своєї мети. Так з'являється «література реформ», покликана фіксувати цей складний історичний період, а найперше – пересічних людей, з їхніми надіями, ваганнями, розчаруваннями і перемогами.

Відомий китайський літературознавець проф. Чень Сяомін слушно зазначив: «Ніколи в історії Китаю народ не покладав на словесність такі великі сподівання, як на «літературу реформ», котра з'явилась після «культурної революції». Здавалось, що саме література визначала історичні очікування людей і вказувала напрям, куди належить далі рухатись. За переломної доби реформ вона проклала шлях для суспільства. І розповідь про національну державу у цій літературі вже не була лише фантазією – вона була безпосередньо пов'язана з історичною практикою» (陈晓明, 2009, р. 289). Подібну думку щодо місії «літератури реформ» висловив проф. Чень Сихе, який зазначив, що творча інтелігенція повинна була по-новому сформулювати оптимістичні сподівання для народу, при цьому наголошуючи на соціальній відповідальності кожного громадянина. З одного боку, «література реформ» стала результатом «розбитих ілюзій» китайського суспільства, що пережило трагедію «культурної революції», а з іншого боку – на неї була покладена місія «формування нових ідеалів, творення нового душевного прихистку, стимулювання нової віри у власні сили» (中国当代文学史教程, 1999, р. 230). Тож бачимо, що «література

реформ» своєю сутністю та функціональним призначенням ґрунтувалась на принципі суперечностей, конфліктності, двополярності явищ і процесів, що неухильно відображалось і на психологічному стані людей, а отже, це зумовлює відповідний спосіб моделювання художньої дійсності.

Чень Сихе зауважив, що «література реформ» є продовженням традицій реалізму, реставрованих у «літературі шрамів» та «літературі роздумів», оскільки так само з'явилась у результаті заохочення інтелігенції та вільного розвитку внутрішньолітературних процесів. Водночас вона стала виразником сміливих думок і настроїв широких народних мас, порушуючи гострі політичні, моральні та соціальні питання, що час до часу викликало широкий резонанс (中国当代文学史教程, 1999, р. 230).

Інші дослідники виявились більш категоричними у порівнянні реформаторської прози із попередніми напрямками реалізму. Так, Лу Яньцзюань зауважила, що на відміну від інших реалістичних напрямів кін. 1970-х – 1980-х рр., які були зосереджені здебільшого на проблемах «нового просвітництва» з погляду відродження індивідуальної духовності (тобто, в центрі уваги – моральні критерії поведінки індивіда), то вже рання «література реформ» надавала перевагу питанням «модернізації» з колективістських позицій (тобто – держави й суспільства) (卢燕娟, 2020, р. 76). Критика т.з. «деперсоніфікації» проблематики реформаторської прози призвела подекуди до її досить спрощеного розуміння та нівелювання її значущості. Однак, з плином часу вона знову привернула увагу науковців як складний і відвертий «літопис» початкового періоду «реформ і відкритості», спонукаючи до перепрочитання і переосмислення. Так, розмірковуючи над питанням про взаємозв'язок «літератури реформ» та передуючої «літератури шрамів», сучасний дослідник Хуан Гуйюань констатує радикалізм думок деяких критиків (зокрема, Чена Гуанвея), які звинувачували письменників-«реформаторів» у тому, що їхні соціально-оптимістичні твори стали на заваді розвитку глибоко трагічної «літератури шрамів», і таким чином буцімто відбулося «уперте витіснення пам'яті»

(拒不记忆) про пережиту травму. Хуан Гуйюань натомість послідовно доводить, що виникнення і розвиток «літератури реформ» було природним відгуком на запити часу. Такі письменники, як Цзян Цзилун, через образи реформаторів порушували «глибші й охоптіші історичні сенси», на яких власне й зосереджувалась «література шрамів». Таким чином, поява «літератури реформ» не була випадковою чи безпідставною – «вона мала неспростовні внутрішні мотиви, потужний суспільний запит і соціальне підґрунтя» (黄桂元, 2008). Тож важко не погодитись із загальним висновком ученого про те, що будь-який літературний напрям є відображенням пережитого досвіду і пам'яті (колективної чи індивідуальної) про нього, зважаючи на те, що один і той самий «минулий час» (у формі спогаду) констатується й оповідається по-різному, в залежності від актуальних переконань, інтересів і очікувань. Тому й поява, розквіт та занепад літературних напрямів «зазвичай зумовлені складною сукупністю чинників – політичних і соціальних, національних і культурних, психологічних і меморіальних, а також певними історичними обмеженнями (黄桂元, 2008).

Все це вповні стосується складної й амбівалентної «літератури реформ». Вона активно розвивалася майже десятиліття, змінюючи свою тематику, проблематику, художню палітру. Сучасні китайські дослідники (Чень Сяомін, Чень Сихе, Лу Яньцзюань та ін.) умовно виділяють три періоди розвитку цього літературного явища: 1) період зародження і становлення (1979–1981); 2) період розквіту (1982–1985); 3) період згасання (після 1985). Тож коротко розглянемо їх особливості.

Період зародження і становлення охоплює 1979–1981 рр., коли автори сатирично зображують стару економічну систему в контексті ультраправих політичних процесів, критикуючи антиреформаторські настрої. Письменники також формують позитивний імідж реформаторів. Знаковим твором цього періоду дослідники одностайно вважають оповідання тяньцзінського письменник Цзян Цзилуна (蒋子龙) «Нотатки про те, як директор Цяо прийшов на завод» («乔厂长上任记», 1979). Цей твір не лише сміливо розкрив руйнівний вплив, завданий

«культурною революцією» економіці Китаю за десять років, але й реалістично описав нові проблеми та суперечності постмаоїстської доби. Це оповідання було надзвичайно схвально сприйняте тогочасним широким читацьким загалом і літературними критиками. Однак згодом воно навіяло більш глибокі розміркування. Чен Сихе помітив роздвоєння творчої моделі Цзян Цзилуна – з одного боку, оповідання відображає гострі конфлікти між старою економічною й політичною системами та реформаторською справою, а також суперечності в середовищі самих реформаторів; з іншого боку – воно створює своєрідну казку про те, що «варто лише здійснити реформи, як виробництво відразу налагодиться й піде вгору». Тому оповідання про директора Цяо дослідник називає «класичною утопією» (中国当代文学史教程, 1999, р. 231). Прикметно, що це перший художній твір, який демонструє усвідомлення автором гасла «писати про чотири модернізації¹, писати про сили спротиву чотирьом модернізаціям, писати про боротьбу за подолання цього спротиву». В результаті постає головний персонаж оповідання – директор Цяо Гуанпу як героїчний образ реформатора, якого із захватом сприймають мільйони читачів. За спостереженням Чена Сихе, саме такий «реформатор», з його жорстким характером, непересічною вдачею, внутрішніми ваганнями і зовнішньою рішучістю вповні «відображає “героїчні” настрої суспільства в період реформ із прагненням швидких і рішучих дій» (中国当代文学史教程, 1999, р. 231). Подібну думку висловив і проф. Чень Сяомін, називаючи директора Цяо «ідеалізованим героїчним образом, який є результатом колективної уяви» (陈晓明, 2009, р. 290).

Водночас новий образ реформатора сконцентрував неуникні внутрішні й зовнішні конфлікти, знаменуючи складність історичної доби і специфіку китайської модернізації. Як вже згадувалось раніше, дослідниця Лу Яньцзюань вказала, що рання реформаторська проза зосереджувала увагу на «деперсоніфікованій

¹ «Чотири модернізації» – це ідея поліпшення економіки Китаю, запропонована першим прем'єром Держради КНР Чжоу Енлаєм у 1954 році. Складником державної політики ця ідея стала у 1977 р., коли на III пленумі XI з'їзду КПК «була прийнята концепція «чотирьох модернізацій», спрямована на посилення могутності Китаю в сільському господарстві, військовій справі, технології, науці та промисловості» (Кіктенко, 2020, с. 33).

проблематиці, зокрема, на питаннях виробництва, технологій, інституцій тощо, культивує раціоналізм і практичність» (卢燕娟, 2020, с. 76). Тому директор Цяо – це образ «нового керівника (посадовця)», який віддано поринув у процес модернізації, вимагаючи від підлеглих того ж самого. Він позбавлений емпатії до людей (на відміну героїв «літератури шрамів») і керується у своїх рішеннях лише виробничими потребами. Риси деперсоналізації, на думку Лу Яньцзюань, проявляються в безжальній владі керівника, що яскраво звучить вже на початку оповідання: «*“Час” і “цифри”, холодні й безжальні, немов два батогови висять над нашими спинами*» (蒋子龙, 2008, р. 12). «Військово-командний стиль» правління директора Цяо відзначила й австралійська дослідниця Кем Луї. Вона вбачає в цьому образі новий тип «технократичного бюрократа» і «конфуціанського капіталіста», не заперечуючи того, що цей образ є ідеалом управлінця для китайців того періоду. Утім, на думку дослідниці, цей образ відображає внутрішній конфлікт між технократизмом і конфуціанським способом мислення, що призводить до відчуження як героя, так і самого письменника Цзяна Цзилуна (Louie, 1989, р. 47). Про конфуціанський спосіб мислення китайських реформаторів можна сперечатись, однак безсумнівним лишається складність тих образів і проблем, котрі були запропоновані «літературою реформ» вже в період її зародження.

Після оповідання Цзян Цзилуна з'явилась ціла низка творів нового напрямку, які урізноманітнили тематику й проблематику. Серед них – п'єса Ша Єсіня «Якби я був справжнім» (沙叶新 «假如我是真的», 1979), в якій представлена історія хлопця Лі Сяожана, що заради повернення до міста із трудового «заслання» в селі, вдає сина партійного високопосадовця. У п'єсі звучить жорстка критика безпринципності й корумпованості чиновництва, яке переймається лише власними інтересами й привілеями, не піклуючись про долю держави й добробут народу. Саме вони уособлюють головну перепону на шляху реформ та оздоровлення суспільної атмосфери в цілому. На відміну від Цзян Цзилуна, Ша Єсінь спирається на національну традицію викривальної літератури, вибудовуючи складні асоціативні

зв'язки, і в такий спосіб привертаючи увагу до сучасних проблем модернізації.

У ранньому періоді з'являються твори, присвячені темі реформ в сільськогосподарських регіонах. Серед них вирізняється проза Гао Сяошена (高晓声): оповідання «Лі Шуньда зводить будинок» («李顺大造屋», 1979), «Господар “дірявого обійстя”» («“漏斗户”主», 1980) тощо. Автор, звертаючись до основ національної культури і людської природи, переосмислює аграрну політику держави та життєвий шлях селянства. Через яскраві образи своїх персонажів автор показав конфлікт між історичними вимогами модернізації та світоглядом сільських мешканців. Таким чином, на початок 1980-х рр. «література реформ» набула ознак зрілості та проблемно-тематичної глибини.

Період розквіту, який тривав приблизно з 1981 по 1984 рр., відзначився тим, що автори стали загострювати увагу на соціальних змінах, викликаних реформами; на перший план виходять проблеми, пов'язані з труднощами проведення реформ, змінами у свідомості людей та суспільній моралі.

Цей період ознаменувався виходом у світ роману Чжан Цзе «Важкі крила» (张洁 «沉重的翅膀», 1981), хоча думки дослідників розходяться з цього приводу. Проф. Чень Сихе вважає, що саме цей роман став знаковим твором, в якому окреслилась нова проблематика – труднощі проведення і наслідки реформ (позитивні й негативні), а головне – зміни у свідомості людей, в їхньому мисленні, цінностях та моральних засадах (中国当代文学史教程, 1999, p. 233). Натомість проф. Чень Сяомін відносить цей роман до раннього періоду, який він визначає як «створення суб'єкта доби» (陈晓明, 2009, p. 290). Таким суб'єктом є герой-реформатор, присутній в романі «Важкі крила». Це директор автомобільного заводу Чень Юнмін, який пережив «культурну революцію», і залишившись чесною й принциповою людиною, віддає всі свої сили й здібності на виконання дорученого йому завдання – реанімувати занедбане виробництво й врятувати збитковий завод. Сюжет і головний герой дійсно нагадує оповідання Цзян Цзилуна про директора Цяо, чого не заперечувала у своїх інтерв'ю і сама авторка. Тим не менш, проблематика роману

значно глибша й складніша. Чжан Цзе створює низку різноманітних персонажів, які умовно розподіляються за двома таборами – відданих і чесних реформаторів та заскорузлих консерваторів, між якими постійно триває боротьба. Тож їй вдається розкрити глибинні причини, які гальмують або й унеможливають продуктивність проведення реформ – це старий і неповороткий бюрократичний апарат, обмеженість ініціатив керівника партапаратом, незацікавленість робітників у результатах власної праці, психологічний тиск в умовах наклепів тощо. Новаторською є й художня палітра роману. За спостереженням Ченя Сяоміна, «оповідь вільна й стрімка, з широким охоптом життєвого матеріалу, змалювання персонажів... відверте й сміливе з увагою до деталей, утім час до часу проявляється надмірно критичне бачення героїв та подій, мова персонажів подекуди надмірно розтягнута, що видається дещо нудним і гнітючим» (陈晓明, 2009, p. 292). Критична оцінка дослідника засвідчує неодномірність тексту роману, позаяк образ блискучого реформатора-рятівника розчиняється у нудній і гнітючій буденності, певній «боротьбі з вітряками». Процес оновлення дуже складний, навіть часом трагічний, адже сенс назви роману китайські дослідники трактують так: «не легко здійснитись в повітря на важких крилах». Це відображається й на мовно-стилістичному рівні. Тож роман щонайменше є перехідною ланкою до нового періоду розвитку «літератури реформ».

Упродовж короткого часу з'являється ціла низка творів цього напрямку, які стали знаковими, зокрема: роман Ке Юньлу «Нова зірка» (柯云路 «新星», 1984), роман Лі Говеня «Вулиця Хуаюань, номер 5» (李国文 «花园街五号», 1983), роман Чжана Сянляна «Чоловічий стиль» (张贤亮 «男人的风格», 1983); повість Цзяна Цзилуна «Скорботна пісня Яньчжао» (蒋子龙 «燕赵悲歌», 1984), романи Чжана Вей «Осінній гнів» та «Стародавній корабель» (张炜 «秋天的愤怒», «古船», 1983), повість Цзя Пінва «Останній і перший місяці за традиційним календарем» (贾平凹 «腊月·正月», 1985), оповідання Вана Жуньцзи «Продаж крабів» і «Господиня» (王润滋 «卖蟹», 1980; «内当家», 1981), повість Вана Чжаоцзюня «Похорон перед світанком» (王兆军

«拂晓前的葬礼», 1983) тощо.

Літературна зрілість реформаторської прози проявилась насамперед в ускладненні проблематики творів, майстерності авторів у створенні яскравих образів (із складною психологією і мінливим світоглядом), а також їхня вправність у використанні значного художнього інструментарію реалістичного мистецтва. Загалом «література реформ» стала вдалим поєднання утилітарного і естетичного дискурсу, виражаючи «модернізований» спосіб мислення і нову естетику доби перетворень.

Прикметною особливістю цього періоду є розквіт «сільської прози» (乡土文学), яка розкриває труднощі проведення реформ у сільській місцевості. Ця тематика стала провідною у творчості Гао Сяошена, який написав серію оповідань про селянина Ченя Хуаньшена (陈奂生). За спостереженням проф. Лю Юна, ця серія привернула увагу читачів «виявленням “культурних суперечностей” в характері й психології тогочасного селянства. В період історичних змін ці твори стали свідченням того, що особливістю поведінки, психології та способу мислення селян, як культурної спільноти, є працелюбність та витривалість, поєднана із байдужою інертністю, а також палке вітання “нового суспільства”, і водночас – невігластво й сліпа покора...» (中国现当代文学, 2006, p. 361).

Знаковим у творчості Гао Сяошена є оповідання «Чень Хуаньшен прямує до міста» («陈奂生上城», 1981). Цей твір, за свідченням багатьох китайських літературознавців, є продовженням традицій реалістичної літератури, в якій досліджується національний характер та вдача китайців. Витоки цих традицій сягають творчості Лу Сюня², який у повісті «Правдива історія А-к'ю» («阿Q正传», 1922) розкрив особливу національну рису (чи то – ваду) китайців – *ак'юїзм*. Це поняття узвичаїлось у науковому обігу із значенням психології самообману,

² Лу Сюнь (鲁迅, 1881-1936) – відомий китайський письменник, публіцист, літературний критик, знаний своїм гострим сатиричним стилем та критичними роздумами про китайську національну ідентичність, історію і культуру. Вважається фундатором нової китайської літератури.

самовтішання, тобто коли людина не бажає зізнатися собі у власних поразках і вигадує т.з. «моральні перемоги» для заспокоєння совісті, а потім починає в них беззастережно вірити, забувши, що все це вигадане нею самою. Українська перекладачка й дослідниця Л. Голубнича влучно вказала, що *ак'юїзм* символізує «покірність долі, пасивність, брак революційності, намагання бути вдоволеним з існуючого стану речей та шукання самообдурюючого виправдання всім існуючим лихам» (Голубнича, 1963, с. 6).

Оптимізм ак'юїстичного типу дослідники знаходять в образі головного героя Гао Сяошена – селянин Чень Хуаньшена. Він вже не злидар (яким був А-к'ю), а дрібний фермер, однак його психологія самовтішання не змінилась. Автор розкрив через цей образ слабкості й вади тогочасного селянства, а саме: невігластво, примітивність, невибагливість, страх визнання реальності, схильність до хвастощів тощо (中国现当代文学, 2006, р. 362). Письменник прагне привернути увагу до цих недоліків аби знайти дієві способи змінити психологію селян і уможливити ефективну реалізацію реформ. Він «співчуває їхнім негараздам, але обурюється їхньою інертністю» (中国当代文学史新稿, 2005, р. 418). У способі художнього зображення персонажів відсутні складні суперечності, однак автор створює живі образи, вдаючись до детального психологічного опису, спрямованого на їхню індивідуалізацію. Новаторським видається також іронічний та алегоричний стиль письма Гао Сяошена, позбавленого усталених кліше, які виникли в реформаторській прозі.

Розвиток сільської тематики продовжився у творчості письменників т.зв. «шаньдунської групи» (Цзяо Цзянь 矫健, Ван Жуньцзи 王润滋, Ван Чжаоцзюнь 王兆军, Чжан Вей 张炜 та ін.), тобто тих, які були вихідцями з провінції Шаньдун – вагомого сільськогосподарського регіону Китаю. Тож письменники були свідками процесів модернізації сільської місцевості і висловлювали різні міркування щодо цього. Зокрема, Цзяо Цзянь та Ван Жуньцзи у своїх творах засуджують корисливість

і прагнення до наживи керівництва у процесі реформування села. Автори не заперечують нагальність реформ, однак їхній вплив на спосіб життя та моральні норми селян варті ретельної уваги.

У повісті Вана Чжаоцзюня «Похорон перед світанком» (王兆军 «拂晓前的葬礼») постає картина селянського життя із різними проблемами, соціальними змінами, досягненнями та втратами. Символізм назви спрямований на констатацію «поховання» старого й віджилого в сільському середовищі й сподівання на світанок нового життя. Базове протиставлення «реформатори – консерватори» ускладнюється плетивом конфліктів і суперечностей: у середовищі селян, між фермерами і місцевою владою, між селянами і освіченою міською молоддю, надісланою в село із трудовою повинністю³ тощо. Все це зумовлює внутрішню суперечливість головного героя повісті Тяня Цзясяня (田家祥). Він – виходець із сільських низів, який переживає злидні і скруту, однак здобуває прихильність односельців і стає заступником секретаря місцевого відділу партії. Для цього він проявляє прихильність і конструктивність до «засланої молоді», підприємницьку наполегливість у сільськогосподарських нововведеннях, мудрість у спілкуванні з партійним керівництвом тощо. Однак здобуті досягнення не спричинили до подальшого саморозвитку героя, натомість він щодалі більше ставав жорстоким, підозрілим, нетерплячим до критики, недалекоглядним, а згодом – почав зловживати владою, ігнорувати поради фахівців, вимагати повернення до колективізації та відмови від системи відповідальності. Цей герой подається автором як трагічна постать, що є результатом «вроджених вад» консервативного селянства та викликів часу. Комплекси й недоліки Тянь Цзясяня, сформовані також несправедливим суспільством, підірвали його волю, мудрість, таланти і характер в цілому. Тож автор прагне не засудити героя, а зрозуміти спричиненість негативних тенденцій в житті

³ Ідеться про студентів, яких надсилали в села «на перевиховання» в межах руху «підійматися в гори, спускатися в села» (上山下乡). Цей рух був розгорнутий в період «культурної революції» (1966–1976) в КНР. Його заявленою метою було забезпечити, аби міська молодь (насамперед студенти) могла «вповні розвинути свої таланти» через освіту серед сільського населення (Dietrich, 1997, p. 199).

селян, проаналізувати соціальні, історичні та ідеологічні фактори.

У романі Чжана Вея «Стародавній корабель»⁴ (张炜«古船») досліджуються особливості життя селян в історичній перспективі. Цей твір формально обмежується тематичними рамками «літератури реформ», але його змістова глибина розкриває людську природу й національну пам'ять. Це – складне художнє полотно, сповнене втаємниченого символізму, який відображає біль, суперечності, приреченість героїв у питаннях власного життя, реальності та історії (黄大力, 2019, p. 5). Нова проблема, яку порушує автор – осмислення травматичного досвіду китайських фермерів з початку проведення земельної реформи 1950-х – 1960-х рр. до періоду «реформ і відкритості». Сучасний дослідник Цуй Цзіньцяо називає цей твір «ареною духовної боротьби між сучасністю і традицією, що викликає колективну тривогу в період соціальних змін», вказуючи, що автор досліджує вразливість гуманізму в людині, ірраціональні зрушення в морально-етичних нормах та ідеологічних концепціях (崔金巧, 2016, p. 59). На літературну арену виходить новий герой свого часу – підприємець Суй Баопу (隋抱朴), який є втіленням переживання травми (психологічного пригнічення) й каяття, що набуває історичного сенсу. Герой вважає, що його успішна підприємницька діяльність пов'язана із стражданнями мешканців його рідного містечка Валі ще з часів земельної реформи. Відчуття власної відповідальності за ці страждання стало основою внутрішнього конфлікту Суй Баопу, відображаючи культурно-соціальні суперечності у провінційних жителів у період реформаторського процесу.

Зрештою, варто згадати роман Ке Юньлу «Нова зірка» (柯云路 «新星»), в якому автор відобразив власний досвід представника т. зв. «трьох старих випусків»⁵ (老三届). Цей роман є знаковим в «літературі реформ», оскільки розкриває низку

⁴ Роман Чжана Вея «Стародавній корабель» оцінюється китайською академічною спільнотою як такий, що втілює «критичну силу літератури 1980-х років» та її глибину, а також формує стандарти для романів 1990-х років, які важко перевершити (中国新文学史一百年, 2012, p. 180–181). Цей роман з 1987 року до нині був перевиданий 18 разів.

⁵ «Три старі випуски» (老三届) – це випускники середніх шкіл 1966, 1967 та 1968 рр., тобто початкового найрадикальнішого періоду «культурної революції».

актуальних проблем, що поставали у процесі модернізації, а також у межах отриманих перших здобутків. Письменник створює ідеалізований образ молодого реформатора, який вірить у можливість кардинальних змін в житті селян, пов'язуючи власний добробут з економічним розквітом всієї країни. В образі головного героя Лі Сяннаня (李向南) автор втілює майже всі видатні якості реформатора, якому притаманні не лише самовідданість та відповідальність, але й впевненість і сумлінність, аби успішно проводити модернізацію. Його критика старої корумпованої системи та боротьба з бюрократичним апаратом вражали читачів і критиків. Водночас герой розмірковує над новою реальністю: задоволення зростаючих матеріальних і культурних запитів людей призводить до гонитви за прибутком, залишаючи поза увагою довгострокові завдання економічних реформ. Загалом образ Лі Сяннаня ясно показує культурні обмеження творчих особистостей-реформаторів та суспільного визнання їхніх дій, що виражається в понятті «свідомість чесних чиновників»⁶ (清官意识). Разом з тим у романі по-новому розкривається дихотомія «консервативність – сучасність», що виражається у взаємосприйнятті китайських реформаторів і представників західного світу. Впровадження курсу «реформ і відкритості» передбачав залучення досвіду західних країн, певним чином – наслідування західної моделі економічного розвитку. В романі «Нова зірка» з'являються герої-іноземці – родина Джеймсів, які виявляють проблему зіштовхування китайського та західного. Їм бачиться привабливими усталеність, тяглість і багатство китайської традиційної культури, тоді як Китай, котрий має переваги власної цілісної й гармонійної соціальної системи, докладає чимало зусиль, аби навчатися у Заході. Так китайці прагнуть модернізувати свою

⁶ Поняття «чесний чиновник» (清官) в Китаї має культурно-історичне походження і відповідний сенс – насамперед, це «той, хто посідає високі й престижні посади». В цьому значенні вказане поняття зустрічається в «Історії династії Цін» (晋书), укладеної танським історіографом Фан Сюаньліном в 648 році. Згодом поняття набуло значення «чесний і непідкупний чиновник», що здебільшого використовувалось в традиційній літературі, зокрема в сунських повістях про чесного суддю Бао Чжена, в цінських романах «Неофіційна історія конфуціанців» У Цзінци, «Коротка історія цивілізації» Лі Баоцзя та ін. Тому використання поняття 清官 в сучасному контексті притягує асоціації з класичними текстами, поглиблюючи його символізм.

державу й націю, сподіваючись «віднайти» шлях до побудови цивілізації майбутнього. В результаті «надстабільність» традиційної культури стає перешкодою для реалізації амбітних намірів головного героя-реформатора (郝瑞娟, 2016, р. 9).

Отже, можемо підсумувати, що період розквіту «літератури реформ» став важливим етапом розвитку реалістичної літератури в Китаї. Знаковим авторам вдалося створити багатомірну художню дійсність, яка віддзеркалювала реальні процеси модернізації, глибоко проникаючи в її «розлами», невдачі, конфлікти, суперечності та протистояння.

Період згасання, який простежується приблизно після 1985 року, засвідчив подальше переакцентування уваги письменників із зовнішніх (соціально-політичних) на внутрішні (психологічні) аспекти процесу змін. Але, на наш погляд, тут не варто говорити про вичерпаність відповідної тематики і проблематики, і в результаті – зникнення «літератури реформ» як явища. Можемо припустити, що вона поступово «розчинилась» в інших напрямках і течіях, які стрімко набували популярності в кінці 1980-х років. До прикладу, ранні повісті Цзя Пінва «Перед молодим місяцем» (贾平凹 «小月前本»), «Мешканці Долини Півнів» («鸡窝洼的人家»), «Останній і перший місяці за традиційним календарем» («腊月 • 正月») зазвичай трактують як зразки сільської прози в межах «літератури реформ» (中国现当代文学, 2006, р. 363-364). Однак вже у цих творах, а також у збірниках новел про життя мешканців гірського регіону Шаньчжоу, з'являються ознаки «літератури пошуку коріння» (寻根文学) – китайського різновиду «магічного реалізму». Серед цих ознак варто відзначити проникнення у глибинні пласти традиційної культури, міфологічний символізм, звернення до китайської історіографії, вивчення національної психології та локальних звичаїв, а також відповідна художня мова, сповнена ідіом, народних афоризмів і архаїчної лексики. Всі ці риси, поряд із збереженням проблематики взаємозв'язків традиційного і сучасного, розвинулись у зрілій творчості Цзя Пінва – повісті «Небесний пес» («天狗»), романах «Занапащене місто» («废都»), «Селище

Гаолаочжуан» («高老庄»), «Стародавнє Вогнище» («古炉») тощо. Ці твори стали знаковими явищами китайської «літератури пошуків коріння».

Повертаючись до основного предмету нашого дослідження, маємо констатувати, що творчість Лу Яо китайські дослідники здебільшого відносять до періоду розквіту «літератури реформ». Утім все ж таки не варто ставити чіткі рамки творчих пошуків письменника, здобутки якого до сьогодні потребують ретельного прочитання й нового осмислення (重读路遥, 2013). Повість «Доля» («人生»), яка принесла митцю всекитайську славу, вийшла друком у 1982 році, а знаковий роман «Звичайний світ» («平凡的世界») – у 1988 році, тобто Лу Яо відтворює строкате полотно життя земляків на тлі розквіту і згасання «літератури реформ». Не дарма твори Лу Яо завжди викликали запеклі дискусії, а захоплення широкою читацької аудиторії часто суперечило скептичним оцінкам критиків. На це звернув увагу відомий китайський письменник і літературний критик Лі То, який в інтерв'ю журналу «Молодь Пекіна» (北京青年报) зазначив, що Лу Яо властива «масштабність художнього мислення», завдяки чому письменник спромігся осмислити складність реформ і представити це у своїх текстах «як панорамне художнє полотно» (李陀, 2015). Ряд критиків були схильні ігнорувати цю масштабність і оцінювати прозу Лу Яо «пласко» й «обмежено», як тенденційну в межах мейнстрімного реалізму. Однак, важко не погодитись із Лі То в тому, що основний внесок Лу Яо в новітню китайську літературу – це «художнє узагальнення історії реформ», і водночас – своєрідний виклик в межах розвитку власне реалістичного мистецтва (李陀, 2015).

Як відомо, у 1980-ті рр. китайські письменники творили під значним впливом західного модернізму, чому, звичайно, сприяла активізація перекладацької справи. Власне тому письменники-реалісти (зокрема, й «реформатори»), вдавались до модерністських проєкцій. Частина з них, як Цзя Пінва (贾平凹) та Мо Янь (莫言), поступово трансформували свою художню оптику в бік модернізму, а інші, як Ван Мен (王蒙), не сходили з реалістичної колії, однак майстерно імплікуючи у свої твори прийоми модерністського письма (психологічні описи, потік свідомості,

інтертекстуальність тощо). Новаторство Лу Яо, як доводить Лі То, полягає в тому, що він, з одного боку, кидає «виклик» модерністським напрямам літератури, які розвиваються у 1980-ті роки: «туманній поезії» (朦胧诗), «експериментальній прозі» (实验小说), «літературі пошуків коріння» (寻根文学) тощо. З іншого боку, він проблематизує реалістичну творчість, кидаючи виклик поволі затухаючій «літературі реформ» (李陀, 2015). Тобто, Лу Яо не лише з пересторогою сприймає «чисте мистецтво», але максимізує спроможності й традиції реалізму, ускладнюючи саму його сутність. Він продовжує й розвиває здобутки попередників – Лу Сюня (鲁迅), Лю Ціна (柳青), Чжао Шулі (赵树理) та ін., акцентуючи на історичних факторах, сюжетних лабіринтах та драматизації доль персонажів.

Яскравим прикладом художнього «виклику» Лу Яо є його роман «Звичайний світ». Глибоко розуміючи проблеми реформ села, автор не робить простих і однозначних висновків, він занурює своїх героїв у складні умови реального життя, «дозволяючи їм губитися, блукати, страждати, вагатися в собі, реформах і суспільстві, терпіти муки, проходити крізь тяжкі випробування» (李陀, 2015). Власне тому проза Лу Яо кінця 1980-х рр. вже виходить за межі завдань «літератури реформ» і переростає в більш глибоку й масштабну реалістичну творчість.

Разом з тим, основою прози Лу Яо лишається «локальна культура» (区域文化), тобто природні умови та давня культура північного району провінції Шенсі. На цій підставі прозу Лу Яо порівнюють із творами Цзя Пінва, які ґрунтуються на локальній культурі південних районів цієї провінції. Таке порівняння, на наш погляд, уможливорює розуміння сутнісних відмінностей творчого методу Лу Яо від модерністського методу зрілого Цзя Пінва.

Дослідники Ма Їфу та Хоу Фу зазначили, що вже в ранній творчості Лу Яо концентрує увагу на «епохальному та суспільному сенсах», подаючи охотно й глибоко сенс суспільного життя (马一夫&厚夫, 2006, р. 96). Натомість Шень Чаохуей підкреслив, що у 1980-ті роки письменник остаточно формує свою філософську концепцію скрутності (сутуги) людського життя під впливом суворих природних

умов північної Шенсі, а також – широти душі й прагматизму поведінки місцевих мешканців. Тож у такий спосіб формується пафос «чистого прагматизму» творів Лу Яо із детальним зображенням «світу» доби змін (申朝晖, 2016, р. 123). Це протиставляється «південному колориту» творчості Цзя Пінва, який з дитинства був занурений у «туманно-містичну» і водночас «оновлену атмосферу втаємниченої культури Шаньчжоу, і з таких позицій осягав життєві смисли, приховані в її глибинних пластах» (青木正儿, 1985, р. 3–4), тому він відчував «особливу прихильність до химерно-містичної чуської культури⁷, а також до витонченості іньського світосприйняття та строкатості філософії даосизму та чань-буддизму» (申朝晖, 2016, р. 130). Такий контраст дає підстави Шеню Чаохуею зробити компаративний висновок про домінуючі особливості моделі художньої дійсності Лу Яо. Зокрема, дослідник відзначає: «Цзя Пінва жодним чином не міг би відтворити той колорит локальної культури північної Шенсі, який постає у творах Лу Яо – величний і розкутий, суворо-трагічний, але дещо заповзятий; так само він не міг би керуватися... соціальною функцією «літератури як носія Дао, що рятує світ і людей», а також використовувати художній інструментарій реалізму [все це притаманне Лу Яо]. Водночас Лу Яо не зміг би відмовитись від відчуття соціальної відповідальності та схилитись до зображення витончено-легких красвидів південної Шенсі...; так само мало ймовірно, що він зміг би відкинути ціннісні засади реалізму, аби творити масову літературу в період комерціалізації письменства. Шаньчжоу для Цзя Пінва, так само, як Шеньсі для Лу Яо, є культурною реальністю надзвичайно глибокого впливу» (申朝晖, 2016, р. 132).

Тож попередньо можемо виснувати, що творчість Лу Яо є певною квінтесенцією «літератури реформ», оскільки втілює її складну амбівалентну природу в досить обмеженій матриці реалістичного світобачення. Тож задля

⁷ Чуська культура 楚文化 – це культура стародавньої держави Чу (楚国), яка розташовувалась в південних районах Китаю у середній течії річки Янцзи у період Чуньцю (春秋, 722–476 рр. до н.е.) та Чжаньго (战国, 475–221 рр. до н.е.). Культура цієї держави вирізнялась ритуальним містицизмом і стиранням межі між реальністю та ілюзією («сон уві сні»), що й нині залишилось в народних традиціях і обрядах цього регіону.

з'ясування особливостей творення образів і сенсів у прозі Лу Яо, варто осмислити метафізичну й психологічну сутність бінарного сприйняття світу в реалістичному мистецтві. При цьому вкрай важливо відкинути упереджені кліше й трафарети спрощених опозицій (біле або чорне), що були запропоновані попередньою добою мейнстрімного соцреалізму з його класовим поділом суспільства й відповідною ціннісною парадигмою.

1.2. Бінаризм як принцип художньої типізації в літературі.

Бінарна опозиція в академічному визначенні – «(від лат. *binaries* – подвійний, із двох частин) – універсальний принцип пізнання, організації знакових систем і властивість людського мислення, що полягає у сприйнятті та описі світу через парні, семантично протилежні категорії (верх – низ, добро – зло, прекрасне – потворне, день – ніч, свій – чужий тощо)» (ВУЕ, 2022).

У межах бінарної опозиції поняття чи художні явища є полярними за змістом й протиставлені одне одному. Водночас кожне поняття поодиноці не виражає того смислу, якого набуває чи актуалізує у зв'язку із парою-протиставленням. Український літературознавець проф. Ю. Ковалів підкреслює, що бінаризм є фундаментальною категорією традиційного структуралізму, «як і всієї логоцентричної культури з притаманною їй метафізичною свідомістю» (ЛЕ, 2007, с. 136). Тобто, в межах теорії структуралізму бінаризм є базовою характеристикою людського мислення в цілому.

1.2.1. «Бінарна опозиція» в структурі мислення представників західного світу.

Вивчення принципу розуміння й раціонального опису дійсності через бінарні пари, сполуки протилежностей започатковано в античній філософії (Піфагор, Горгій із Леонтіни, Анаксимандр Мілетський, Платон, Аристотель та ін.). Бінарне моделювання дійсності було притаманне ментальності середньовіччя, з її поділом

світу на праведне і грішне, божественне і демонічне, небесне і земне. З XVIII ст. завдяки спадщині І. Канта, Г. Гегеля проблема бінарних відношень актуалізована у філософії. Концептуалізація ідеї бінарних опозицій у фонології й семіотиці припала на початок XX ст. (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон та ін.) та пов'язана з виробленням методологічних засад структуралізму. З другої половини XX ст. входить практично в усі сфери гуманітарних досліджень.

Сучасний лінгвістичний і літературний дискурси бінаризму пов'язують із працями представників теорії структуралізму та семіотики, зокрема Ю. Лотмана, К. Леві-Строса, Я. Мукаржовського, Р. Якобсона та ін.

Відомий чеський структураліст, один з найяскравіших членів Празького лінгвістичного кола Ян Мукаржовський (1891–1975) розвинув принцип бінаризму у своїй концепції мови, мистецтва і культури. У 1930-ті роки він висловив думку, що художній знак – це соціальний і контекстуальний феномен, тобто має бінарну природу. Учений пов'язав структуру мистецького твору з його значенням, наголосивши, що такий твір водночас є автономним і комунікативним знаком. Згодом він висунув концепцію «семантичного жесту», до якого митець інтенційно вдається, аби дібрати елементи для свого твору і зробити його значення цілісним, тим самим порушивши проблему читача та рецепції художнього тексту. Найґрунтовнішими дослідженнями Я. Мукаржовського є теоретичні праці про сутність поетичної мови та її відмінність від літературної. Він висуває концепцію порушення літературної норми задля уможливлення існування поезії як такої. З. Мітосек слушно наголосила, що учений трактує поетичну мову як певну систему вираження, надбудовану над природною мовою і сфокусовану на естетичній функції, тобто мову, знаки якої «нахилені над собою» (Мітосек, 2006, с. 206). Принцип бінарної опозиції тут реалізується у протиставленні літературної норми та поетичних неологізмів, які засвідчують її порушення. Зокрема автор наголошує: «Що стійкішою у визначеній мові є літературна норма, то різноманітніші можливості її порушення, у такій мові більше можливостей для поетичної творчості. І навпаки, що

слабше відчувається норма мови, то менше можливостей для її порушення і тим менше можливостей для поетичної творчості» (Мукаржовський, 2001, с. 426). Прикметним є те, що розвиток літературної норми, як і її порушення, регулюється естетичною оцінкою мовних явищ. При цьому «втручання у розвиток літературної мови ефективно й доцільне тільки тоді, коли свідомо естетична оцінка явищ стає соціальним фактором» (там само, с. 435).

Розвиток структуралістської концепції бінаризму простежується і в роботах американського лінгвіста і літературознавця, активного учасника Празького лінгвістичного гуртка Романа Якобсона (1896–1982). Предметом його досліджень став тісний зв'язок лінгвістики з літературознавчим аналізом художніх текстів. Як слушно висновує польська дослідниця М. Маєрчик, Р. Якобсон розглядав сучасне мистецтво як таке, що «використовує абстракцію та багатозначність часових і зорових перспектив, наголошує на взаємозв'язку *означника* та *означуваного*. Таке мистецтво, як і поетичні твори, зосереджується не на об'єктах посилення, а на відношеннях означників у самому знакові» (Якобсон, 2001, с. 463). У цих міркуваннях окреслюється сутність бінарної опозиції в трактуванні мистецтва і літератури як семіотичної системи. Хоча важливість лінгвістичного підходу в аналізі літературних творів піддавалась критиці багатьма дослідниками (М. Ріффатер, Дж. Куллер та ін.), однак ідея бінарної природи поетичного дискурсу є важливою для розвитку сучасної теорії літератури. У своїй праці «Лінгвістика і поетика» Р. Якобсон визначив основний лінгвістичний критерій поетичного тексту як «проекування принципу еквівалентності з осі селекції на вісь комбінації» (Якобсон, 2001, с. 472). Дослідник визначає специфіку поетичного дискурсу у контрасті двох планів, зокрема у використанні «бінарного контрасту між більше і менше «просуненими» сегментами мовлення, що реалізуються різними відрізками послідовностей фонем» (там само, с. 474). Прикметно, що серед іншого, Р. Якобсон ілюструє свою концепцію й на прикладі китайської класичної поезії, де рівні тони протиставляються ламаним тонам «як довгі тонові піки — вершини складів —

коротким», тож китайська традиційна віршова метрика ґрунтується на протиставленні довготи й короткості. Ідея бінарних опозицій Якобсона вплинула на розробки інших структуралістів, зокрема, автор теорії трансформативних моделей оповіді Альгідрас Жюльєн Греймас наполягав на двоплановості поетичного мовлення, під якою розумів єдність плану вираження і плану змісту, а засновниця теорії семаналізу Юлія Крістева трансформувала модель глибинних і поверхових структур у поняття генотексту і фенотексту тощо (Овчарек, 2006, с. 228).

В літературному дискурсі важливою видається концепція французької науковиці Ю. Крістевої про «подвійне тло» будь-якого тексту. У своїй праці «Семіотика: дослідження семаналізу» (Kristeva, 1969) авторка трактує текст не як мовний феномен, або ж не як структуровану сигніфікацію, представлену у вигляді пласкої лінгвістичної структури, а як її породження. Тобто поняття «текст» розглядається як динамічний процес, що роздвоюється на «фенотекст і генотекст (на поверхню та глибину, на означувану структуру та продукування означування)» (Kristeva, 1969, р. 192). По суті, Ю. Крістева визначає два рівні організації тексту. *Фенотекст* являє собою обмежену правилами лінгвістичну структуру, ієрархічно організовану семіотичну цілісність, котрій притаманний досить стійкий зміст. Тобто, зазвичай дослідники-лінгвісти мають справу саме з фенотекстом. Натомість *генотекст* – це рівень тексту поза лінгвістичними структурами, певна абстрагована сукупність сенсів, непіддатна для вимірів традиційної лінгвістики. Коментуючи цю термінологічну опозицію Ю. Крістевої, проф. В. Ганич зазначає, що «фенотекст – продукт комунікативного мовлення. На відміну від генотексту як процесу, локалізованого в зонах з аморфними межами, що передує лексично, граматично й синтаксично упорядкованому мовленню, фенотекст відзначається чіткою структурою, що регулюється літературними нормами, зокрема правилами спілкування, має автора висловлювання і його адресата» (Галич, 2018, с. 35). Тобто, функціональна різниця між цими двома рівнями тексту протиставляються як *комунікативність* фенотексту – «*продукованій сигніфікації*» генотексту.

Прикметним для нашого дослідження є те, що Ю. Крістева осмислювала процес означування (сигніфікації), залучаючи й діалектично-матеріалістичну концепцію в її трактуванні Мао Цзедун. Науковиця у своїй праці «Як говорити до літератури» наголошувала, що Мао Цзедун – єдиний політик, котрий наполягав на необхідності розробляти мову й письмо, аби змінити ідеологію. Вона вважала, що зауваги Мао Цзедуна, висловлені у статтях про літературу й мистецтво, мають загальне значення «якого не можна збагнути без теоретичної переоцінки суб'єкта в сигніфікативній практиці» (Крістева, 2024, с. 44). Особиста мовна практика суб'єкта в суспільно-політичному дискурсі пов'язувалась Мао Цзедун із сугестивними функціями процесу означування: «Коли до когось звертаються зі словом, це вже пропаганда» (там само). Зважаючи на те, що література в Китаї тривалий час відігравала роль ідеологічного рупора, то бінаризм художніх текстів можна розглядати як сукупність сугестивних факторів, що формують абстраговану смислову множинність і закарбовуються у сталій семіотичній структурі.

Важливу роль у розвитку концепції бінаризму в гуманітаристиці відіграла ідея структурної семіотики Ю. Лотмана, яка полягає в обґрунтуванні «вторинних моделювальних систем». На думку Ю. Лотмана, усі культурні системи (література, мистецтво, кінематограф, музика тощо) відмінні від мови. Вони є вторинними й складнішими щодо природної мови як «первинної моделювальної системи». Саме поняття «вторинності» корелює з принципом діалектики, тобто сприйняття світу у єдності протилежностей. Ю. Лотман вказував, що діалектика є методологічною основою структуралізму, що передбачає не опис тексту через перелік його ознак, а встановлення діалектичних зв'язків на різних рівнях. В межах аналізу художнього тексту принцип діалектики, за Лотманом, виявляється у визначенні співвіднесеності внутрішніх текстових систем, породжених їх структурними закономірностями. Учений підкреслює, що «знакова природа художнього тексту двояка у своїй основі: з одного боку, текст удає саму реальність, видає себе як такий, що має самостійне буття, незалежне від автора, як річ серед речей реального світу. З іншого, він

постійно нагадує, що він – чийсь витвір і щось означає. У цьому подвійному освітленні виникає гра у семантичному полі «реальність-фікція»... Риторичне поєднання «речей» і «знаків речей» (колаж) в єдиному текстовому цілому творить подвійний ефект, зазнаючи одночасно й умовність умовного, і його безумовну оригінальність» (Лотман, 2001, с. 591).

За переконливим спостереженням китайського лінгвіста У Ляююаня (伍廖圓), Ю. Лотман використовував принцип «бінарних опозицій» структуралістської лінгвістики, досліджуючи два взаємопов'язаних і диференційованих аспекти однієї й тієї ж структури. У пізніх дослідженнях Ю. Лотман вже не обмежується рамками лінгвістики, і метод «бінарних опозицій» застосовується практично до всіх об'єктів дослідження. Проаналізувавши праці Лотмана про художній простір літературних творів, китайський літературознавець У Ляююань виявив чіткі ознаки дослідницької моделі «бінарних опозицій»: автор аналізує тексти, поділяючи їх на дві протилежні складові, і прагне встановити між ними різні типи зв'язків – протиставлення, розрізнення та злиття (伍廖圓, 2021).

Варто відзначити, що Ю. Лотман розглядав механізм творчості як комунікацію (обмін інформацією), яка реалізується у взаємодії протилежних процесів – індивідуалізації та генералізації. У праці «До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект)» дослідник підкреслив, що «поряд із прагненням до уніфікації кодів і максимального полегшення взаєморозуміння між адресатом і адресантом у механізмі культури працюють і прямо протилежні тенденції. Не потребує доказів, що весь розвиток культури пов'язаний з ускладненням структури особистості, індивідуалізацією властивих їй механізмів, що кодують інформацію» (Лотман, 2009, с. 201). Цей аспект принципово важливий для нашого дослідження, оскільки уможливорює виявлення бінарної структури художніх кодів творчості Лу Яо в контексті загальних механізмів китайської культури періоду реформ.

Бінарні опозиції стали предметом вивчення і в межах структурної антропології французького етнологіста і культуролога Клода Леві-Строса (1908–2009). Важливим

постулатом його теорії стало тлумачення міфу (або ж міфологічної оповіді), як відображення логічного мислення первісних народів, яке породжує універсальні структури колективного підсвідомого. Міфологія пов'язана з «примітивним» мисленням, котре протиставляється «цивілізованому» розуму не через якість думки, а через «природу явищ, які піддаються логічному аналізу» (Леві-Строс, 2000, с. 206). «Примітивне» мислення є логічним, але обмеженим у знаннях про світ, тому у міфі одні речі виражаються через інші з допомогою символів. Леві-Строс підкреслював дуальну природу міфу, котрий водночас є внутрішньомовний і позамовним явищем. У міфі на основі варіативності трансформуються різні теми, і в такий спосіб відбувається перехід від природи до культури через перелаштування мережі уявлень, змістом яких є суперечності (бінарні опозиції): добро та зло, божественне та людське, шум та мовчання, загнивання та розквіт тощо. Метою міфів є забезпечення логічної моделі подолання цих суперечностей, які вирізняються в поглядах людей певної культури. У праці «Структурна антропологія» Леві-Строс зазначив, що «міф зазвичай оперує протиставленнями й прагне до їх поступового зняття – медіації. Припустимо, що два члени, для яких перехід від одного до іншого виявляється неможливим, замінені двома іншими еквівалентними членами, котрі припускають існування третього, перехідного» (Леві-Строс, 2000, с. 201).

Безперечною заслугою К. Леві-Строса є міждисциплінарність досліджень первісного суспільства і мислення доісторичної людини, обробка величезного фактологічного матеріалу й вироблення на його основі теорії первісного мислення як метафоричного сприйняття дійсності на чуттєвому рівні.

Важливе місце в теорії Леві-Строса займає осмислення взаємовідносин музики та міфології з мовою. На погляди автора значною мірою вплинула концепція Р. Якобсона про дуальну природу мови, тобто звучання і значення як «два нероздільні обличчя мови». Леві-Строс наголошував: «Якщо ми намагаємося зрозуміти взаємовідношення між мовою, міфом та музикою, то можемо це зробити використовуючи мову як відправну точку, і тоді видно, що музика, з одного боку, а

міфологія, з іншого, обидві вийшли з мов, але розвивалися нарівно у відмінних напрямках; що музика наголошує на аспекті звучання, який вже присутній у мові, тоді як міфологія наголошує на аспекті значення, на сенсі, який також присутній у мові» (Леві-Строс, 2001, с. 460). Леві-Строс доводив, що пізнання міфу та значення може мати неабиякий вплив на методи аналізу літературних творів.

Тож маємо підстави зробити висновок, що діалектичне бачення природи мовного та культурного комунікативного акту у працях західних структуралістів та семіотиків спонукає до аналізу художнього твору як сукупності бінарних опозицій на різних рівнях, а відтак – уможлиблює проявлення «об’ємної» складної природи будь-якого літературного феномену, зокрема у межах реалістичної творчості. Утім філософське й світоглядне розуміння явища бінаризму має певні відмінності в культурах Заходу і Сходу (передусім – Китаю).

1.2.2. «Бінарна опозиція» у світобаченні китайських мислителів

Бінаризм є характерною особливістю мислення китайців з давніх часів, що засвідчують відомі філософські трактати. Зокрема, у другому розділі фундаментальної праці даоського вчення «Дао де цзін»⁸ («道德经», VI ст. до н.е.) говориться: *«Коли всі дізнаються, що є прекрасним, з’являється потворне. Коли всі дізнаються, що є добром, з’являється зло. Наявне й відсутнє породжують одне одного. Важке й легке одне одного створюють. Довге й коротке одне одного виявляють. Високе й низьке одне одного встановлюють. Музика й голос одне одному відгукуються. Попереднє й наступне одне одному слідує. Так завжди було у світі. Ось чому абсолютно мудра людина піддається не-діянню і втілює учення, що не виражається словами. Уможлиблює, аби все сталося, при цьому сама нічого не робить. Уможлиблює, аби все з’явилося, при цьому сама нічим не володіє. Уможлиблює, аби все завершилося, при цьому сама ні за що не тримається. Успіхи досягаються – і вона не привласнює їх собі. Нічого не вважає своїм – і від неї нічого*

⁸ В українському перекладі Лесі Дудченко назва трактату звучить як «Дао Де Цзін. Книга про шлях та силу».

не йде»⁹. 天下皆知美之为美，斯恶已；皆知善之为善，斯不善已。故有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，音声相和，前后相随。是以圣人处无为之事，行不言之教。万物作焉而不辞，生而不有，为而不恃，功成而弗居。弗为弗居，是以不去 (老子, 2009, p. 4–5).

На перший погляд, істина звучить просто, однак пересічні китайці наразі мислять інакше, оскільки не звикли розглядати проблеми з протилежного боку. Однак Лао-цзи, якому приписують авторство «Дао де цзіна», ще в давнину вказав на важливість протилежностей та рівність (однаковість) їхньої сили. Лише за умови, коли *інь* та *ян* перебувають у гармонії, можна побачили цілісність, це і є здатність поглянути на речі з іншої позиції.

Китайський дослідник Цзен Шицян (曾仕强) прокоментував думку Лао-цзи так: *«шлях погодження, шлях відмови – звичайний шлях»* (道可，道非，常道), тобто *«коли хтось каже “так”, завжди знайдеться той, хто скаже “ні”, це звичайне явище»* (曾仕强讲道德经, 2020). В «Дао де цзіні» детально подається філософська концепція дуальності світу як взаємозв'язку і взаємозалежності категорій *інь* та *ян*. Так, в розділі 42 говориться: *«Шлях (Дао) породжує одне, одне породжує два, два породжує три, а три породжує всі десять тисяч речей. Всі речі несуть у собі інь і обіймають ян, пронизані [енергією] ці й досягають гармонії»* 道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。(老子, 2009, p. 84–85). Китайський дослідник Чен Гуїн тлумачить цей вислів так: Дао є єдиним і унікальним, цілісність первинного й неподільного хаосу породжує Небо і Землю, Небо і Земля породжують енергії *інь* та *ян*, енергії *інь* та *ян* поєднуються і створюють різноманіття нових речей. Всі речі приховують у собі *інь* (темряву) і прагнуть *ян* (світла). Енергії *інь* та *ян* взаємно змінюються і утворюють нові гармонійні цілісності (老子, 2009, p. 84). Отже, вся сукупність речей у всесвіті має дві сторони – *інь* та *ян*. Ця даоська концепція знайшла відображення і в конфуціанстві. Так, у давньому трактаті «Книга перемін» («易经»), що входить до конфуціанського «П'ятикнижжя», сказано: *«Взаємодія інь*

⁹ Тут і далі переклад китайськомовних джерел – авторки роботи Цао Цзін (в літературному редагуванні Н. Ісаєвої)

(негативного) і *ян* (позитивного) створює Дао (закон)» 一阴一阳之谓道, тобто є основою всього сущого (周易 • 系辞上, 2026). При цьому китайський дослідник Сюй Хуей застерігає, що не варто сприймати бінаризм *інь-ян* в основі сенсу *Дао* як певну спрощену структуру. Натомість підкреслює, що «Дао може охоплювати безмежну кількість сенсів, сторін і напрямів, але очевидно, що серед них є сенси, сторони й напрями, пов'язані з *інь-ян*, з їхньою повсюдністю, взаємопородженням та взаємоперетворенням» (许辉, 2022, р. 3).

Інь та *ян* – це описані у давньокитайській культурі базові фактори, що приховані у глибинних законах природи та сприяють їхнім трансформаціям і розвитку. Це рушійна сила народження, розвитку, зрілості, занепаду й загибелі різноманітних явищ і речей. Це ті фундаментальні фактори, що закладають основу логічного мислення представників китайської цивілізації. Зрештою, згідно з тлумаченням «Книги перемін», категорії *інь-ян* описують ключові елементи Всесвіту та їхні функції, вони є базовим дуальним поняттям, що стосується метаморфоз, здійснених першопредками Фу Сі та Нюйвою (伏羲易). Тож, *інь-ян* – це концепція єдності протилежностей в процесі розвитку всього сущого. Спочатку *інь-ян* проявляються як єдність і виокремлюються з Великої межі Тайцзі¹⁰ (太极) – Велика межа породжує ці два первні, саме тому їхні «тіла» однакові (за природою). Причиною того, що *інь* та *ян* виявляють різні властивості та характеристики, є їхнє різне «використання». *Інь* та *ян* взаємозалежні: якщо немає одного, інше не може з'явитись. *Інь* є свідченням існування *ян*, а *ян* – свідченням існування *інь*. Тому, правомірним є висновок, що *інь* та *ян* тотожні. Попри це, *інь* та *ян* являють собою боротьбу протилежностей, які взаємно заперечують одне одного. Ця концепція схожа на поділ всього живого на тварин і рослин – тварини не є рослинами і навпаки. Нарешті, тотожність і боротьба *інь* та *ян* взаємопов'язані. Тотожність – це

¹⁰ Велика межа 太极 – базове поняття давньокитайської натурфілософії, насамперед відображеної в «Книзі перемін». Має значення «джерело, витоки» (本源) та «аморфність, безтілесність» (无形), тобто первинна сутність / матерія, яка є джерелом всього сущого, яке з'являється шляхом поділу Тайцзі (王夕朋, 2012).

однаковість (єдність) обох протилежних сторін, що є підставою для виявлення відмінного й суперечливого. Боротьба між *інь* і *ян* відбувається в єдності Великої межі. У боротьбі між протилежностями *інь* та *ян* існує взаємозалежність, взаємопроникнення і навіть взаємна трансформація обох сторін.

Філософія *інь-ян* досліджує витоки та шлях трансформацій Всесвіту, космосу, неба й землі, всіх речей, при цьому виводить закономірність змін живих істот та людського суспільства відповідно до закону першооснов та змін природи.

Ідея «державоуправління за допомогою ритуалів» (礼治) є головним проявом бінаризму у філософії конфуціанства. Конфуціанська система ритуалів регулює соціальну поведінку членів китайської спільноти, тобто визначає особливі правила поведінки для шляхетної еліти (君子) та людців (小人), старших і молодших, шанованих і принижених тощо. Лише за умови, що представники всіх соціальних прошарків будуть виконувати свої ритуали, стає можливим досягнення ідеального суспільства. Ідеї конфуціанства ґрунтуються не лише на принципі ієрархізації суспільства, а й на принципі бінаризму в суспільних / особистісних стосунках, що відображається в основних моральних категоріях «людинолюбство *жень*» (仁), «синівська повага *сяо*» (孝), «обов'язок *ї*» (义) тощо. Ієрогліф 仁 «людинолюбство» складається із графом «людина» 亻 і «два» 二, що етимологічно позначає «стосунки між двома людьми», які коригуються ритуалом та субординацією. Таку субординацію найкраще виражає категорія «синівської поваги», що «має цементуючу роль у встановлених... правилах поведінки людей» (Кондратенко, 2008, с. 156). Опозиція батько-син, старший-молодший визначає поведінку обох сторін на всіх рівнях суспільної ієрархії. Конкретизація поведінки забезпечується категорією «обов'язок». Коментуючи «Судження і бесіди» Конфуція, Д. Кондратенко чітко визначає сутність обов'язку – «батько повинен проявляти батьківські почуття, а син – шанобливість, старший брат – доброту, а молодший – дружелюбність, чоловік – справедливість, а його дружина – слухняність, старші – милосердя, молодші – покірність, володар – людинолюбство, а піддані – відданість» (Кондратенко, 2008, с.

157). Таким чином, у систему бінарних опозицій вкладається все різноманіття стосунків у конфуціанському суспільстві.

Отже, принцип бінарних опозицій є базовим способом мислення китайців. Він розподіляє складні для усвідомлення речі на прості протиставлення. Основна ідея полягає в тому, що аналіз і потрактування культурних явищ здійснюється з позицій боротьби протилежностей шляхом глибокого розміркування та переоцінювання. У літературній критиці принцип бінарних опозицій може бути використаний для аналізу наративних прийомів, ключових символів, метафор тощо, а також для осмислення моральних цінностей конкретного літературного твору. Крім того, це може допомогти дослідникам глибоко проаналізувати та розрізнити смислові конотації художніх текстів.

Разом з тим варто відзначити, що сучасні китайські науковці із пересторогою оцінюють принцип бінаризму, оскільки Китай пройшов «маоїстський» період ідейного радикалізму, який користувався цим принципом надто примітивно, поділяючи все на позитивне й негативне за класовим принципом.

Професор Пекінського університету Ван Шоучан (王守常) застерігає від спрощеного розуміння бінарних опозицій як способу мислення, внаслідок якого остаточний висновок звужується до вибору між «правильним» і «неправильним» (王守常, 2017). Таку систему координат дослідник небезпідставно вважає спадком радянської концепції, яка відображала боротьбу матеріалізму та ідеалізму. Натомість він закликає відкинути однозначність оцінок і спрямувати зусилля до переосмислення усталених понять. Він вважає, що «філософія – це не система критеріїв істини, а логіка обґрунтування явищ» (王守常, 2017). На наш погляд, висновки Вана Шоучана слушні й для літературознавчого аналізу. Принцип бінарних опозицій повинен бути інструментом виокремлення складних зв'язків у тексті та визначення їхньої природи. В цілому, сучасні китайські науковці більше зосередилися на пошуку діалектичного методу неполярного мислення та відповідного методу аналізу тексту, аби реальність, яку ми бачимо, була більш

всеосяжною, а результати аналізу – більш об'єктивними.

Дослідник Ван Цзелун (王泽龙) зазначає, що існують історичні та практичні причини формування бінарних опозицій, що вплинули на усвідомлення дослідниками китайської літератури ХХ ст. Насамперед, нова література формувалась під впливом ідей літературної революції періоду «Руху 4 травня» (1919–1925), тобто того історичного періоду, коли велись запеклі дискусії щодо традиціоналізму та новаторства в мистецтві слова. Ці дискусії були досить складними й неоднозначними, оскільки новостворена література набувала своєї якісно нової якості саме у процесі переосмислення традиції, якій своєю чергою притаманна складна структура. Тобто дослідники фіксують не заперечення традиції, а її «ретельну диференціацію та селекцію» в новому культурному просторі (王泽龙, 2022). Антитрадиціоналізм літературної революції, таким чином, набуває сенсу взаємопородження і взаємотрансформацій *ян* (старого) та *інь* (нового). Це найяскравіше проявляється у поділі літературного процесу на два складники: літературу класичною мовою *веньянь* і літературу розмовною мовою *байхуа*. Остання виборювала своє місце в мейнстрімі шляхом трансформації елітарної (雅) та народної (俗) традицій. Таким чином, література на мові *байхуа* органічно вписалась у нову парадигму інтелектуальної свободи, притаманну «Руху 4 травня». Окрім цього, Ван Цзелун простежує у ХХ столітті культурний конфлікт між Китаєм і Заходом, що ґрунтується на багатьох чинниках – економічному, ідейному, світоглядному та ін. Він зазначає, що будь-яка суперечка завжди включає бінарні опозиції між національним і глобальним (іншокультурним) або між традиційним і сучасним; тож соціально-історичні зміни породжують відповідні концептуальні зміни в культурі й літературі (王泽龙, 2002, р. 79). Таким чином, літературний процес в Китаї ХХ століття постає в системі координат взаємозмінних бінарних опозицій (внутрішніх і зовнішніх).

Варто відзначити, що в кін. ХХ – поч. ХХІ ст. китайські дослідники, не втрачаючи увагу до власних традицій, активно сприймають і переосмислюють

надбання західної гуманітаристики, зокрема теорії структуралізму (про які згадувалось раніше). Так, Вень Фенцяо (温奉桥) визнає важливість бінарного способу мислення в когнітивному розвитку людини. Він простежує філософські витоки бінаризму в методах наукового раціоналізму, хоча і вказує на певне спрощення, лінійність, статичність та інші недоліки цього способу мислення. На наш погляд, це радше свідчить про поверховість наукових поглядів Веня Фенцяо і відхід від власних філософських традицій. Утім, він визнає, що бінарний спосіб мислення мав неабияке значення в осмисленні цілісності історії літератури, зокрема – у здійсненні структурного аналізу метадискурсу художніх текстів (温奉桥, 2003, р. 50).

Інший китайських науковець Фан Ханьцюань (方汉泉) у своїх працях приділив увагу поглядам структуралістської та постструктуралістської шкіл на сутність бінарних опозицій. На його думку, лінгвісти-структуралісти переоцінюють важливість бінарних опозицій як одиниць сигніфікації, тоді як наратологи іноді переоцінюють роль структурної опозиції в розповідних текстах, і в питанні сигніфікації їхні методи складніші, ніж у лінгвістів-структуралістів. Разом з тим Фан Ханьцюань визнає доцільність використання принципу дуальності в літературознавчих дослідженнях, особливо в межах міжкультурної комунікації (方汉泉, 2004, р. 40).

Загалом, сучасні китайські дослідники вважають, що принцип бінарних опозицій, попри його значущість і виправданість, є досить обмеженим і може призводити до крайнощів у судженнях. Аналізуючи дві сторони речей, важливо розглядати їх під різними кутами. Те ж саме стосується й літературознавчого аналізу художніх творів. Тут ідеться, радше, про переваги полікритики, яка забезпечує глибину й вичерпність аналізу. Утім, на наш погляд, китайські дослідники схильні надто спрощувати можливості бінарних підходів у методологічному плані, адже структурування художніх текстів на різних рівнях за принципом опозицій створює чітку модель для смислового наповнення, а радше – розшифрування культурних кодів, індивідуальних сенсів, складних метафор, позатекстових конотацій тощо.

Маємо підстави підсумувати, що сучасні підходи (зокрема й принцип бінаризму) до вивчення художньої літератури в глобальному сенсі себе виправдовують. Однак для усвідомлення особливостей китайських художніх творів варто залучати не лише досягнення західної теоретичної думки (зокрема – структуралізму та семіотики), але й традиційні китайські філософські концепції.

1.3. Формування бінаризму в структурі художнього мислення Лу Яо: вплив перекладної літератури

В період «реформ і відкритості» в Китаї активізувалась перекладацька справа, що сприяло знайомству широкої читацької аудиторії, а також творчої інтелігенції із здобутками світової літератури – класичної і сучасної. В кінці 1970-х років у китайському перекладі виходили друком твори Стендаля, О. де Бальзака, Т. Манна, а згодом – Ф. Кафки, М. Пруста, Г.Г. Маркеса та ін. Ця хвиля світової класики не могла не вплинути на творчість китайських письменників, адже склалась ситуація «надолужування часу», втраченого в період «культурної революції». Важливо, що китайські автори-реалісти не прагнули наслідувати зарубіжних майстрів слова, як це було в період «4 травня», адже китайське письменство вже пройшло кілька етапів розвитку реалістичного мистецтва¹¹. Тож, письменники творчо залучали «чужий» художній інструментарій, трансформуючи його для відтворення суто китайської реальності. Тим не менш, бінаризм західного способу мислення, що проявляється у побудові конфліктів, психологічно складних персонажів, інтертекстуального простору, соціально-історичних обставин тощо, також вплинув на художню оптику китайських авторів.

Оцінюючи творчість Лу Яо, китайські дослідники, тим не менш, акцентують на спадкоємності національної традиції реалізму (не лише XX століття, але й прози

¹¹ Формування реалістичного напрямку в китайській літературі XX ст. пройшло щонайменше такі періоди: (1) критичний реалізм періоду «4 травня» (1920-ті – 1930-ті рр.), (2) соціалістичний реалізм періоду після проголошення КНР до початку «культурної революції» (1950-ті – 1960-ті рр.); (3) реалізм постмаоїстського періоду (з елементами психологізму і відходу від домінування ідеологічного складника) – після 1976 року.

цінської доби¹²), а також впливі зарубіжної літератури. Так, китайський дослідник Лі Сінґ зазначає, що Лу Яо захоплювався творчістю відомого земляка, письменника старшого покоління Лю Ціна (柳青, 1916–1978), який прославився своїм романом з історії революції «Історія початку» («创业史», 1959). Дослідник зауважує, що сам Лу Яо вирізняв особливу здатність Лю Ціна – спираючись на власний життєвий досвід, малювати широку панораму життя, при цьому надаючи йому в поточному моменті ідейного та історичного сенсу (李星, 1991, р. 96). Власне, ця особливість вплинула на творчість Лу Яо, зробивши його продовжувачем традицій китайського реалізму та національної своєрідності. Водночас він отримав досвід нової складної реальності, тож творив у руслі якісно нового реалізму. На відміну від Лю Ціна, у творчості якого домінував соціально-історичний складник, Лу Яо побудував актуальну дихотомію соціального (зовнішнього) та індивідуального (внутрішнього) світів, які в різних його текстах перебувають у різних відносинах. Насамкінець Лі Сінґ наголосив, що світогляд Лу Яо був дуже широким, оскільки формувався під впливом різноманітних джерел, зокрема й художніх творів: «від китайських письменників Ло Гуаньчжуна, Цао Сюеціня до Лу Сюня; від іноземних авторів Шекспіра, Гете, Бальзака, Ромена Ролана до Маркеса, і Айтматова – у гранично великих обсягах Лу Яо читав і осмислював [ці твори]» (李星, 1991, р. 96). Дослідник фактично констатує факт впливу перекладної літератури на художнє мислення Лу Яо. Тож коротко зупинимось на деяких прикладах можливого впливу, що демонструють очевидну бінарну основу.

У 1978 році в китайському перекладі з'явився роман **Стендаля «Червоне і чорне»** – яскравий зразок французького психологічного реалізму. Бінаризм художньої моделі роману відображається вже в заголовку, водночас демонструючи складність і множинність дуальних інтерпретацій тексту. За спостереженням

¹² Династія Цін (清朝, 1644–1911) – остання (маньчжурська) династія в Китаї, яка завершилась Сінхайською революцією 1911–1912 рр. Це період відзначився активним розвитком класичних романів різних жанрових різновидів (сатиричні, філософські, сентиментальні, фантастичні тощо). Реалізм у цій прозі був особливого стилю – із значною типізацією (навіть «середотипізацією»), почасті гіперболізацією, гротескністю і тенденційністю.

А. Рубан та Б. Маторіна, *«червоне та чорне – два кольори цілої епохи, відбитої, як у дзеркалі, в одній країні – Франції XIX ст.»* (Рубан & Маторіна, 2023, с. 36). Це два полюси цілої низки різноманітних асоціацій, які утворюють психологічно насичену тканину твору, конструюють неодномірні характери персонажів. Видатне художнє досягнення романів Стендаля полягає в його здатності досліджувати глибини людської душі та створювати складні й деталізовані образи. Він створив жанр психологічного роману, характерними рисами якого є такі: 1) правдиве відображення соціальних тенденцій доби та відтворення внутрішнього світу людей; 2) опис психологічних змін персонажів, локалізація психологічних конфліктів у певному соціальному контексті (адже психологічні конфлікти людей часто є проєкцією конфліктів зовнішнього світу). Китайський дослідник У Цін звернув увагу на те, що творчий метод Стендаля поєднує романтизм й реалізм, що в романі *«Червоне і чорне»* проявляється в конфлікті кохання і просування «соціальним ліфтом» (吴靖, 2022). Найбільш вражаючою частиною роману, на думку дослідника, є зображення різноманітних проявів внутрішніх протиріч молодого Жульєна в його прагненні піднятися в суспільній ієрархії. Це протиріччя на кшталт гідності й комплексу меншовартості, честолубства й амбіційності, сумління і безсоромності, бунту і компромісу тощо, які постали в процесі болісного самоусвідомлення під тиском навколишнього середовища (吴靖, 2022).

Подібні прийоми можемо спостерігати і в творах Лу Яо (хоча немає доказів, що це є наслідком прямого впливу Стендаля). Китайський митець створює своїх героїв із складними й суперечливими характерами та «рельєфним» духовним світом. Окрім того, Лу Яо втілював у своїх персонажах власну особистість так само, як Стендаль відобразив у Жульєні Сорелі своє власне «Я» (за принципом «двійництва»). Китайський письменник давав простір уяві, але в характері й поведінці створених ним образів прочитується письменницький автобіографічний досвід, сформований відповідними соціально-історичними подіями. Окрім того, Лу Яо створював розлогі й детальні психологічні описи, можливо, під впливом творчого методу Стендаля.

Китайський письменник досконало використовував різноманітні бінарні опозиції на кшталт протиставлення внутрішнього світу персонажа і зовнішнього оточення, відтворення жорстокого конфлікту в душі персонажа, або осмислення характеру персонажа через його суперечливу психологічну активність.

Досить популярною в Китаї стала творчість німецького письменника **Томаса Манна**, знакові твори якого були перекладені ще в 1960-х рр. У філософському романі «**Чарівна гора**» автор створив чимало ідейних конфліктів, найбільш яскравим з яких є протиставлення розуму та почуттів. Тут простежується зв'язок зі світоглядними засадами нігілізму, який набрав популярності в Європі на порубіжжі XIX–XX ст., як протидія раціоналізму доби Просвітництва. Естетика нігілізму підняла чуттєвість людини до безпрецедентного рівня, затвердивши почуття особистості та її сприйняття прекрасного. Але оскільки філософська думка в Німеччині має міцне раціоналістичне підґрунтя Просвітництва та класичної філософії, а ідеї гуманізму глибоко вкорінились у свідомості людей, Т. Манн не був схильним до продукування однозначних тверджень чи заперечень. Тож це протиріччя вплинуло на його творчість. Його ранні романи вирізняються яскравою естетикою декадансу і водночас зберігають раціоналізм завдяки засадам гуманізму. Китайські дослідники відзначають, що бінарна опозиція «розум–почуття» у творчості Т. Манна не передбачає остаточного ствердження чи заперечення (随风飘曳, 2020). В романі «Чарівна гора» синтез обох елементів опозиції є пошуком шляхів вирішення проблем. Автор не вдається до примітивного використання розуму для притлумлення почуттів, або ж почуттів задля розкріпачення розуму. Натомість він використовує протиріччя між раціональним та емоційним в житті, аби розкрити свої гуманістичні ідеї та багатоманіття людського життя, а також аби дати можливість читачеві інтуїтивно зіштовхнутися з раціональним і чуттєвим, не впадаючи в крайнощі, що зрештою може призвести до руйнування. Попри все, автор стверджує, що людина здатна до самопорятунку (随风飘曳, 2020).

У творах Лу Яо простежується сходження з романами Т. Манна у творенні

діалогів, символів, монологів, психологічного конструювання конфліктів задля відтворення духовного світу своїх героїв. До прикладу, в романі «Звичайний світ» Лу Яо майстерно використовує метод бінарних опозицій, зокрема, в зображенні протиріч у відносинах між селом і містом, чи у ставленні героїв до боротьби та бездіяльності, чи їхньої нерішучості у прийнятті нових обставин та ідей тощо. Пошук виходу із цих протиріч є вираження внутрішнього світу автора у творчому процесі, і водночас – відображення впливу соціального середовища на особистість і колектив. Варто відзначити, що на способи самовираження письменника значний вплив справили ідеї конфуціанства, насамперед у створенні характерів персонажів, а також у визначенні моральних цінностей на тлі відтворення подій.

Зрештою вплив на китайських письменників мала зарубіжна історична проза. Новаторською для Лу Яо була наративна стратегія, що полягала в особливому конструюванні хронотопу за принципом залежності розвитку сюжетних ліній та характерів персонажів від історичного процесу і навпаки (廖晓军, 2006, p. 175). В романі «Звичайний світ» низка подій є відображенням пересічного життя, а характер і спроможності кожного персонажа постають у дрібних повсякденних сценах. Також в романі Лу Яо спостерігається вплив т. зв. «персоніфікації наративу», тобто втілення масштабного задуму в яскравих мікрообразах і деталях. У «Звичайному світі» розвиток і злами життєвих шляхів дійових осіб відбуваються в контексті доби «реформ і відкритості». На трагічному чи щасливому розвитку сімейних, любовних чи товариських стосунків між головними героями віддзеркалюється вплив соціально-історичних змін на систему цінностей та особистісних поглядів на життя. На прикладі поступового поліпшення рівня життя сім'ї головного героя можна пересвідчитись у позитивному результаті реформи. Зрештою у прозі Лу Яо простежується вплив наративної стратегії, вираженої у розміреному ритмі розповіді з деталізованими описами. Останні ґрунтуються не на драматичних сценах, а на розповідності, яка відповідає повсякденному життю персонажів. Особливості опису сцен і деталей створює тонкі зв'язки між ними, формуючи структуру тексту (朱宪生

& 陈静洁, 2006). У «Звичайному світі» також є чимало докладних описів довкілля, що віддзеркалюють почуття героїв, або ж психологічних описів, які розкривають індивідуальність персонажів. Яскраві та делікатні зображення відіграли важливу роль у формуванні образів персонажів, а також у розвитку сюжетних ліній.

Можемо зробити висновок, що вірогідна рецепція Лу Яо зразків перекладної прози, сприяло формуванню бінарної моделі його творчості. Це власне підтверджують і китайські дослідники, зауважуючи, що проза Лу Яо – це світ подвійності та протистояння, і насамперед протистояння між містом і селом. З цього ідейного підґрунтя письменник виокремлює чисельні бінарні опозиції: краса – потворність, добро – зло, ідеал – реальність, цивілізація – невігластво, розвиненість – відсталість, романтика – буденність, складність – одноманіття, благородство – нищість, самовпевненість – самоприниження тощо. Ці опозиції впливають на формування характерів персонажів, послідовно складаючись у низку яскравих подій, що описують життя пересічних людей з різних верств суспільства. Життєвий досвід цих людей відображає нестримний розвиток великої доби (程光炜 & 杨庆祥, 2013).

Попри все, не варто надавати виключного значення впливу зарубіжної літератури на творчість Лу Яо. У конструюванні образів-персонажів автор незрідка користується традиційною моделлю, яка ґрунтується на «конфуціанському моральному ідеалі» позитивного героя (антагоніста), а негативні персонажі, відповідно, формуються як його антиподи (тобто реалізується класичне протиставлення «благородний конфуціанець» (君子) – «людці» (小人), але, звичайно, в проєкції на вимоги часу). Китайський дослідник Ван Пенчен підкреслює, що «моральність» або «відсутність моралі» є центром образотворення Лу Яо, а також єдиною шкалою їх оцінювання (王鹏程, 2016, р. 148). Натомість інший дослідник Ма Жун зазначає, що з одного боку, ідеї конфуціанства сформували у свідомості Лу Яо захоплення моральною досконалістю, що відобразилось в емотивній сугестії його творів, а з іншого боку, вплив традиційного конфуціанства обмежив розвиток творчих можливостей автора, оскільки сформував у його творах єдиний ціннісний

вимір – мораль (马容, 2006, p. 216–217). З останнім можна сперечатись, оскільки дуальна модель творення персонажів дає можливість широкої проєкції на сучасність, водночас враховуючи консервативні тенденції у свідомості китайської спільноти (особливо сільської). Тож письменник моделював процес самовдосконалення героїв під впливом ціннісної парадигми традиційної (конфуціанської) культури. Він надавав великого значення відповідним моральним якостям позитивного героя: людинолюбство, піклування про людей, як про самого себе, невигадливість та чесність перед самим собою, самоповага, прагнення до самоосвіти й саморозвитку, повага до старших, синівська шана. Якщо персонаж наділений всіма названими рисами характеру, він, безсумнівно, відповідає уявленням Лу Яо про «позитивний імідж» людини, здатної справляти позитивний вплив на читача. Відсутність відповідних якостей зазвичай перетворює персонажа в антагоніста. Задум Лу Яо тут полягає в тому, аби створити персону, котра різко контрастує з позитивним героєм, аби нагадувати читачам, як слід чинити і як – ні, в такий спосіб виконуючи роль завбачення й попередження в художньому творі. При цьому Лу Яо не прагнув перетворити героя в остаточного негідника, залишаючи в ньому й позитивні риси, котрі свідчать, що цю людину можна врятувати. Тож, навіть якщо персонаж є лиходієм, Лу Яо все одно провадить думку про важливе виховне значення ідей конфуціанства, зокрема вираженого у фразі: «Здатність визнавати й виправляти помилки – це найкраща якість [людини]». 知错能改，善莫大焉！ (汉语成语, 2006).

Отже, під впливом перекладної зарубіжної літератури, і частково – національної традиції, Лу Яо створив у своїй прозі світ подвійності та протистояння. Письменник правдиво і глибоко відобразив реальне життя пересічних китайців у період «реформ і відкритості», але всі речі й події показав такими, що розвиваються через суперечності. З розгортанням сюжетних ліній та долі персонажів стає зрозумілим сутність ідеалістичного задуму письменника-реаліста.

1.4. Художнє моделювання дійсності у прозі Лу Яо в оцінці літературної критики

За життя Лу Яо, його твори не надто викликали увагу з дослідників і читачів. Однією з причин вважається обмеженість публікацій його прози, адже перші спроби пера Лу Яо випали на період «культурної революції» та на період літературних пошуків у післямаоїстський період. Послідовне зацікавлення творчістю Лу Яо відбулося лише по смерті письменника, провокуючи суперечки, дискусії та полеміки в літературних колах. Часто оцінки читацької аудиторії та вимогливих критиків були діаметрально протилежними. Так, його видатний роман «Звичайний світ» після публікації завоював широку популярність і захоплені відгуки читачів, в той час, як оцінки літературознавців були досить стриманими і частково негативними, що завадило у той час включити цей твір в академічну історію сучасної китайської літератури. Цей контраст думок, тобто перебування творчої спадщини письменника між двома полюсами «палкого захоплення» і «холодного неприйняття», сформували т. зв. «феномен Лу Яо» (路遥现象).

«Феномен Лу Яо» відобразився і на літературознавчому осмисленні його творів та визначенні особливостей художнього моделювання світу письменником. Варто відзначити, що окремих робіт, які б досліджували бінаризм художньої оптики Лу Яо на різних рівнях тексту, нам виявити не вдалось, однак у значному масиві праць, які стосуються різних аспектів творчості Лу Яо, часто простежуються ознаки цього бінаризму. Отже, коротко зупинимось на деяких знакових розвідках.

Один з найбільших дослідників творчості Лу Яо директор Інституту літератури Ян'аньського університету проф. Лян Сян'ян (梁向阳, творчий псевдонім Хоу Фу 厚夫) є автором і редактором низки робіт, в яких він розкриває подробиці життєвого шляху і творчої лабораторії Лу Яо. Мотивація Хоу Фу до написання «Біографії Лу Яо» («路遥传») полягала у відвертому зацікавленні життям і творчістю літературного попередника, який був для Сян'яна омріяним взірцем ще з дитячих років. Лу Яо і Лян Сян'ян були односельцями, навчалися в одному університеті –

Ян'аньському (хоча й з різницею в 16 років). Таким чином, спільне культурне коріння та спільне науково-освітнє середовище формування творчих особистостей дали можливість Лян Сян'яну ретельно і «включено» досліджувати життєвий і творчий шлях Лу Яо. За підтримки Університету Лян Сян'ян у 2007 році створив літературний музей Лу Яо, який є головним майданчиком обміну досвідом і науковими здобутками в дослідженні його творчості. Лян Сян'ян зауважував, що сутність літератури полягає не в мовній пишноті та майстерно створеній складній композиції, а в зображенні людських долі та заглибленні в людські душі (厚夫, 2015).

У своїх дослідженнях Лян Сян'ян визначив наскізний дуалізм *національно-культурних традицій та модернізації доби реформ*. Дослідник відзначив, що Лу Яо звернув свою творчу увагу на реальне життя в умовах змін, а особливо – на почуття пересічних людей, котрі перебувають на дні суспільства. Це можна побачити у низці повістей, а також в романі «Звичайний світ». У своїх творах автор послідовно дотримувався традицій реалістичного методу на тлі модерністських тенденцій, які набували популярності в Китаї 1980-х років. Це, на думку дослідника, пов'язано з духовним зв'язком Лу Яо зі своєю малою батьківщиною – Північною Шеньсі. Культурна ідентичність жителів цього району пов'язана з природною терплячістю і поблажливим. Вони не відкидають чужу культуру, але й не зраджують власну природу. До того ж, це пов'язано з власним життєвим досвідом Лу Яо, котрий проявляється в його твердому характері й особистих вчинках (厚夫, 2015).

Водночас Лян Сян'ян вважає, що роман Лу Яо «Звичайний світ» в умовах стрімкого розвитку суспільства та *взаємопроникнення китайської та західних культур* продовжує завойовувати нових прихильників. Це пояснюється, з одного боку, тим, що цей роман є видатним твором, який змальовує виживання, боротьбу, емоції та мрії простих людей у звичайному світі, а також описує «добу великих перетворень», а митець відіграє роль «історика-літописця». З іншого боку, моральні цінності, декларовані у цьому романі, є важливою спадщиною тисячолітньої культурної традиції «самовдосконалення та соціальної прихильності», тож цей твір

спонукає читачів наполегливо працювати у прагненні до добра (厚夫, 2015). Лян Сян'ян також підсумовує, що Лу Яо зафіксував у своїх текстах соціальні перетворення в Китаї у 1980-х. Його твори відображають панораму життя суспільства, глибину соціальної психології в перехідний період і відзначаються далекоглядністю, аби описувати простих людей поза стражданнями (厚夫, 2013).

Дихотомія регіональної культури та загальнонаціональної модернізації є лейтмотивом досліджень літературознавця нової генерації Вана Гана, який в роботі «Лу Яо: біографічні хроніки» (王剛 «路遥年谱», 2016) розмірковує про письменника і його творчість у контексті розвитку літератури Нового Китаю і регіональної літератури провінції Шеньсі як її складової частини (王刚, 2016). Вчений залучає великі архівні документи і матеріали власних «польових досліджень», що дають можливість поетапно і детально представити унікальну культурно-історичну та національно-етнічну основу творів Лу Яо і показати важливий внесок письменника у розвиток китайської «літератури реформ».

У дослідженнях професора Дін Цзен'у (丁增武) з'являється тема *внутрішнього дуалізму національної культури* у прозі Лу Яо. Науковець висловив думку, що однією з основних підвалин творчості Лу Яо є вираження національно-культурного менталітету (文化心态). Так званий «культурний менталітет» – це відображення сучасного раціонального мислення на основі традиційної культурної чуттєвості (емоційності). Як письменник-виходець з глибинного народу, Лу Яо наділений селянською простотою, добротою, чесністю, а також щирою любов'ю до батьківщини, культури та звичаїв свого рідного села. Однак Лу Яо, якого також визначають як сучасного інтелектуала, здатен спокійно та об'єктивно бачити пережитки (недоліки) у традиційній культурі, відверто викривати й критикувати їх у своїх творах (丁增武, 2006, р. 155–61).

Культурний дуалізм Лу Яо часто конкретизується в літературознавчих дослідженнях у *протиставленні сільського і міського простору*. Про це знаходимо,

зокрема, у праці Ши Тяньчана «Духовне вигнання у зоні розламу» (石天强, 2009), де автор вказує, що сільський простір є географічною локацією, де розгортається життя і діяльність селян. Наприклад, дійовими особами роману «Звичайний світ» є мешканці села Шуаншуй (双水), яскравим представником яких є Сунь Шаоань (孙少安). У повісті «Доля» ідеться про жителів села Гаоцзя (高家), більшість з яких народились і провели все своє життя в рідному селі. Натомість міський простір – не лише географічна локація, але й спосіб життя та мислення персонажів. Наприклад, в родині Тянь Сяоя (田晓霞) з роману «Звичайний світ» обидвоє батьків працюють у місті, до того ж обіймають високі посади і вважаються цінними кадрами. Тож їхнє життя відносно заможне, а герої характеризуються відповідним способом мислення і культурними запитами. Героїня повісті «Доля» Хуан Япін (黄亚萍) живе у відносно комфортному міському просторі, однак і тоді, коли їй доводиться працювати в селі, вона виявляє свою обізнаність із відомими творами китайської та зарубіжної літератури, читає газети та знається на поточних соціальних подіях (石天强, 2009, р. 34). Міський простір у прозі Лу Яо існує на протигагу сільському, однак ці обидва простори не відокремлені. Лу Яо висловив свої міркування щодо відносин між містом і селом через історію про те, як його персонаж переїжджає із села до міста. Автор спостерігає за життям у сільському просторі з позиції городян, аби переосмислити й переоцінити село як таке. Таким чином село й місто стимулюють і впливають одне на одного, тим самим роблячи життя, зображене у творах Лу Яо, барвистим, мінливим і надзвичайно напруженим.

У дослідженнях Лі Цзікая з'являється проблема культурної психології Лу Яо. Науковець підкреслює, що *матеріальна і духовна культури* у прозі Лу Яо знаходяться в гармонії і симбіозі. Незалежно від того, наскільки велика різниця у матеріальних статках мешканців села й міста, їхня духовна культура виявляє чимало спільного, оскільки вона живиться з єдиного джерела – регіональної культури Північної Шеньсі, для якої вкрай важливою є психічна природа місцевих селян. Хоча матеріальні статки і рівень життя мешканців села є досить низькими, однак їхня

емоційна палітра і людська натура надзвичайно яскраві, варто лише цьому прорватися назовні, як селяни мають можливість опинитись у вирі часу – вони мають розуміння сучасної духовної культури і здатні сприймати вплив мультикультуралізму (李继凯, 2006, р. 92).

Інший дослідник Хуан Пін (黄平), досліджуючи причини популярності роману «Звичайний світ», висунув мотиваційний метод читання цього твору. Цей метод полягає в наступному: в контексті особливої доби *соціальні проблеми трансформуються в проблеми духовного світу*, аби через емоційний вплив домогтися визнання читача (黄平, 2010, р. 67). Певним продовженням мотиваційного читання можна вважати дослідження Ченя Хуацзі (陈华积). Він зазначив, що в більшості творів Лу Яо очевидно, що автор намагається керуватися життєвими цінностями молоді. Дружні взаємини в колективі, взаємодопомога, а також духовний зв'язок між особистим і колективним Его – ці мотиви уможливають значний моральний вплив творів Лу Яо на читача. Детально обмірковуючи творчу мотивацію Лу Яо, пов'язану з його життєвим досвідом, неважко зрозуміти його наполегливість у прагненні зіграти роль духовного наставника. Незважаючи на те, що Лу Яо виріс у матеріальній скруті на лесовому плато, однак колективна турбота, революційний спадок та духовна підтримка його співвітчизників були достатніми, аби Лу Яо відчув тепло своєї власної родини, країни та спільноти у тяжкі дитячі та юнацькі роки (陈华积, 2012, р. 66–70).

Чимало уваги дослідників присвячено особливостям реалістичного методу Лу Яо. Китайський письменник і літературний критик Лі Сін (李星), вважає, що Лу Яо здійснив прорив у формування художніх засад реалізму постмаоїстського часу. По-перше, в його творах поєднуються принципи *об'єктивного реалізму* з відповідною нарацією та *психологічного реалізму*, з акцентом на суб'єктивній психології. По-друге, традиційні письменники-реалісти зосереджують свої життєві та естетичні ідеали на одному або декількох персонажах і створюють ряд позитивних та негативних образів, які чітко розмежовуються і протиставляються. Персонажі у

творах Лу Яо більш наповнені (складні) – позитивні персонажі недосконалі, а негативні – мають чесноти, гідні поваги. По-третє, проза Лу Яо розхитала межі класичної моделі традиційної реалістичної драми, у ній *трагедія* може мати *комедійну* розв’язку, а комедія – трагедійну. По-четверте, автор подолав нормативні причинно-наслідкові зв’язки літературного традиціоналізму і зосередив увагу випадковості і багатомірності життєвих ситуацій (李星, 1991, р. 88–96). Тож бачимо, що Лі Сін простежує певні дихотомії на образному та жанровому рівнях творів Лу Яо, а також у визначенні його творчого методу в цілому.

У червні 2011 року з ініціативи проф. Чен Гуанвея (程光玮) в Інституті літератури Народного Університету (м. Пекін) був проведений науковий симпозіум «Лу Яо та епоха 1980-х», матеріали якого увійшли до збірки «Перечитуючи Лу Яо» («重读路遥»). Автори статей, серед яких такі відомі особистості як Лі То (李陀), Лю Хе (刘禾), Цай Сян (蔡翔) та ін., висловили свої погляди на проблеми формування творчої свідомості Лу Яо, особливості впливу на нього соціального оточення, історичного часу, літературних віянь 80-х років ХХ століття. Зокрема, відомий письменник-неореаліст Лі То відзначив яскраву особливість прози Лу Яо – її неоднозначність, *складність і конфліктність*. Оскільки автор близько знайомий із труднощами реалізації реформ у селах рідної провінції, він правдиво зображує молодь, доля якої – пережити ці труднощі. Лі То підсумовує, що саме ця особливість дає можливість Лу Яо зробити художнє узагальнення всього історичного «періоду реформ», що і є найбільшим внеском письменника в сучасну китайську літературу (李陀, 2015). Інший дослідник Ян Цінсян (杨庆祥) вважає, що Лу Яо надзвичайно відверто й неухильно брав участь в китайському літературному процесі 1980-х років, віддавши цій справі усю силу, якою повинен володіти серйозний письменник. На думку дослідника, Лу Яо – один з найуспішніших письменників, який заявив про себе в Новому періоді (新时期) [тобто з 1978 року, коли в Китаї була запроваджена політика «реформ і відкритості»]. Він створив образ «святого», який «ставить літературу на перше місце в житті» (程光玮 & 杨庆祥, 2013, р. 69). З допомогою

образу такого письменника Лу Яо встановив своєрідну письменницьку етику: зокрема, вона включає такі аспекти, як усвідомлення власної ідентичності, методів письма та навіть способу життя. Лу Яо завжди позиціював себе як письменник-селянин. Саме тому він наполягав, що письменництво має властивості «фізичної праці». Заради творчості, він боровся з хворобою, писав все більш наполегливо й інтенсивно, і не лише писав, але й прагнув проживати й відчувати те, про що писав (程光炜 & 杨庆祥, 2013, р. 69).

За спостереженням Ван Ю (王愚), творча кар'єра Лу Яо недовговічна, але ідейно-образне розмаїття та зворушлива сила його творчості мають свої особливості, притаманні всім творам митця. В основу творчості Лу Яо покладений його життєвий досвід та нестримний потяг до літературної діяльності, однак цього буцім недостатньо, аби стати видатним письменником. Ван Ю переконує, що справжній письменник повинен бути наділений ясным розумом, який уможлиблює розуміння внутрішніх законів життя та тенденцій його розвитку. Щоб досягти цього, необхідно мати як *синхронічне відчуття* реальності життя, так і *діахронічне відчуття* історії в розвитку речей. Такою здатністю Лу Яо був наділений вповні, тому його твори відображають тенденції часу і розкривають складні протиріччя і конфлікти на певному історичному етапі, фіксуючи відповідні зміни й тенденції розвитку. Лу Яо завжди глибоко концептуалізує дійсність, аналізуючи її процеси, проводячи аналогії та узагальнення. Ван Ю підкреслив недосконалість (незрілість) ранньої прози Лу Яо, яку пояснює складністю в умовах періоду реформ проявити глибоке діалектичне мислення про життя в тяжких протиріччях і конфліктах, проаналізувати з історичної перспективи сутність людського призначення та систему цінностей і водночас – вдосконалювати свої теоретичні знання та письменницьку майстерність. Все це письменник набуде з життєвим і творчим досвідом (王愚, 2006, р. 18).

Зростаюча цікавість літературознавців до творчої лабораторії Лу Яо, а також його особистості, спонукала до різних наукових проєкцій, серед яких важливою для нашої роботи видається праця проф. Яо Вейжуна «Міркування про духовне злиття

“філософії двох полюсів” та прози Лу Яо» (姚维荣, 2016). Автор досліджує філософську концепцію сингапурського мислителя Вана Жуйсяня (王瑞贤«两级哲学») і проєктує її на життя і творчість Лу Яо у двох аспектах: 1) цінність і сенс людського життя; 2) духовне самовдосконалення особистості, що виявляє велич у простоті. Принцип біполярності – це спосіб мислення, що моделює світ через взаємодію двох протилежних але взаємозалежних первнів (до прикладу, протилежні, але взаємодіючі давньокитайські філософські системи конфуціанства й даосизму). Ван Жуйсянь стверджує, що сенс і цінність людського життя вимірюється не кількістю прожитих років, а кількістю «випроміненого людиною світла» (王瑞贤, 1994). Тобто в обмеженому житті людина має бути наполегливою і активною, аби творити для суспільства матеріальні й духовні багатства – і в цьому шукати найбільшу цінність життя. Цієї ж позиції дотримувався і Лу Яо, в чому зізнається у своєму есе «Ранок починається з обіду»: *«Я глибоко відчуваю, що, хоча процес творчості надзвичайно важкий, однак його успішний результат приносить славу; хоча всі труднощі зрештою спрямовані на досягнення успіху, найбільше щастя людського життя, можливо, полягає в самому творчому процесі, а не в його результаті»*. 我深切地感到, 尽管创造的过程无比艰辛而成功的结果无比荣耀; 尽管一切艰辛都是为了成功, 但是, 人生最大的幸福也许在于创造的过程, 而不在于那个结果 (路遥, 1992). Тож, Яо Вейжун робить висновок, що Лу Яо, так само, як Ван Жуйсянь, вимірює цінність обмеженого фізично життя своєю наполегливою працею і створює подібних активних героїв-реформаторів у своїй прозі; до того ж, ці герої часто ризикують своїм життям заради порятунку інших (姚维荣, 2016, р. 239).

Щодо «самовдосконалення» і «величі у простоті», то Ван Жуйсянь провадить ідею, що людина, яка досягла успіху (прославилась), не повинна заспокоїтись і прагнути задоволень від цього, а має демонструвати свою простоту й скромність, саме так вона може забезпечити подальше зростання. Лише в постійній активності, подоланні труднощів проявляється «життєвість». Подібні думки висловлює у згаданому есе Лу Яо: *«Я не відмовляюся від квітів і червоних хідників. Однак,*

відверто кажучи, я аж ніяк не можу тривалий час задовольнятися таким надмірно театралізованим життям. Я прагну знову зануритися у виснажливу працю. Лише в надзвичайно напруженій і важкій роботі людина може жити більш насиченим і змістовним життям». 我不拒绝鲜花和红地毯。但是，真诚地说，我绝不可能在这种过分戏剧化的生活中长期满足。我渴望重新投入一种沉重。只有在无比沉重的劳动中，人才会活得更为充实 (路遥, 1992). Ці міркування письменник втілює і у своїх героях. Яо Вейжун, аналізуючи твори Лу Яо, вказує діяльність героїв між двома полюсами – «заданим полюсом» (前极), тобто здібності, таланти й наполегливість персонажів, і «фінальним полюсом» (后极) – їхні досягнення і успіхи на ниві перетворень суспільства і людини (姚维荣, 2016, p. 241–242).

Попри зростання літературознавчої уваги до прози Лу Яо в Китаї, вона не стала предметом активного вивчення за його межами. Причинами цього, на нашу думку, стали наступні: 1) рання смерть письменника (в 43 роки) і досить невелика творча спадщина; 2) у порівнянні з китайськими письменниками того ж періоду, Лу Яо менше звертався до гострих соціально-політичних тем і не знайшов своє місце серед представників літературного мейнстріму, тому його проза мало перекладалась іноземними мовами; 3) у творах Лу Яо присутні делікатні описи, що стосуються культурних традицій північних народностей Шеньсі, а також використовуються деякі північні діалекти Шеньсі, які ускладнюють сприйняття тексту навіть китайськими реципієнтами. Однак, окремі праці можемо знайти і в зарубіжній літературній критиці.

Японський літературознавець проф. Макото Ясумото (安本实) присвятив понад 20 років вивченню життєвого шляху і творчості Лу Яо. Він багаторазово відвідував малу батьківщину Лу Яо – гірське село в північній частині провінції Шеньсі, щоб глибше осягнути обставини життя письменника і відшукати культурне коріння його творчості. Вчений опублікував загалом 12 наукових робіт про творчість Лу Яо і став першим дослідником, який переклав його твори на японську мову. Макото Ясумото зазначив, що прихильність Лу Яо до свого рідного села є складним плетивом

почуттів, а не традиційним шануванням, що і зумовило особливості його світосприйняття. Професор не без підстав зазначає, що Лу Яо «є одним з тих письменників, які назавжди залишаться яскравими представниками сучасної китайської літератури» і «творчість Лу Яо досягла висот світової літератури». Проф. Макото наголосив, що ключовим поняттям творчості Лу Яо, за його власним визначенням, є «зона перетину» («交叉地帶») села й міста. Дослідник пов'язує його з проведенням реформ, економічними зв'язками та міграцією населення між селом і містом, які стають щодалі вагомішими і проявляються в нерівності у соціальній структурі, системі цінностей, політичних тенденцій, культурної освіченості тощо. Все це добре усвідомлював Лу Яо, глибоко співчуючи представникам «покоління реформ» і показуючи недоліки складної історичної ситуації. Зрештою письменник намагався відтворювати картину світу, яку формувала т. зв. «зона перетину», він фіксував історичні реалії та пропонував поради молодому поколінню.

В українській синології творчість Лу Яо привернула увагу В. Урусова, котрий у розвідці «Звичайний світ Лу Яо» ознайомив українських читачів з основними віхами життя і творчості китайського письменника, відзначивши синкретизм його доробку – «він завжди вважав себе «селянським сином», людиною наполовину сільською, наполовину міською» (Урусов, 2015), такою ж була і його творчість. Український дослідник звернув увагу на особливості творчого методу Лу Яо, який сформувався на межі публіцистики й белетристики. На доказ цього автор наводить факт, що Лу Яо, аби описати у своєму романі «Звичайний світ» безпрецедентні зміни в Китаї в період реалізації політики «реформ і відкритості», протягом 10 років щодня переглядав газети і робив нотатки. «Він вірив, що письменник в період написання твору повинен, як, зазначав Бальзак, виконувати функцію секретаря. Він сподівався, що створені під його пером вигадані літературні персонажі будуть жити в невиваданій історії» (Урусов, 2015). Тобто В. Урусов, по суті, відзначив *дуальну природу творчого методу китайського письменника*. Вигадка й реальність, художня типізація й документалістика органічно поєднуються у творах Лу Яо.

Варто також зазначити, що в розвідці В. Урусова зроблена спроба загального аналізу творчості Лу Яо не лише в літературному вимірі, але й з урахуванням історичного складника, а точніше – вплив історичного тла на процес написання художніх творів. Переживши «культурну революцію», китайська література перебувала у стані повної стагнації. Запровадження політики «реформ і відкритості» стимулювало сприйняття в китайському культурному середовищі західного впливу, зокрема – впливу західних літературних течій і напрямів на китайську літературу, що пригальмувало в ній розвиток традицій реалізму. Але навіть тоді Лу Яо не змінив власних переконань і мистецьких уподобань, він продовжував писати в руслі реалізму з різним ступенем деталізації впливу «реформ і відкритості» на життя села й міста. Окрім того, проза Лу Яо вирізняється глибиною занурення в історичний процес. Так, в романі «Звичайний світ» присутня прихована сюжетна лінія історичного розвитку, тому зміни в життєвому шляху головного героя залежить не лише від змін в соціальному оточенні, але й від індивідуальних зусиль. Зрештою, художня «простота» стилю Лу Яо та його естетична недосконалість зумовлені викликами часу. Однак цей фактор є одним з найвпливовіших, що сприяє постійному розширенню читацької аудиторії Лу Яо.

Таким чином, численні літературознавчі дослідження в Китаї й окремі праці за його межами, показують, що реалістичний метод Лу Яо виявляє складну дуалістичну структуру, що проявляється на різних рівнях моделювання художньої дійсності – від художнього осмислення життєвого досвіду до конструювання культурно-історичних та соціально-психологічних складників художнього світу. З огляду на це, творчий метод Лу Яо можна визначити як *об'єктивно-психологічний реалізм, який ґрунтується на бінарному принципі художнього пізнання, відбору та типізації явищ китайської дійсності «періоду реформ» з її образним відображенням у межах актуальних конфліктів: національні традиції та модерністське перетворення, сільський та міський культурні простори, особистісна та колективна свідомість, відчуття реальності та історії тощо.*

Висновки до розділу 1

Поява «літератури реформ» у постмаоїстському Китаї стала відповіддю на соціальний запит, що викристалізувався у процесі впровадження «політики реформ і відкритості» та був пов'язаний з історичною практикою всебічної модернізації. Вона стала потужною хвилею реставрації й розвитку реалістичного мистецтва. Період становлення «літератури реформ» відзначився прагненням письменників створити героїчний образ реформатора, протиставляючи йому когорту бюрократів і консерваторів, які гальмують процес модернізації міської індустрії та реформ села. Ця спрощена бінарна опозиція, а також «деперсоніфікована проблематика» сформувала хибну думку про невисоку ідейно-художню цінність цієї літератури, хоча вже на початковому етапі вона відіграла важливу роль – задовольнила колективний запит на формування оптимістичної (хоча почасти утопічної) історії відродження національного добробуту через реформаторську діяльність непересічних і вмотивованих героїв.

В період розквіту «література реформ» продемонструвала глибину і складність реалістичного мистецтва слова, як-от: різнопланова проблематика творів, що охоплює не лише виробничу площину, але й психологічну, культурну, етнічну, моральну тощо; художня майстерність авторів у створенні яскравих і неоднозначних образів (із складними психологічними портретами); вправність у використанні різноманітного художнього інструментарію. Зрештою «література реформ» стала вдалим поєднанням утилітарного та естетичного дискурсу, виражаючи «модернізований» спосіб мислення і нову естетику доби реформ. Знакові автори створювали художню дійсність, яка віддзеркалювала реальні процеси модернізації, розкриваючи її невдачі, конфлікти, суперечності та протистояння. В когорті знакових письменників-«реформаторів» вирізняється Лу Яо, творчість якого максимізує спроможності реалізму, ускладнюючи його сутність. Тож, певним виміром його художнього світу є сукупність бінарних опозицій реалістичного світосприйняття, які створюють складну мережу конфліктів і протистоянь.

Бінарна опозиція – це базовий принцип мислення і особливий метод аналізу тексту. Сучасний лінгвістичний і літературний дискурси бінаризму пов'язують із працями представників теорії структуралізму та семіотики, а також структурної антропології. Наразі актуальними залишається низка наукових концепцій, як-от: концепція комунікативності художнього тексту та його поетологічності як протиставлення мовної норми та її порушення (Я. Мукаржовський); концепція «подвійності тіла» художнього тексту, яка відображає зв'язки протилежностей фенотексту (поверхні) і генотексту (глибини) (Ю. Крістева); діалектичний принцип художнього тексту, що відображає реальність, будучи витвором уяви (фікцією) (Ю. Лотман); концепція дуальної природи міфу та міждисциплінарних підходів до вивчення мовних явищ (К. Леві-Строс) тощо.

Принципово важливим є усвідомлення того, що бінаризм становить основу світобачення китайців, закладену ще у давніх даоських («Дао де цзін») та конфуціанських («Лунь юй», «І цзін») трактатах. Даоська концепція дуальності світу, відображена в категоріях *інь-ян*, ґрунтується на повсюдності, взаємопородженні та взаємоперетворенні цих категорій, тож, по суті охоплює розуміння шляху трансформацій всіх речей. В конфуціанстві цей принцип спроектований на соціальну площину і реалізується через бінаризм ритуалу і стосунків субординації. Тобто очевидно є складність і динамізм китайського світоглядного бінаризму, який піддався спрощенню і примітивізації в радянські часи (від чого нині застерігають китайські науковці). Тож, наразі залучення принципу бінаризму для аналізу та інтерпретації художніх явищ китайської літератури (у цій роботі «літератури реформ») передбачає використання набутків західної й китайської наукової думки. При цьому важливо уникати шаблонності й однозначності протиставлень, натомість вибудовувати складну мережу різних внутрішньотекстових і позатекстових зв'язків, які ґрунтуються на принципі бінаризму.

Формуванню бінарної моделі творчості Лу Яо сприяла рецепція перекладної літератури (Стендаль, О. де Бальзак, Т. Манн та ін.) та опертя на національну

традицію (насамперед конфуціанську). У працях сучасних китайських літературознавців простежується загальний контур цієї моделі (без заглиблення в аналіз художніх текстів), а саме: тематичне протиставлення села і міста, внутрішній дуалізм національної культури – матеріальної і духовної (Дін Цзен'у, Лі Цзікай); дуалізм національно-культурних (регіональних) традицій та загальнонаціональної модернізації (Лян Сян'ян, Ван Ган); взаємопроникнення китайської та західних культур (Лян Сян'ян); духовний зв'язок між особистим і колективним Его (Хуан Пін); синхронічне відчуття реальності і діахронічне відчуття історії (Ван Ю) тощо. Проза Лу Яо також втілює «філософію двох полюсів» Яо Вейжуна.

В українському науковому просторі творчий доробок Лу Яо обмежився кількома оглядовими статтями В. Урусова, який тим не менш, відзначив дуальну природу творчого методу китайського письменника, яка виражається в поєднанні вигадки й реальності, художньої типізації та документалістики. Тож, у представленому дослідженні ми на основі текстового аналізу знакових творів Лу Яо розглянемо прояви його дуалістичної картини світу.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ СИСТЕМИ ТИПОВИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ ЛУ ЯО: ПОДОЛАННЯ СПРОЩЕНОГО БІНАРИЗМУ

Система образів художнього твору є складним конструктом, в якому поєднуються різноманітні об'єкти зображуваного митцем світу. Загалом, художній образ є основою будь-якого мистецького твору і визначається як «узагальнена картина життя, емоційно та естетично втілена в конкретну художню форму творчою уявою митця» (Пахаренко, 2009, с. 9). Тобто художній образ є результатом спільної дії різних моделюючих факторів, пов'язаних із заданою реальністю та творчими стратегіями письменника. Тож художній образ є дуальним за природою, оскільки виникає на перетині реального і фікційного світів, водночас відображаючи подвійність самого світу художнього твору – «внутрішньотекстову “дійсність” та внутрішньотекстовий простір “мистецтва”» (Faguno, 1991, p. 106).

У цьому розділі наша дослідницька увага зосереджена на образах-персонажах, тобто образах людей у художньому творі, які нетотожні реальним позатекстовим людям (навіть за наявності прототипу), змодельовані автором і самі наділені моделюючою функцією (у межах загальної системи образів) (Faguno, 1991, p. 106). Тож, перш ніж розглянути образи-персонажі прози Лу Яо, варто зупинитись на функціях реальності й фікції в його творчій лабораторії.

2.1. Роль правди й вигадки в моделі художнього мислення Лу Яо

«Правда літератури – це правда мистецтва. Наратив, як фікція дискурсу, створює дистанцію від об'єктивної реальності. Це ключ до перетворення вуличних балачок або практичних нотаток на мистецтво» (雷达, 2006, p. 240). Художні твори можуть змусити читачів відчувати й мислити у створеному світі. Тож увагу дослідників завжди привертає питання, яким чином письменник здатен застосовувати художню уяву, аби перетворити звичайні події та пересічних людей на

соціально значущі події та типові характери, аби твори мали глибокий ідейний зміст і потужну силу художнього впливу.

Правдиве відтворення обставин і характерів насамперед пов'язують із літературою нон-фікшн, або літературою факту. Саме поняття «нон-фікшн» вперше з'явилося в західній пресі, а не в літературознавстві. У 1966 році була опублікована книга романіста Трумена Капоте «З холодним серцем», що викликала бурхливі дискусії у Сполучених Штатах. Капоте назвав цей твір, заснований на реальних подіях, «невигаданим романом (романом нон-фікшн)». Згодом це поняття було введене до широкого вжитку в літературних колах. Наразі воно дістало низку визначень, зокрема як «художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нарис, нотатки, хроніки, репортажі), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел», при цьому «визначальний принцип достовірності нарації пов'язаний з емоційним вчуванням у текст» (ЛЕ, 2007, с. 294). Тобто це особливий художньо-публіцистичний жанр, який передбачає певну суб'єктивність і емотивність як ознаки художності у викладі достовірних фактів. Як слушно зазначає Н. Колошук, «nonfiction – література автентичних / документальних свідчень про реально пережите – є неоціненним скарбом для тих, хто хоче розібратися в минулому й оцінити сучасність, зрозуміти сам феномен письма та переосмислити культурні надбання» (Колошук, 2007, с. 184).

Відповідне поняття 非虚构 (nonfiction) з'явилося в Китаї в 1980-ті роки, коли документальна проза досягла свого розквіту. Спочатку цей термін не привернув належної уваги фахівців, однак згодом в Китаї стали розрізнявати документалістику і літературу нон-фікшн. Сучасний письменник-документаліст Лян Хун (梁鸿), зазначив, що з погляду стилю література нон-фікшн та документалістика ставляться в один ряд, тобто нон-фікшн – це особливий стиль документального письма. Дослідник Чжу Сяоцзюнь (朱晓军) вважає, що нон-фікшн вказує на розмежування розповідної літератури на вигадану і не вигадану (朱晓军, 2019, р. 97-98). В проекції на завдання нашого дослідження ми будемо розглядати нон-фікшн не як жанр

документалістики, а як певну мотивацію автора та його художній метод у процесі створення оповідної (художньої) літератури.

Лу Яо розкриває перед читачами створений ним художній світ із безліччю реалістичних персонажів, наділених власно пережитим досвідом та авторським розумінням моралі й доброчесності. Серед них Гао Цзялін (高加林) з повісті «Доля» – розумний, чуттєвий, наполегливий, добросердні селяни з роману «Звичайний світ», кожен з яких втілює різні особливості людської натури: Сунь Юхоу (孙玉厚) – щиросердний, сумлінний селянин, котрий не шкодує свої сили і не боїться нарікань; Сунь Шаоан (孙少安) – чесний та відповідальний; Сунь Шаопін (孙少平) – сміливий, чуйний та допитливий; Сунь Ланьсян (孙兰香) – симпатична, добра, поміркована, розумна дівчина; тяжко хвора й прикута до ліжка бабуса Сунь (孙奶奶), однак – добра, милостива й турботлива. Лу Яо, створюючи художню дійсність своїх романів і повістей, зосереджує увагу на «виліплюванні» персонажів і формуванні сюжетних ліній, спираючись на правду життя і водночас – перетворюючи її у призмі суб'єктивного художнього бачення і мотивації.

Після комплексного вивчення біографії Лу Яо неважко виявити, що його персонажі є відображенням досвіду зростання письменника, тож є підстави припустити, що творчий підхід нон-фікшн (автобіографічного стибу) застосовується автором у поєднанні з вигадкою, аби увиразнити реальність, а не спотворити її.

У житті Лу Яо особливу роль зіграла його бабуса, з якою він жив з дитинства. Бабуса виховувала його до п'яти років, і лише потім майбутній письменник переїхав до батьків. Згодом через фінансові труднощі сім'ї його виховував дядько. Тож, теплі стосунки Лу Яо з бабусею мали заспокійливий вплив на нього. В романі «Звичайний світ» ці стосунки знайшли відображення через змалювання родинної атмосфери навколо бабусі Сунь, яка страждала від хвороб і довго не могла встати з ліжка. Дорослі й малі члени родини відчують повагу і любов до неї, вони уважні і терплячі у взаєминах з нею, часто віддають бабусі кращу їжу (路遥, 2013, р. 27). Тож автор певним чином ідеалізує образ рідної людини, трансформуючи її в текстів в

осередок абсолютної любові й теплоти.

Досвід іншого героя роману «Звичайний світ» Шаопіна харчуватися в школі-інтернаті, де він навчався, також корелює з досвідом Лу Яо під час навчання в початковій школі. На той час харчування учнів передбачало два варіанти – повне забезпечення («цюаньзаошен» 全灶生) або напівзабезпечення («банзаошен» 半灶生). Перший варіант передбачався для дітей з достатньо заможних родин, які повинні були сплатити кошти за певну кількість пшеничного й кукурудзяного борошна та олії. Вони замовляли страви відповідно до тих продуктів харчування, які були наявними у шкільній коморі; при цьому вони самі вирішують, що їсти та в якій кількості. Другий варіант був розрахований на бідні родини. В цьому випадку школярі кілька разів на тиждень ходили додому за харчами, а потім розігрівали принесену їжу на шкільній плиті (路遥, 2013, р. 27). Лу Яо, як і його герой, мали досвід «напівзабезпечення».

Варто зазначити, що діти, які зростають у середовищі з великим розривом між заможними та бідними, виявляють одну з двох психологічних реакцій і, відповідно, стратегій поведінки. Одна з них – вкрай низька самооцінка і замкнутість в собі; інша – невтримне прагнення до самовдосконалення, яке супроводжується неймовірним бажанням самовиражатися і перемагати за будь-яку ціну. Молодий Лу Яо належить до останніх, він був чутливим і схильним до суперництва (路遥, 2013, р. 27). Гао Цзялінь з повісті «Доля» та Сунь Шаопін з роману «Звичайний світ» теж наділені подібними рисами характеру. Гао Цзялінь будь-що має вирватись із села і працювати в місті, аби задовольнити свої амбіції. Шаопін, попри принизливе «напівзабезпечення», повсякчас готовий демонструвати свої знання, відповідаючи на питання викладачів, і навіть висловлювати власні погляди.

За матеріальної скрути, яку переживав Лу Яо, він прагнув до найбільшого збагачення духовного світу. Читання книг та періодичних видань на той час було ефективним способом отримання різноманітної інформації, тому Лу Яо любив займатися в бібліотеці. Цю звичку автор закарбував у своїх героях. Гао Цзялінь

починає захопливо читати газети ще в молодших класах середньої школи, а Шаопін береться до читання книг кожного разу, як має час, а також ділиться своїм досвідом читання з однокласниками. Ця звичка відповідає майбутньому життєвому досвіду Шаопіна – нічне читання після виснажливого робочого дня у місті з подальшою розповіддю прочитаних історій шахтерам в перервах між роботою у шахті.

Продовження навчання Лу Яо в середній школі після закінчення початкової було досить складним, оскільки його родина переживала матеріальну скруту (路遥, 2013, р. 32). Цей досвід знайшов відображення в долі героя роману «Звичайний світ» Шаоана, який рано закінчив навчання, аби допомогти батькові забезпечувати родину. Незалежно від того, наскільки важко це було для сім'ї Сунь, батько Юхоу та старший брат Шаоан завжди наполягали на підтримці молодшого Шаопіна та сестри Ланьсян у закінченні навчання. Шаопін продовжив ходити до школи, Ланьсян після закінчення школи стала зразковою студенткою. Не важко помітити, що на долю персонажів автор проєктує свій власний життєвий досвід. Тож, з погляду творчого задуму, Лу Яо прагне об'єктивно і правдиво відображати важливий вплив соціального середовища на зростання особистості й формування характеру людини, водночас показуючи позитивну загалом людську природу на тлі буремної доби. Для досягнення цієї мети автор поєднує прийом нон-фікшн з певною ідеалізацією своїх персонажів, тобто вдається до т. зв. «гри у семантичному полі *реальність-фікція*» (Лотман, 2001, с. 591). Ця гра найяскравіше проявляється у сценах героїзації персонажів.

Варто підкреслити, що таким прийомом користувалися різні автори. Так китайська письменниця Цяо Є (乔叶) відзначила, що у написанні своїх творів вона послуговується двома стратегіями: перша – зробити легендарну історію повсякденною, а друга – зробити повсякденне життя дещо легендарним (乔叶 & 江磊, 2020, р. 69). Подібну думку висловила й інша відома письменниця Відома китайська письменниця Чжан Айлін (张爱玲), яка на титульній сторінці своєї збірки «Чуаньці, або історії про дивовижне» (传奇) написала: «*шукайте звичайних людей у легендах, а*

легенди *шукайте у звичайних людях*» (张爱玲, 2017, p. 11). Стратегія пошуку легенд серед звичайних людей спостерігається і в творчості Лу Яо. Так, в романі «Звичайний світ» він описує життя молодій героїні Тянь Сяося, яка після закінчення середньої школи вступила до університету, і закінчивши його, стала журналісткою. Вона наполегливо йшла до своєї мрії, як звичайна людина, дотримуючись своїх принципів і працюючи до нестями. Утім однієї миті героїня стала «легендою» – вона врятувала дитину під час повені ціною власного життя (вона гине в розквіті своєї молодості), тож в романі вона виконує героїчну місію. Це – вигадана автором ситуація, яка змушує читача по-справжньому відчувати пафос героїзму. Водночас роман правдиво показує, що в пересічному житті завжди присутній потяг до подвигів, зокрема в межах пошуку ідеального героя митцями «літератури реформ».

Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що у романі «Звичайний світ» та у повісті «Доля» поєднання елементів вигаданого та реального спрямоване на виконання автором наступних художніх завдань:

1. Втілення життєвого досвіду Лу Яо. У процесі морально-психологічного зростання головного героя на тлі розвитку життєвих перипетій другорядних персонажів (чи то у буремний підлітковий період, чи в період виваженої зрілості) є відображенням життєвого досвіду письменника. Вигадані персонажі розповідають історії з реального життя, де поєднують взаємопороджуючі правду й вигадку. Думки автора ховаються в наративних прийомах та знаходять глибокий відгук у читачів.

2. Відстоювання думки щодо здатності освіти (набутих знань) змінити долю людини. Китайські дослідники характеризують Лу Яо, як наполегливу, чесну, практичну людину з чіткими ідеалами та активною життєвою позицією. В образах своїх персонажів він прагне втілити власну наполегливість та прагнення інтелектуального самовдосконалення задля позитивних змін у власному житті. До прикладу, досвід вчителя Гао Цзяліна з повісті «Доля», котрий наполегливо продовжує здобувати знання, чи то старшокласник Сунь Шаопін з роману «Звичайний світ», котрий перебуває у скруті, голодує, але не втрачає жаги до

навчання, проявляючи силу, сміливість, наполегливість, або ж Сунь Шаоань із цього ж твору, який вирішив не продовжувати навчання у старшій школі, однак складає вступні іспити, аби довести свої здібності, свою першість серед однолітків, наважитись стали лідером у класі. Все це відображає характер і вдачу самого Лу Яо.

3. Втілення ідеї неодномірності людської особистості у різних письменницьких підходах. Побіжний погляд на персонажів Лу Яо – головного героя повісті «Доля» Гао Цзяліна та героїв роману «Звичайний світ» Сунь Шаоаня та Сунь Шаопіна – формує враження про їхню простоту й однозначність. Здається, зокрема, що позиції Гао Цзяліна як пересічного селянина і новоявленого інтелектуала чітко розмежовані. Але при доскіпливому читанні можна пересвідчитись у майстерності й зрілості авторського методу – його персонажі є відображенням сублімації художнього мислення та творчих імпульсів Лу Яо у різні періоди життя. Шаоань і Шаопін відтворені більш реалістично і яскраво, вони наділені вражаючими чеснотами, водночас не позбавлені й недоліків, утім такими, які «вибачає» й приймає читач. Натомість образ Гао Цзяліна трактується більш однозначно – у чорно-білій палітрі. Тут варто згадати й «легендарну» Тянь Сяоя, самопожертва якої вселяє віру в героїчні спроможності пересічних людей. Таким чином, Лу Яо ретельно добирає й вдосконалює методи творення персонажів у різні періоди творчості, по-різному комбінуючи правду і вигадку.

2.2. Типологія персонажів прози Лу Яо: між гендерними полюсами

У сучасному літературознавстві існує безліч визначень поняття «типовий образ» або «типовий персонаж» з відповідними його характеристиками. Варто підкреслити, що мистецький процес образотворення загалом передбачає типологізацію. Ю. Максименко та Д. Синенький описують цей процес таким чином: «Зазвичай у пошуках типового факту, себто певного образу, художник-митець збирає різнобарвний матеріал, що охоплює образи, переживання, життєвий досвід тощо, узагальнюючи і виділяючи з усього вищезазначеного конкретний типовий

факт – здобутий художній образ» (Максименко & Синецький, 2009, с. 181). Варто також зазначити, що художні образи «створюються за активної участі уяви: вони не просто відтворюють поодинокі факти, але згущують, концентрують істотні для автора сторони життя для їхнього осмислення. Уява художника – це, отже, не тільки психологічний стимул його творчості, а й певна даність, присутня у творі. В останньому наявна вигадана предметність, яка не має повної відповідності собі в реальності» (Цао, 2020, с. 113).

В літературознавстві типовість образів-персонажів має більш конкретне значення, характерне для реалістичного методу зображення. Так, за спостереженням М. Моклиці, письменник-реаліст «прагне спочатку пізнати світ, вивчити життєвий матеріал досконало, в усіх аспектах, зрозуміти життєві суперечності, знайти типового для конкретного часу героя» (Моклиця, 2002, с. 77). Тобто, типовий герой (чи персонаж) – «це соціально і національно детермінована людина. Головна ознака “прив’язаності” до часу – неможливість посунути героя в інше місце та в іншу епоху» (Моклиця, 2002, с. 188). Така дефініція, на наш погляд, виявляє найбільш загальні характерні особливості типовості персонажа, що апелюють до злиття очікуваних, попередньо відомих характеристик і деяких рис індивідуалізації літературного персонажа.

В цьому дослідженні ми будемо спиратися на концепцію китайського літературознавця Гоу Сіїня (苟曦尹), найбільш адекватну типу реалістичної творчості Лу Яо. За слушним спостереженням Гоу Сіїня, «типовий персонаж, створений в оповідних художніх творах, являє собою індивідуальність із яскраво вираженими характеристиками і водночас – відображає універсальність конкретного соціального життя, розкриваючи деякі закономірності, істотні аспекти розвитку соціальних відносин і зображення персонажів» (苟曦尹, 2018, р. 11–14).

Таким чином, типовий образ має такі характерні особливості:

- 1) авторська інтерпретація, що не має прямого стосунку до сприйняття читача;
- 2) яскраві риси та характеристики;

- 3) універсальність та узагальнення;
- 4) символічність мови.

В дослідженні образно-персонажної системи прози Лу Яо ми спиратимемось на структуралістську концепцію Ю. Лотмана, який пропонує діалектичний підхід, тобто визначення співвіднесеності внутрішніх систем художнього тексту згідно зі структурними закономірностями (Лотман, 2001, с. 591). Врахуємо також тлумачення цього підходу китайським дослідником У Ляоюанєм, який вирізняє два етапи аналізу: 1) поділу текстового матеріалу на два взаємопов'язані й диференційовані аспекти, 2) встановлення сукупності різних типів зв'язків між ними (伍廖圆, 2021).

Враховуючи завдання нашого дослідження ми будемо визначати й аналізувати яскраві образи-типи, розмежувавши героїв за гендерним принципом (чоловічі й жіночі типи). При цьому маємо врахувати застереження проф. Вана Шоучана від спрощеного використання бінарних опозицій, що зводиться до вибору між *правильним – неправильним* (а проєкції на проблематику «літератури реформ», між *прогресивним – консервативним*). Тож спочатку виділимо і схарактеризуємо типові образи у відомих творах Лу Яо, враховуючи ймовірний бінаризм у самих характерах героїв (як реальність та вигадка / ідеал); потому зможемо встановити зв'язки між ними і висновувати про характер цих зв'язків.

2.2.1. Образ «юнака у пошуку ідентичності»:

Гао Цзяліна у повісті «Доля»¹³

Грунтуючись на концепцію «типового образу» Гоу Сіїня визначимо характерні особливості головного персонажа повісті Лу Яо «Доля» Гао Цзяліна (高加林) як типового представника молодого «покоління в пошуку ідентичності».

Написання повісті «Доля» («人生») припадає на період розквіту «літератури реформ» (1981–1984), в якому письменники звертають уваги на зміни суспільства,

¹³ Цей підрозділ написаний з використанням матеріалів нашої статті (Цао Цзин, 2019).

думки людей і морально-етичні цінності людини під час реформ. Для повісті характерні наступні особливості: 1) формування сильного духом героя, який бере участь у політичному житті; 2) фокусування на відображенні правди життя у простій, лаконічній оповіді; 3) через подробиці особистого життя героїв, виразну мову і психологізацію виражається характер персонажів, описуються події їхнього життя; 4) художня концепція повісті будується на бінарних опозиціях, які підкреслюють внутрішні і зовнішні конфлікти героїв.

Повість «Доля» присвячена опису життя міста і села в районі Північного плато провінції Шеньсі в період реформ кін. 1970-х–1980-х рр. В основі сюжету – історія життя Гао Цзяліна (高加林), що залишає рідне село і через певний час повертається назад. Емоційно складні стосунки між Гао Цзяліном і сільською дівчиною Лю Цяочжень (刘巧珍), а згодом і міською подругою Хуан Япінь (黄亚萍), становить конфлікт у розвитку цієї історії, перетворюючись на трагедію проблемного вибору.

Гао Цзялін є типовим «юнаком у пошуку ідентичності», постійно зіштовхуючись з проблемою вибору. У нього життєвий досвід не багатий, тому він легко піддається спокусі зловживання службовим становищем і не знаходить правильного шляху для власного розвитку. Його думки і вчинки суперечливі, що змушує читачів відчувати до цього героя різні почуття. Йому притаманні протилежні особистісні якості: самовпевненість і низька самооцінка, сміливість і простота, марнославство і наполегливість, імпульсивність і розрахунок, співчутливість і підступність. Гао Цзялін є типовим героєм, детермінованим соціально-історичними умовами доби: він захоплюється новими справами та піддається новим протиріччям, породженим змінами часу. В період реформ для молодого покоління в місті з'являється престижна робота, комфортні життєві умови і високий соціальний статус, а в селі – виснажлива фізична праця на землі, важкі умови життя, низький статус у суспільстві. Тому молоде покоління прагне вирватись у місто, їх приваблює спосіб життя і статус міської інтелігенції (吴婉婷 & 权雅宁, 2013, р. 25).

Пробудження свідомості Гао Цзяліна, який опинився перед суперечливим

вибором, також дозволяє побачити у творчості Лу Яо потенційний вплив модернізму на реалістичну творчість. Український дослідник проф. І. Семеніст справедливо відзначає характерні спроби модерністського пошуку ідентичності в китайській літературі нового періоду. Пошуки власного «Я» та прагнення ширшого визначення категорії ідентичності розглядаються та всебічно аналізуються у творах того періоду. На думку дослідника, поняття «Я» в межах парадигми літератури нового періоду достовірно ідентифікується як незалежна свідомість, не продиктована жодною ідеологією чи доктриною, розкрита за допомогою зображень внутрішніх думок поета, як свідомих, так і підсвідомих. Помітно, що після «культурної революції» відбулася відлига в літературі, і письменники вже не сприймали її як «політичну службу», а прагнули віднайти «сене людини», утвердити самоцінність і гідність людини, шукали абсолютно нового «Я» в контексті нової епохи (Semenist, 2020). Утім, на наш погляд, не варто перебільшувати вплив модерністського індивідуалізму у творчості Лу Яо – його творчий метод одностайно визначається як реалістичний, тобто позначений прагненням автора відтворювати типовість реальної дійсності. Водночас не варто нівелювати і спроби письменника досягати глибини і складності у формуванні персонажів, що безсумнівно відповідає складності й викликам доби.

Гао Цзялін живе у 1980-ті роки, коли міська цивілізація впливає на сільське життя, але одночасно в селах ще живі старі консервативні звичаї, які змішують істину і брехню, добро і зло, красу і неподобство. *«На думку селян, чистити зуби – це звичка службовців і інтелігенції, сільським жителям це ні до чого».* 在村民们看来,刷牙是干部和读书人的派势,土包子和老百姓谁还讲究这? (路遥, 2009, p. 40). Коли Цяочжень починає чистити зуби кожен день, селяни її не розуміють, і навіть насміхаються. *«О божже, ви тільки подивіться, спозаранку сіла на березі річки з повним ротом кривавої каші, аж капає з нього. Три слова не зв'яже, а все культурну із себе вдає».* 哈呀,你们没见,一早上圪蹴在河畔上,满嘴血糊子直淌!看过洋不洋?斗大的字不识一升,倒学起文明来了! (路遥, 2009, p. 40). Це також найінтенсивніший період зіткнення між сучасною свідомістю та традиційною мораллю.

Ідеали і реальність Гао Цзяліна, його характер і навколишній світ заплутано переплетені, але несумісні. Цзялін виявив, що вода у криниці дуже каламутна, тому він вирішив використовувати суміш для очищення колодязної води, але жителі села не зрозуміли цього, і подумали, що Цзялін насипав у воду пральний порошок. *«Деякі [селяни] міркували: Цзялін любить чистоту, тому й насипав у криницю прального порошку....всі проклинали та наплюжили його, вважаючи, що Гао Цзялін хоче позбутися їх».* 有人解释: “这是因为加林爱干净, 给井里面放了些洗衣粉。..... 所有的人都用粗话咒骂, 觉得高加林是不要这一村子的人命了!” (路遥, 2009, p. 76). Очевидно, що селяни ще не здатні повірити в досягнення науки, вони готові терпіти незручності, аби не змінюватися на краще. З одного боку, Гао Цзялін – інтелектуал, він має ідеали, знання і культуру. Навчання у школі робить його духовне життя багатим. Міське життя і досвід відкрили йому вікно в інший, більш цікавий світ (雷达 & 李文琴, 2006, p. 87). Він мав прагнення до сучасної цивілізації і не хотів жити посереднім життям, сподіваючись на зміни. Але одночасно він не такий щасливий, оскільки є сином незаможного селянина, і його сподівання на майбутнє не виправдалися – Гао Цзялін спочатку був учителем сільської школи, але незабаром його місце зайняв син секретаря сільської комуни, а Гао змушений був повернутися до селянської праці, як його батько. Отже, протиріччя між ідеалом і реальністю неминуче призведе до того, що життєвий шлях головного героя буде сповнений злетів і падінь.

У повісті Гао Цзяліну доводиться продавати пампушки на ринку в місті, щоб прогодувати сім'ю після того, як він втратив посаду вчителя. Юнак відчуває відповідальність за сім'ю і згоден заради її забезпечення їхати в місто, але водночас, йому соромно перед своїми знайомими, які після навчання працюють у місті на престижних посадах. Тому на ринку він постійно ховається і йому так і не вдається продати жодної пампушки. *«Він ніс парові пампушки, опустивши голову щонайнижче, і не озираючись навсідіч: поспіхом попрямував до повіту. Дорогою він згадав слова батька: коли продаєш пампушки, обов'язково зазивай покупців. Його*

відразу кидало в жар і обличчя ставало червоним. Господи, як він зможе зазивати! Але раптом йому спало на думку: «Якщо я не буду зазивати, як люди дізнаються, що я продаю пампушки?» 他提着蒸馍篮子，头尽量低着，什么也不看，只瞅着脚下的路，匆匆地向县城走。路上，他想起父亲临走时嘱咐他，叫他卖馍时要吆喝，他的脸立刻感到火辣辣的发烧。天啊，他怎能喊出声来！“可是，” 他想，“如果我不叫卖，谁知道我提这蒸馍是干啥哩？” (路遥, 2009, p. 17).

Таким чином, відбувається запекла боротьба між Цзялінем-селянином і Цзялінем-городянином, що виявляє гострий конфлікт між реальним життям і мрією. Безпорадність героя в подоланні цього конфлікту викликає співчуття і розуміння складнощів пошуку шляхів його подолання.

Гао Цзялін зближується із милою сільською дівчиною Лю Цяочжень у скрутний час, коли він повернувся з міста в село. Між ними спалахує почуття. Цяочжень заспокоює Цзяліна і підтримує участю і любов'ю. Водночас Цзялін допомагає своїй дівчині позбутися застарілих поглядів і звичок: нагадує про необхідність чистити зуби кожен день, переконує, що потрібно вчитися читати і писати. У них щире і чисте кохання (高文升 & 单占生, 1988, p. 341–345). Але доля готує Цяліну нові випробування – за сприяння знайомих він повертається в місто, де його працьовитість і наполегливість, а також набуті нові вміння здобули результат і призвели до кар'єрних успіхів.

Цзялін відновив відносини з колишньою однокласницею Хуан Япінь, погляди якої в різних аспектах ближче йому, ніж погляди селянки Цяочжень. Тож він залишає колишню кохану. *«Цзялін розмірковував: в майбутньому Цяочжень може стати лише зразковою сільською дружиною і господинею, і не більше. Якби я був простим селянином, то життя з нею було б цілковитою ідилією. Але зараз я вже службовець, і якщо одружуся на Цяочжень, то у нас буде занадто мало спільних інтересів і дуже складно буде знайти спільну мову, і сам я застрягну назавжди в повітовому містечку, але ж у мене великі амбіції. Я хочу будувати свою кар'єру у великому місті, тому одруження з Япінь – це зовсім інша справа».* 高加林想：‘巧珍

将来除过是个优秀的农村家庭妇女，再也没什么发展了。如果我一辈子当农民，和巧珍结合也就心满意足了。可是现在已经是‘公家人’，要是和巧珍结婚，很少有共同的生活情趣，也很难有共同语言，自己也实际上被一辈子拴在县城里，而自己的向往又很高远，要到大地方去发展自己的前途，而和亚萍结合就不同了。(路遥, 2009, p. 135).

Однак Цзяліну в місті не судилося здобути щастя – незабаром розкривається факт заступництва знайомих героя і його звільняють з роботи. Цзялін з важким серцем повертався в село після того, як Япінь пішла від нього, не бажаючи змінювати спосіб життя і втрачати впевненість у майбутньому. Однак Цяочжень, яка встигла вийти заміж за іншого, допомагає Цзяліну відновитися на посаді вчителя місцевої школи. Нарешті Цзялін зрозумів, що щирість і чесність – найважливіші якості людських взаємин, проте колишня любов втрачена назавжди.

Таким чином, у складних ситуаціях життєвого вибору головний герой поводить себе як типовий образ «юнака у пошуку ідентичності», дії якого часто суперечливі та імпульсивні, що призводить до краху кар'єри та особистого життя. Проте, варто відзначити, що такі герої володіють однією визначальною позитивною якістю: вони ніколи не втрачають жаги до самовдосконалення, до просування по кар'єрних сходах і життєвому шляху (张炯 & 蒋守谦, 1985, p. 189). Очевидно, що життєві перипетії Цзяліна відображають вплив «добі реформ» на обставини долі молодого покоління, котре з примусу вибирає собі життєві пріоритети.

Таким чином, Гао Цзялін, як «юнак у пошуку ідентичності», зіштовхується з проблемами екзистенційного вибору, при цьому непереборно прагнучи до кар'єрного успіху у великому місті. Головними цінностями його життя стають престижна робота і відповідне коло спілкування. Але Лу Яо, будучи яскравим представником локальної культури гірських районів провінції Шеньсі, висловлює надію на те, що прагнення молоді до успішного майбутнього в «період реформ» не стане причиною втрати їхньої унікальної ідентичності. Письменник на прикладі свого героя показує, що у свідомості молодого «шукаючого покоління» постійно виникають конфлікти, пов'язані з конфронтацією моральних цінностей в

«перехресній зоні» села та міста. Автор з болем переживає назріваючу втрату молодими людьми зв'язку з малою батьківщиною, її життєвими засадами, цінностями й традиціями. Однак у своїй повісті Лу Яо висловлює думку про вічні цінності, які молоді належить зберегти в горнилі неминучих змін.

2.2.2. Образ «витонченого егоїста»:

Лу Жохуа у повісті «Жовтий листопад на осінньому вітрі»

Поняття «витончений егоїст» (精致的利己主义者) відтворює особливий психологічний тип людей в сучасному китайському суспільстві. Наразі це поняття в академічних колах сприймається як термін, що був запропонований проф. Пекінського університету Цянем Ліцюнем (钱理群) під час дискусії про стан китайської освіти. З погляду етики і моралі, «егоїзм – це цілісна орієнтація людини, що характеризується переважанням в її життєдіяльності корисливих особистих інтересів і потреб стосовно інтересів інших людей і соціальних груп... Егоїст вважає задоволення своїх особистих інтересів вищим благом» (钱理群, 2021). Розвиток в людській особистості егоїстичних рис вважається результатом деформації морального виховання. В конфуціанській системі цінностей, егоїзм вважається вадою людської особистості, неприпустимою для *благородного мужа* (君子), лише *жалюгідні людиці* (小人) можуть бути наділені нею. Сучасні китайські дослідники вважають певною вадою традиційної культури факт неможливості людиною проявляти свою індивідуальну позицію: усі її емоційно-індивідуалістичні потреби завжди нещадно пригнічувались та знищувались. При цьому поняття «індивідуалізм» у певному сенсі трактувалось як синонім егоїзму. Цьому сприяло конфуціанське протиставлення індивідуального і колективного, в якому індивідуальне (егоїстичне) завжди мало негативну конотацію, а колективне – позитивну. Відтак, всі концепти морального кодексу шляхетного конфуціанця (людинолюбство 仁, справедливість 义, вірність 忠, синівська шанобливість 孝, ритуал 礼) характеризують людину як суспільну істоту, котрій не мають бути

притаманні ті риси, які вирізняють її із загального суспільного середовища. З цього погляду, егоїзм для китайців традиційно є екзистенційною вадою особистості.

Утім варто відзначити, що поняття «витончений егоїст» має свою специфіку. Його поява викликала жваві обговорення в академічній спільноті, в результаті чого означення «витончений егоїзм» (精致的利己主义) набуло сенсу «інтелектуально замаскованого егоїзму», тобто це прихована форма егоїзму, яка зовні завуальована культурою й моральністю. В численних обговореннях цього феномену в масмедіа, були окреслені домінувальні риси характеру «витонченого егоїста», зокрема:

1. Зазвичай такі люди мають гарну освіту і претендують на звання інтелектуальної еліти; вони вирізняються здібностями до логічного мислення й аналізу явищ, однак їхні знання нерідко виявляються поверховими.

2. Головна мотивація для таких людей – це особиста вигода, тобто прагнення матеріальних статків, престижу й соціального статусу; вони вміло використовують аналітичні інструменти та сприятливі умови доби, аби отримувати максимальну вигоду, хоча інколи можуть зазнавати невдач.

3. Такі люди часто вдають із себе захоплених своєю справою новаторів: вони демонструють високу працездатність і самодисципліну. Водночас, їхній образ ретельно сконструйований: вони можуть критикувати несправедливість і виступати за моральні цінності, однак у ситуаціях, що зачіпають їхні власні інтереси, вони стають обачливо-прагматичними.

4. У повсякденному житті вони цінують комфорт і якісний спосіб життя, який на їхню думку, має відповідати їхнім здібностям і досягненням.

5. Більшість таких людей добре володіє мистецтвом маскуванню. Вони наполегливо розширюють мережу знайомств, беручи участь у ділових зустрічах в соціальних подіях. Натомість для звичайних дружніх зустрічей у них бракує часу й інтересу.

6. «Витончений егоїзм» проявляється і в інтелектуальних уподобаннях: ці люди підкреслюють свою любов до читання, віддаючи перевагу літературі, з якої

намагаються винести практичні уроки успіху й управління людьми.

7. Загалом їхня поведінка характеризується розрахунком: кожен крок оцінюється з погляду ефективності. Вони ретельно планують свої дії, прагнуть отримати максимальну користь і водночас намагаються не виходити за межі соціально прийнятних норм (刀法如飞, 2022).

Тож можемо підсумувати, що прагнення «витончених егоїстів» – отримати бажане за будь-яку ціну. З цієї причини вони приховують свою справжню сутність: на перший погляд, вони здаються досконалими, однак після глибшого спілкування стає очевидним їхній егоїзм та переймання лише власними інтересами. Вони роблять все можливе для досягнення своїх цілей, часом все ж таки порушуючи моральні принципи й усталені закони суспільного співіснування.

Яскравим прикладом образу «витонченого егоїста» є герой повісті Лу Яо «Жовтий листопад на осінньому вітрі» («黄叶在秋风中飘落», 1983) Лу Жохуа (卢若华). Він наділений оманливо-приємною зовнішністю, але потворною душею й егоїстичною вдачею. Маємо зазначити, що термін «витончений егоїст» з'явився у 2012 році, а повість була написана на 20 років раніше. Тож Лу Яо вже тоді роздивився зародження нового типу молодих людей-індивідуалістів, яким притаманні майже всі риси, описані вище.

Лу Жохуа, на перший погляд, чудова людина. Він отримав університетську освіту і досить вдало побудував кар'єру – наразі обіймає посаду заступника директора відділу освіти повітового міста. Керівництво цінує його як гарного працівника. Він товариський, має високу працездатність, постійно генерує ідеї й серйозно ставиться до справ. При поверховому спілкуванні з Жохуа важко виявити деформацію його душевних якостей та корисливість істинних намірів.

Лу Жохуа втратив молоду дружину, коли їхній доньці Лінлін (玲玲) було лише 5 років, відтоді життя батька-одинака було нелегким. Тому власний досвід мав би спонукати Жохуа відчувати емпатію до інших чоловіків, котрі втратили своїх дружин, утім він діяв зовсім інакше. Навідуючись до сестри Лу Жоцінь (卢若琴) у

сільській школі і познайомившись там із дружиною вчителя Гао Гуанхоу (高广厚) звабливою Лю Ліїн (刘丽英), він запримітив негаразди в їхньому сімейному житті й підступно скористався цим. Марнославство Лю Ліїн та її прагнення матеріальних статків стали надійною основою для спокуси та посилення кризи у стосунках з чоловіком. Зрештою це призвело до розлучення Ліїн з Гуанхоу, і легковажна жінка впала в обійми спокусника Жохуа. Тож він побудував своє щастя на нещасті слабодухого Гуанхоу. Жохуа зробив це свідомо і цинічно, не відчуючи провини, повністю керуючись власними егоїстичними потребами. Лу Яо змальовує цю ситуацію досить емоційно, через переживання Ліїн, зосереджуючи фокус емпатії на егоїстичному Жохуа: *«...Ліїн – розумна жінка, вона усвідомлювала труднощі положення Жохуа. Очевидно, що через свій соціальний статус він не міг нести відповідальність за руйнування чужої сім'ї. Рішуча жінка негайно почала діяти. Найперше вона розлучилася з Гао Гуанхоу, аби Лу Жохуа міг прийняти її, в сердечних муках вона навіть покинула свого сина Бінбіна...»*. 丽英是个聪明人。她理解若华的难处, 显然, 由于社会地位, 若华不能承担破坏别人家庭的责任。勇敢的女人立刻采取行动, 她先和高广厚离婚, 为了让卢若华接受自己, 忍痛连儿子兵兵也不要了。..... (路遥, 1993, p. 354–355).

Шлюб Лу Жохуа і Лю Ліїн був заснований не на почуттях, а на взаємній потребі двох людей. Жохуа задовольняв марнославство красуні Лю Ліїн, яка потребувала талановитого й поважного чоловіка, аби купатися у променях його слави, також він здійснив її мрію про заможне й комфортне життя у місті. Однак при цьому Лю Ліїн втратила самоповагу і незалежність. У сім'ї поважного чиновника Лю Ліїн грала роль ніжної красуні-дружини. Вона елегантно заварювала чай і пропонувала цигарки, аби розважити гостей, які збиралися в родинному маєтку. Вона навчилася готувати різноманітні страви, за що гості вихваляли її – це дуже тішило самолюбство і марнославство Жохуа. Ліїн була сповнена благоговійного трепету перед Жохуа, поводитись із ним обачливо й обережно, не як дружина чи

мати, а радше як служниця. І варто було Ліїн хоч трохи знехтувати інтереси Жохуа, він відразу проявляв свою істинну сутність. Одного разу, коли жінка пішла гуляти із сином, і затримавшись не встигла приготувати вечерю, Жохуа жорстоко висварив її, засипаючи звинуваченнями. Коли маленький Бінбін з важким запаленням легенів потрапив до лікарні, Лю Ліїн кілька днів лишалась із ним – це ще більше розлютило чоловіка. Аби повністю підкорити Ліїн і притамували її почуття до сина, а також задля того, щоб плітки про стосунки молодшої сестри Жоцінь із Гао Гуанхоу не зашкодили його репутації, Жохуа скористався своєю владою і відправив Гуанхоу вчителювати у глухе забите село. І попри те, що Ліїн дуже благала його, він був невблаганним. Все, що робив Лу Жохуа – лише задля самого себе. Весь час він ретельно приховував своє справжнє обличчя під маскою лицемірства. Вся його наполегливість у праці була спрямована на те, щоб вислужитись перед керівництвом і отримати підвищення. Зрештою, коли він зрозумів, що Лю Ліїн вислизає з-під його контролю, він став грубим і безцеремонним і навіть побив її. Після цього вони розірвали шлюб, в якому від початку не було любові. Письменник детально описав сцену гніву героя: «“... чому ти повернулась так пізно?” – похмуро запитав він, повернувши до неї обличчя. “Лінлін так зголодніла, що репетувала без упину! Поглянь но сама, котра вже година?” Закінчивши говорити, він став оскраженіло крамсати овочі на дошці. Ліїн дивилась на нього, і так перелякалась, що не знала, як діяти. Вона хотіла взяти кухонний ніж із рук чоловіка, намагаючись виправити ситуацію, але раптом Лу Жохуа порізав пальця. Він кинув ніж на дошку, і стискаючи однією рукою іншу, побіг шукати бинт і пластир. Він з гучним шумом висунув шухлядку і вилаявся про себе: “Дідько...”». “...你怎么回来这么晚？”他转过脸，阴沉沉的问。“玲玲饿得直喊叫，你自己看看，现在到什么时候了？”他说完，用刀子狠狠在案板上剁起了菜。丽英看着他这副模样，吓得不知如何是好。他正要从丈夫手里夺过菜刀，想将功补过，不料卢若华的手指头一下被菜刀切破了。他把刀子“啪”的往案板上一摔，一只手抓着另一只手，跑着去找纱布和胶带，他在那边把抽屉拉的哗哗的响，嘴里骂了一句：“他妈的.....” (路遥, 1993, p. 370).

Один з принципів китайської традиційної моралі є повага до інших, тобто повага до особистості, гідності, думки, релігії, прав та інтересів. Агресія, виражена словами, порушує моральні принципи. Це також порушує конфуціанську ідею самовдосконалення та навчання: 修己以安人, тобто «самовдосконалення робить життя оточуючих спокійним і заможним». Жохуа здобув вищу освіту, отже він мав високий рівень знань. Однак він не досяг досконалості у своїх моральних переконаннях, не домігся єдності знань і вчинків, а також відповідності зовнішнього вигляду внутрішньому наповненню. На перший погляд, він був ввічливим і толерантним, але згодом проявляв свою справжню натуру, сповнену вад і негативних рис: *«Лу Жохуа сварив її на кожному кроці. Якби Ліїн переказала ці лайки стороннім людям, вони, мабуть, не повірили б, що такі брудні слова виривались із вуст директора Лу. Ще нестерпнішим для неї було інше – коли він сипав лайками і ображав її, якщо в цей час раптом приходив губернатор повітового міста, він міг негайно відновити свою серйозну, ввічливу і елегантну поведінку. <...> Так, Лу Жохуа був актором у житті, а після того, як актор закінчує грати п'єсу і йде зі сцени, він стає звичайною людиною»*. 卢若华动不动就破口骂她, 那些骂人的话若是丽英给外人说了, 大概不会相信这些不堪入耳的词汇是出自卢局长的嘴巴。更使她难以忍受的是, 正在他满嘴脏话辱骂她的时候, 要是突然来了个县上的领导, 他能立即恢复他老成持重、彬彬有礼、谈吐文雅的风度。<...> 是的, 卢若华在生活中就是一个演员, 演员演完了戏, 下了戏台, 就变成了一个常人。” (路遥, 1993, p. 397).

Аби проаналізувати підвалини поведінки Жохуа, насамперед у стосунках з дружиною, звернімося до системи китайських традиційних цінностей. «Три підвалини та п'ять непорушних правил» (三纲五常) складають структуру китайської конфуціанської етики та культури, а також моральні норми у відносинах між людьми, котрі протягом століть закріплювалися феодально-патріархальними

обрядами. Так звані «три підвалини» (君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲¹⁴) закріплюють абсолютну владу правителя над підлеглими, батька над сином, чоловіка над дружиною. Водночас це також вимагає, аби правитель, батько і чоловік подавали приклад підданам, синові і дружині. Це відображає особливі моральні стосунки між людьми на різних соціальних щаблях, зокрема державних та родинних. «П'ять непорушних правил» (т. зв. «п'ять добродетей») – це людинолюбство 仁, справедливість 义, ритуал 礼, мудрість 智 та віра 信. Це норми поведінки, які використовуються для коригування етичних відносин монархів, батьків, синів, братів, подружніх пар, друзів і т.д. «Три підвалини та п'ять непорушних правил» захищали святість і раціональність феодальної системи правління та ієрархічного порядку, тому стали ідейною основою китайської феодально-абсолютистської влади, яка підтримувалась протягом століть. Будучи найвищими моральними принципами та концепціями суспільства, вони відіграють певну роль у регулюванні та стримуванні думок та поведінки жителів Піднебесної. Протягом тривалого часу це впливало на національний характер китайців. Сучасні китайці, звісно, відмовились від системи феодальних норм моралі й поведінки, утім в їхньому колективному підсвідомому закарбувались основні концепти конфуціанського світобачення і мають певний прояв донині, що простежується і в образі «витонченого егоїста» Жохуа.

Закони конфуціанського родинного устрою припадають до душі Жохуа. Він переконаний, що повинен контролювати життя дружини Ліїн, а тому має право виражати своє невдоволення за будь-яких обставин і жорстоко карати жінку за найменшу (за його думкою) провину. У повісті присутні сцени, де розлючений Лу Жохуа трохи не божеволіє в процесі «виховання дружини»: *«Якось ввечері Лу Жохуа шукав привід для сварки на рівному місці. Він доймав Ліїн, що вона пересолила*

¹⁴ Підданий має коритися правителю, син – батькові, дружина – чоловікові. Ці «три підвалини» є основою конфуціанської етики, котрі вперше згадуються у трактаті ханьського мислителя Дуна Чжуншу «Рясні роси Весни і Осені» (董仲舒 «春秋繁露», II ст. до н.е.)

страви, аж неможливо їсти, від цього він знову почав гримати на неї. Не встигла Ліїн вимовити і слова на своє виправдання, він жбурнув у неї миску, овочі й локишина розлетілися по всьому її тілу й обличчю. ...Вона більше не могла цього терпіти і кинула миску у гарно вбраного директора бюро. Вони побились, Лінлін також прибігла допомогти батькові. Донька з батьком без упину били її так, що вона заковувалась під ліжко... ». 一天下午，卢若华没事寻事，硬说丽英在菜里放的盐多了，咸的不能吃，又开始破口大骂了。她顶了几句，他竟然把饭碗劈面朝她扔来，菜和面条撒了她一身一脸！她再也不能忍受了，也把碗向那个衣冠楚楚的局长扔去，两个人便在房子里打了起来，玲玲也过来帮着她爸，父女俩把她一直打得滚到床底下..... (路遥, 1993, p. 398).

Отже, образ «витонченого егоїста» Лу Жохуа у повісті «Жовтий листопад на осінньому вітрі» відображає потворну сторону людської натури, яка завжди проявляється в реальному житті в будь-який історичний час. «Література реформ», зокрема представлена доробком Лу Яо, показує, що карколомні зміни й виклики часу не змінюють докорінно природу людини. Ідеалізація образів реформаторів, до якої вдаються деякі письменники, унеможлиблює розкриття складності відповідного періоду розвитку китайського суспільства і неодномірності людських особистостей, котрі беруть участь у цьому процесі. Власне «рухомий бінаризм» авторського світогляду дає можливість Лу Яо фокусувати увагу на внутрішніх конфліктах своїх героїв, стимульованих зміною зовнішніх умов життя. Створення типового реалістичного образу «витонченого егоїста» в особі Лу Жохуа, дає можливість проаналізувати коріння й витoki відповідного світобачення та поведінкової моделі. Відтак, перешкодами на шляху реформ стають не лише об'єктивні зовнішні причини, але й внутрішні підсвідомі концепти традиційного мислення, які надзвичайно сповільнюють процес оновлення суспільства відповідно до запитів часу.

2.2.3. Образ жінки-інтелігентки:

Хуань Япін у повісті «Доля» та Тань Сяоя в романі «Звичайний світ»¹⁵

Успіх літературного твору невіддільний від майстерності автора створювати яскраві персонажі, зокрема, жіночі образи та типажі. Останні вимагають особливої уваги до відображення жіночої психології, різноманітності душевних станів героїнь, тонких емоційних змін в їхньому внутрішньому світі й складних особистісних конфліктів. У різні історичні часи жіночі образи у світовій літературі не тільки втілювало особисті уявлення авторів про «прекрасну половину людства», а й відображали складний комплекс морально-етичних, етнонаціональних, культурно-історичних і психологічних особливостей, пов'язаних із суспільними (передусім патріархальними) настановами та вимогами, що висувалися до жінок. Проза Лу Яо не становить винятку, тож візьмемо за мету цього підрозділу – охарактеризувати типові образи жінок-інтелігенток у прозі Лу Яо в аспекті реконструкції процесу сублімації гендерних художніх образів з розвитком світогляду письменника.

За слушними спостереженнями проф. Чжена Юя, у сучасних соціологічних дослідженнях інтелігенток, зазвичай, відносять до типу жінок, що володіють досить високими культурними і науковими знаннями. Однак інтелектуальні параметри виявилися недостатніми для вичерпного визначення цього типу – необхідно також враховувати особливості біологічної та соціальної статі (гендеру), культурного середовища, соціального статусу і способу життя. Складно не погодитися з думкою китайського соціолога Чжена Юя, який стверджує, що «жінка-інтелігентка зазвичай має досить високий рівень знань, особистісних здібностей, психологічних якостей і мотивації до успіху. У цієї групи жінок є чітке розуміння самоідентичності, вони прагнуть до кар'єрного зростання і підвищення самооцінки» (郑宇, 2017).

Поняття «жінка-інтелігентка» тісно пов'язане з феміністичним рухом, що передбачає соціальне, культурне, інтелектуальне визволення жінок. Одна з

¹⁵ Цей підрозділ написаний з використанням матеріалів нашої статті (Цао Цзін, 2021).

активісток визвольного руху китайських жінок Чень Хенчже (陈衡哲, 1890-1976) чітко визначила три складники цього процесу: «Перший – це персональна емансипація, що передбачає звільнення з темної і запліснявілої неволі, викорінення власної рабської покори і прагнення до саморозвитку, становлення незалежної людини з гідністю і самоповагою. Другий – особистісне звільнення, в якому найголовнішим стає самовдосконалення всупереч думкам оточуючих, а також самовідданість і жертвність на противагу користолюбству, готовність до подолання труднощів замість швидкоплинних насолод. Третій – вивільнення творчого потенціалу і різних здібностей: тільки всебічний розвиток талантів зробить жінок добродійною соціальною силою й допоможе досягнути справжньої рівності між чоловіками та жінками» (盛英, 2000, р. 35).

Отже, сутність поняття «жінка-інтелігентка» в нашому дослідженні ґрунтується на зазначених вище емансипаційних принципах. Таким чином, визначається соціальна група жінок, для яких пріоритетним є відсторонення від матеріального споживчого світосприйняття на користь духовного, інтелектуального і творчого самовдосконалення. Це сприяє їх особистісній незалежності та самоідентичності, тобто в матеріальному світі жінки-інтелігентки не є принадою для чоловіків і претендують на рівні з ними права і можливості. У духовному світі такі жінки відрізняються різнобічними знаннями і незалежними особистісними якостями. Завдяки цьому інтелігентки претендують на рівні з чоловіками соціальні ролі і практики, активно освоюючи сферу науки, мистецтва, політики та економіки.

Під впливом феміністичних ідей (здебільшого західних) у процесі урбанізації жінки усвідомлюють потребу в самореалізації, ґрунтуючись на ідеї рівності гендерних прав і соціальних стандартів. Варто зауважити, що у 1980-ті роки в Китаї критично переглядається увесь соціально-історичний дискурс маоїстської доби, зокрема його гендерного складника. З одного боку, жінки підтримують політику рівності статей, з іншого – не можуть визнати власну фізичну слабкість, приховуючи її під маскою «колективної уніфікації» (马春花, 2008, р. 19). Водночас у жіночих

текстах (зокрема і в межах «літератури реформ») вже з'являються роздуми про «інакшість» та своєрідність жіночої природи, а також «інакшість» її життєвих пріоритетів (Ісаєва, 2018, с. 142). Утім, у прозі Лу Яо, ця тенденція проявляється незначною мірою, хоча його жіночі персонажі часто виступають з інакшої / протилежної позиції, ніж чоловіки, але не в межах «боротьби за права», а в більш широкому колі проблем – навчання, професійної реалізації, духовних цінностей тощо. Міські дівчата прагнуть до знань – вони не лише відчують потребу в освіті, вони одержимі знаннями, оскільки в такий спосіб вони самовдосконалюються і підвищують самооцінку. Водночас дівчата намагаються досягти матеріальних статків, сповідуючи при цьому ідеї рівності і людинолюбства.

Особливості процесу емансипації китаянок формувалися під впливом соціалістичного фемінізму. Саме цей напрямок активно розвивався в Китаї приблизно з 1960-х років. За спостереженням Лі Їньхе, прихильники ідей соціалістичного фемінізму здебільшого перебували під впливом марксистської ідеології, водночас критикуючи «гендерну сліпоту» цього вчення та його нездатність вирішити «жіноче питання». У зв'язку з цим була спроба розробити політичну теорію і практичні методи, що об'єднують ідеї радикального фемінізму та мейнстримної ідеології. Нова концепція фемінізму дала можливість досягти узгодженості різноманітних думок (李银河, 2005). Коротко зупинимось на основних тезах тих течій фемінізму, що є актуальними для нашого дослідження .

На відміну від переважаючого спочатку теоретичного аналізу маргіналізації жінок, радикальний фемінізм приділяє значну увагу критиці патріархату як основи соціального гноблення, ігноруючи при цьому економічну реальність, тому «радикалістки» не були здатні ефективно узагальнювати жіночий і класовий досвід. Досить популярний в Китаї марксистський фемінізм фокусується на класовій структурі суспільства і його економічній основі, тому його прихильники пов'язують гендерну нерівність із цими чинниками, ігнорувати «жіноче питання» (тобто реальні проблемні потреби жінок). Теоретики соціалістичного фемінізму стверджують, що

гноблення жінок зароджується в капіталістичному патріархаті, суть якого – в синергії режиму і гендеру. Для подолання гендерної нерівності в соціалістичному фемінізмі запропоновані стратегії всеосяжних соціальних перетворень. Поняття «емансипація жінок» набуває в цій теорії більш широкого тлумачення: не лише захист прав жінок, а й всебічна емансипація, що включає економічну, ідеологічну та буттєву сфери (李银河, 2005).

Ціннісна парадигма, пропонована прихильниками соціалістичного фемінізму, певною мірою знайшла відображення у творчості Лу Яо, зокрема, у змалюванні реформ, насамперед в межах урбанізації (нові жіночі ідеали й прагнення, пробудження жіночої свідомості та зростання самооцінки). Автор детально зображує соціальне оточення своїх урбанізованих героїнь та висловлює їхні особистісні прояви в багатовимірних сублімаціях, таким чином, конструюючи типовий живий образ китайської інтелігентки в контексті соціально-економічних реформ.

Хуан Япін (黄亚萍) – головна героїня повісті Лу Яо «Доля», яка є яскравою представницею нечисленної соціальної групи жінок-інтелігенток, які домоглися індивідуального звільнення, володіють науковими знаннями і намагаються реалізувати свої таланти і можливості в суспільстві. Водночас вона все ще не може позбутися тяжких забобонів, їй бракує твердості характеру і відчуженості від матеріального світу, що передбачає задоволення корисливих цілей. Це стає основною причиною того, що в ранній прозі, до якої відноситься і повість «Доля», Лу Яо не зміг створити досконалий образ інтелігентної китаянки. Лише через деякий час в романі «Звичайний світ» автор, маючи життєвий і творчий досвід, зробив досить успішну спробу «сублімувати» образ перфектної інтелігентки і втілити його в новій героїні Тань Сяоя.

Повертаючись до образу Хуан Япін, варто відзначити, що ця героїня володіє загальними характеристиками, властивими інтелігенткам. Отже, вона дуже смілива молода дівчина. Однак любов між Хуан Япін і Гао Цзяліном – це обмежені рядом особистісних факторів відносини, і аж ніяк не вільні, безкорисливі почуття. Хуань

Япін сприймає Гао Цзяліна відповідно до власних ідеалів і потреб, приймаючи його тільки в умовах «правильно» сконструйованої реальності. Наприклад, Япін сміливо відкриває свої почуття Цзяліну, коли він має престижну роботу в місті, як і сама Япін. Але, врешті-решт, коли Цзялін позбувся посади в місті і змушений був повернутися в село, Япін готова розірвати відносини з ним, незважаючи на спільні прагнення і близьке світосприйняття. Вона зізнається: *«Характер, світогляд, інтелект і духовні запити Гао Цзяліна – все це їй до душі»* 亚萍认为: “加林的性格、眼界、聪敏和精神追求都是她很喜欢的。” (路遥, 2009, p. 156). *«В характері Цзяліна є жага пригод, його також можна назвати героїчним персонажем. Чим більше він перебуває в кризових і надзвичайних ситуаціях, тим більше він може стимулювати свої вольові якості, чим більше він проходить випробувань, тим більш енергійним, зосередженим і активним він стає, також у нього ясне мислення, і якщо в якийсь момент потрібно чимось пожертвувати, він тут же зробить це»*. 他的性格中有一种冒险精神 — 也可以说是英雄主义品格, 越是在危难紧急的关头, 越能激发他的斗志, 越是在考验人的关头, 他越是精力充沛, 精神集中, 动作灵敏, 思路清晰, 一刹那间需要牺牲什么, 他就会献出什么 (路遥, 2009, p. 127-128). *«Якщо говорити про захоплення і прагнення, то Япін і Цзялін відмінно досягають взаєморозуміння і завжди знаходять спільну мову»*. 就爱好和追求而言, 亚萍与加林相互之间理解能力都很强, 且有共同语言 (там само, p. 142).

Очевидно, що Гао Цзялін – розумний і енергійний, відповідальний і надійний. При цьому, хоча любов Хуан Япін щира, вона не може кинути все досягнуте в місті і разом з Цзяліном поїхати в село, щоб все життя працювати в полі. Таким чином, відносини молодих людей приречені – їх роман закінчується драматично.

У романі «Звичайний світ» Лу Яо представляє новий образ молодій інтелігентки Тянь Сяоя (田晓霞). Вона – сучасна інтелектуалка з гострим розумом, сміливістю, яскравою індивідуальністю, добротою і невинністю, а також відданістю в любові. У неї багатий духовний світ, вона щиро і глибоко любить Сунь Шаопіна

(孙少平). В їхніх любовних відносинах відсутні заботи – молодих людей об'єднують спільні інтереси і взаємне захоплення, вони однаково розуміють сутність любові, про що Сяоя записала у своєму щоденнику: *«Справжня любов повинна бути не корисливою, а альтруїстичною. Це процес самовідданої боротьби разом з коханою людиною і постійного самовідновлення. Справжня любов – це об'єднання, це повне злиття люблячих в спільній боротьбі! Готовність пожертвувати собою заради коханої людини – це і є критерій істинної любові, в іншому випадку це обман власними почуттями»* 正如晓霞日记中写的: “真正的爱情不应该是利己的, 而是利他的, 是心甘情愿的与爱人一起奋斗并不断自我更新的过程; 是融合在一起, 完全融合在一起的 共同奋斗! 你有没有决心为他(她)付出自我牺牲, 这是衡量是不是真正爱情的标准, 否则 就是被自己的感情所欺骗....” (路遥, 2013, p. 1125). Сяоя розуміє: щоб досягти істинного кохання, вона повинна подолати перешкоди світських упереджень, соціального статусу і матеріальних інтересів; водночас Шаопіну необхідно подолати розрив з реальністю, породжений негативними наслідками комплексу неповноцінності та нерішучістю у вирішенні проблем. Отже, любов між Сяоя та Шаопіном бурхлива, щира, але вона також сповнена суперечностей та болю.

Розрив у матеріальному статусі та обмін духовними інтересами між Сяоя та Шаопіном вкрай не збалансовані. Він – син бідного селянина, а вона – дочка заступника директора повітового революційного комітету (згодом призначеного секретарем префектурного комітету і заступником секретаря провінційного партійного комітету); він – хлопець, який заробляє важкою працею і постійно знаходиться в процесі пошуку роботи; вона – студентка філологічного факультету престижного університету; він – видобувач деревного вугілля, а вона – репортер провінційної газети, котра генерує геніальні ідеї. Таким чином, розрив у соціальних статусах закоханих персонажів фактично нездоланний.

У протиставленні способу життя і соціального статусу селян і городян відмінність між Сяоя і Шаопіном очевидна, тоді як в особливому світі «літературної молоді» (文学青年) герої природним чином знаходять свою

ідентичність – це пара, вихована світовими бестселерами. Тому в тексті закладено безліч сцен читання та обговорення книжок.

Хуан Япін і Тань Сяоя – героїні, які є яскравими представницями китайських інтелігенток. Їм властиве пробудження жіночої свідомості, самовизначення і самоповаги, позбавлення від статусу пригноблених і усвідомлення рівності статей. У них – гідна освіта, широкий світогляд і непереборне прагнення до успіху. Але, на жаль, їхні історії кохання закінчуються трагічно – кожна по-своєму.

Героїня повісті «Доля» Хуан Япін так і не пізнала справжнє кохання через свій егоїзм. Лу Яо, описав її, радше, як негативну героїню, акцентуючи на необхідності ставити моральні пріоритети, а саме: цінувати щирість, доброту і послідовність, аби вдосконалювати особистісні якості. Тож, автор у повісті «Доля» висловлює пласке розуміння сутності жінки-інтелігентки як особи егоїстичної і самозакоханої.

У романі «Звичайний світ» Тань Сяоя гине, рятуючи дітей в катастрофі, коли вона і Шаопін перейнялися справжнім почуттям. Письменник зупиняє час кохання між героями, у яких різні соціальні статуси і життєві обставини, що надалі повинно було вплинути на розвиток сюжету історії кохання.

Проаналізований матеріал дає підстави вважати, що спосіб творення образу інтелігентної китаянки у творчості Лу Яо співвідноситься з феноменом сублімації. Поняття «сублімація» є категорією психоаналізу, під яким розуміється «захисний механізм психіки, що представляє собою зняття внутрішньої напруги за допомогою перенаправлення енергії на досягнення соціально прийнятних цілей, а також творчість» (СЛТ, 2025). Цей термін увів до наукового обігу З. Фройд, підкреслюючи важливість сублімації у культурному житті вищої психічної діяльності людини, зокрема – в художній творчості. Аналізуючи концепцію Фрейда, Г. Моклиця зазначає, що «структура художнього образу складається на рівні несвідомого», а сублімація є механізмом трансформації несвідомого бажання чи емоції митця у соціально корисні властивості (Моклиця, 2020, с. 205). У прозі Лу Яо процес сублімації чітко простежується саме у творенні образів героїнь-інтелігенток.

Хуан Япін – яскравий типаж інтелігентної жінки, у якої сформувався незалежний погляд на жіночий статус, а також яскраво виражена емансипована свідомість. Однак, у порівнянні з сучасницями, героїня все ще не здатна подолати власний егоїзм, який автор сублімує в індивідуалістичні ідеали «нової китаянки». Проте, образ Хуан Япін залишається незавершеним, перехідним від традиційної жінки, вимушеної виживати в умовах тотального підпорядкування, до формування образу емансипованої китаянки з новими моральними цінностями. Іншою зображує письменник Тань Сяоя, наділяючи її не тільки емансипованою свідомістю і здатністю до опанування сучасними науковими знаннями, а й істинною гуманністю – безкорисливістю і людинолюбством. Таким чином, в першому випадку Лу Яо звернувся до сублімації егоїстичної незалежності героїні в соціумі, а в другому – сублімації людяності жінки-інтелігентки. Здатність автора зображати персонажів стала більш повною і переконливою.

Лу Яо, як послідовник реалістичних традицій, глибоко розумів основоположні принципи відповідного моделювання художнього світу: оглядаючи справжнє життя, створювати типових персонажів у типовому середовищі; прагне до гуманістичних цінностей, намагаючись зробити своїх героїв дзеркалом реального світу. У його прозі також відображена важлива ідея китайської «літератури реформ»: нова молодь із сучасним світоглядом стоїть на роздоріжжі міста і села: з одного боку, молоді люди прагнуть до високої мрії – змінювати на краще навколишній світ, нехай навіть ціною свого життя; з іншого боку, вони щосили борються з тиском статусу, влади й традицій суспільства. Але в контексті реформ Лу Яо все ще володіє проникливістю письменника, який бачить позитивний вплив фемінізму (зокрема – соціалістичного) на китайських жінок нового часу.

В цьому підрозділі проведена спроба аналізу образів інтелігенток у творчості Лу Яо на основі визначення «інтелігентності» як пробудження жіночої свідомості, самостійності і самоповаги китаянок, позбавлення від підлеглого статусу і прагнення до гендерної рівності. Трагічні обставини життєвих історій героїнь є, на нашу думку,

способом сублімації внутрішнього конфлікту інтелігентних китаянок, які насилу долають підвалини традиційної моралі і суспільних забобонів. Глибина і загальне охоплення цього процесу досягається з придбанням життєвого і творчого досвіду письменника.

2.2.3. Образ героїні – «носія морально-естетичного ідеалу»:

Сяосін в оповіданнях «Сестра» та

Лу Жоцінь у повісті «Жовтий листопад на осінньому вітрі»

Морально-естетичні ідеали часто розшифровують в категоріях істини, добра і краси, оскільки вони є складниками базової сутності, яка охоплює глибинний сенс людського світовідчуття та творення гуманістичних цінностей, до яких належать щирість і альтруїзм, а також позитивні слова і вчинки. Ці поняття використовуються переважно для опису моральної поведінки людей, а також краси й досконалості навколишнього світу.

Істина – це філософська категорія загальнолюдського значення, котра «виражає сутнісний зміст та безпосередню мету пізнавального процесу і характеризує його результат – знання як адекватне відображення суб'єктивної та об'єктивної реальності у свідомості людини» (Шинкарук, 2002, с. 252). Натомість поняття «добро» може мати різні тлумачення в національних культурах, сформованих під впливом різних релігійно-філософських систем. Зокрема, існує відмінність між буддистським та конфуціанським розумінням цього поняття. Так, в конфуціанстві добро корелює із совістю людини: щирість має пробуджувати в людині совість і спонукати до вчинків, корисних і доречних щодо інших членів суспільства. Совість є в кожній людині, однак вона може бути «приспаною». Отже, задля її пробудження необхідна сила щирості, про яку коментатор конфуціанського трактату «Книга змін» («易经») Кун Їнда (孔颖达, 574–648) зазначив наступне: 闲邪存其诚 та 修辞立其诚, тобто «запобігання зла задля збереження щирості серця» та «вивірення слів і вчинків

зادля точного вираження щирості серця»¹⁶. Тож у конфуціанстві добро визначається лише у відносинах між людьми, адже це філософське вчення сконцентроване на проблемах життя людини як суспільної особи. Зрештою остання категорія тріади – краса є категорією естетики, тісно пов'язаною із сприйняттям та емоціями окремої людини. Тому розуміння краси та визначення її критеріїв – складне завдання, вирішення якого породжує велике розмаїття думок і уявлень.

Загалом, філософський сенс тріади «істина, добро і краса» ґрунтується на їх ціннісному призначенні. Проф. Цзяо Вей, спираючись на теорію «трьох естетичних вимірів» (三种境界), доводить що гармонійний розвиток людства включає три основні складники: впорядковане мислення, впорядкована поведінка та фізична впорядкованість. Цінності, котрі використовуються у процесі гармонізації розвитку людства, також поділяються на три відповідні типи: цінності мислення, цінності поведінки та цінності фізіології людини (曹为, 2018, р. 45–49). Інший китайський дослідник Ці Дехуей запропонував використати «закон тенденційного відбору» (选择倾向性法则) задля співвіднесення ціннісного змісту тріади «істина, добро і краса». Згідно із цим законом, різниця між показником цінності речі та середнім показником цінності суб'єкта визначає об'єктивну значущість речі для суб'єкта. Тож, *істина* має стосунок до речей з мисленнєвою цінністю. *Добро* належить до речей, наділених поведінковою цінністю. *Краса* належить до речей, наділених фізичною цінністю (仇德辉, 2018). Інакше кажучи, ідеал гармонійно розвинутої людини передбачає внутрішнє усвідомлення нею істини, узгодження своєї поведінки із цим розумінням та вміння виражатися у зовні досконалих (естетичних) формах. Цей ідеал, на наш погляд, суголосний з викладеними вище засадами конфуціанства.

Лу Яо у своїй прозі, згідно із запитамі «літератури реформ» прагнув створити зразкових персонажів, які б утілювали ідею позитивних перетворень не лише в

¹⁶ «Чжоуї Чжен'ї», також відомий як «Анотації та коментарі Чжоуї», складається з тринадцяти томів. З анотаціями Вана Бі та Хань Канбо та відредагованими Кун Їнда за часів династії Тан, остаточний варіант був завершений у 653 році нашої ери. Це був стандартний текст для імператорських іспитів за часів династії Тан і довгий час використовувався академічними чиновниками.

економічній та соціальній царині, але й в індивідуальному вдосконаленні людини. Характерні риси доби пов'язані насамперед з молоддю, котра є найактивнішою і найдієвішою силою в суспільстві, і саме вона визначає сьогодення і майбутнє країни. Тому письменник намагався шукати моральні та естетичні цінності саме в представниках молодого покоління, і як показують його твори, знаходив їх здебільшого в жіночих образах.

В оповіданні «Сестра» («姐姐», 1981) та в повісті «Жовтий листопад на осінньому вітрі» («黄叶在秋风中飘落», 1983) Лу Яо створив образи молодих жінок, «наділених істиною, добром і красою». Це, безсумнівно, ідеалізовані образи, які певним чином поєднують в собі риси ніжних і жертвних класичних красунь з характеристиками сучасних активних і відповідальних індивідуальностей. Таким чином Лу Яо трансформує бінарну опозицію «традиційне-сучасне», синтезуючи вічні цінності і проєктуючи їх на реальність.

Сюжет повісті «Жовтий листопад на осінньому вітрі» побудований на життєвих колізіях чотирьох молодих людей, котрих поєднують драматичні історії кохання. Втіленням чеснот «істини, добра й краси» є в цьому творі мила сільська вчителька Лу Жоцінь (卢若琴). Вона щиро любить свою роботу, навчає першачків завзято й відповідально; вона любить дітей і не лише переймається їхніми успіхами у навчанні, але й цікавиться життєвими обставинами. Вона витрачає свій заробіток на придбання дитячих книжок та утримання шкільної бібліотеки, ба навіть підробляє (на випалі вапна та заготівлі дров), аби поповнити шкільні фонди і покращити умови навчання дітей. Це прояв її істинної суті – виконання місії виховання дітей.

Істина в образі Жоцінь тісно пов'язана також із почуттям моральності і справедливості. Це особливо яскраво проявляється в особистісних стосунках. Разом із Жоцінь у сільській школі працює вчитель Гао Гуанхоу (高广厚) – м'якосердий і дещо інфантильний чоловік. Однак, як для села, його робота й соціальне положення вважались поважними. Він мав дружину Лю Ліїн (刘丽英) і маленького сина Бінбіна. Лю Ліїн створена автором на контрасті з Жоцінь. Вона – честолюбна красуня, котра

зверхньо ставилась до свого поблажливого чоловіка, часто сварила і принижувала його. Жінка мріяла про краще (заможніше) життя, яке стало досяганням для неї після знайомства із старшим братом Жоцінь – Лу Жохуа (卢若华), чиновником з бюро освіти. Їхні стосунки швидко розвивались і призвели до руйнування родини Лю Ліїн [про це докладніше йдеться в підрозділі 2.2.2.]. Досить розповсюджений мотив «зрадливої дружини і спокусника з міста» трансформується автором у психологічній площині і оцінюється з погляду морального зразка – Жоцінь. Вона стає на сторону зневаженого колеги Гао Гуанхоу, засуджує Лю Ліїн за легковажний вчинок і марнославство, також засуджує власного брата Лу Жохуа за його негідну поведінку, лицемірно приховану під маскою доброчинності. Внутрішні переживання та емоційний стан героїні яскраво відтворені у сцені, де Жохуа зізнається сестрі у намірі одружитись із Лю Ліїн: *«...Жохуа помовчав, запалив цигарку і сказав: “Може статися, що я невдовзі одружуся”. Жоцінь була ошелешена цією новиною. Вона швидко зв’язала обидві фрази, промовлені братом, і раптом відчула тремтіння у всьому тілі, немов її вразив спалах блискавки. Вона здригнулась і запитала: “Із ким ти збираєшся одружитись?” Він на хвилину завмер і промовив: “Ти ж, мабуть, здогадуєшся”... “Ти одружуєшся з Лю Ліїн?” – вона прикусила губу. Брат ствердно кивнув головою... <...> “Я давно думала про те, що ти одружишся, але раніше я була малою і соромилась тобі щось говорити про це. Ти не повинен одружуватися з Ліїн. Не можна збудувати своє щастя на нещасті інших. Це вислів із книжок, але точніше я не зможу сказати. Учитель Гао такий жалюгідний, ще й дитина...” Вперше вона говорила з братом як з рівним, як доросла людина з іншою дорослою людиною...»*. 若华沉默了一下，点着一支烟后，说：“我最近可能要结婚了。”若琴不由得一愣。她很快的把哥哥的两句话联系了一下。突然，颤栗像一道闪电似的掠过她的周身，她哆嗦着问：“你和谁结婚？”哥哥仍然沉迷了一下，说：“你大概猜得到。”..... “你和刘丽英结婚？”她的牙齿咬住了自己的嘴唇。哥哥点了点头。..... <...> “哥哥，你结婚，这是我早盼望的。以前我小，不好意思给你说这话。但是你不应该和丽英结婚。你不应该把自己的幸福建立在别人的痛苦之上。这句话是书上说的，我自己再说不出更深

刻的话来，但我的意思是很清楚的。高老师太可怜了，还有孩子……”她第一次用平等的，一个大人对另一个大人那样的口气和哥哥说话…… (路遥, 1993, p. 85).

Деталізація внутрішнього стану Жоцінь унеможлиблює сприйняття її як судді, що звинувачує – вона сприймає складну й несправедливу ситуацію як власний біль і драму. Важливо, що моральна істина інтимізується в образі Жоцінь, робить її природною і щирою, тому добрі вчинки героїні також стають щирими й безкорисливими. Це виглядає рельєфніше поряд із вчинками її лицемірного брата Жохуа, який у художній концепції Лу Яо набуває статусу «витонченого егоїста» [про це йдеться у підрозділі 2.2.2.].

Доброта Жоцінь проявляється в її глибокій турботі, благородній і безкорисливій любові до своїх друзів, що пов'язане із почуття обов'язку. Вона піклувалася про Гуанхоу та його чотирирічного сина, котрих покинула Ліін. Вона готувала для них їжу, допомагала Гуанхоу перевіряти учнівські роботи та готувати навчальні матеріали, відтак селом ширились чутки про те, що вони зійшлися. Незважаючи на плітки, вона ніколи не вагалася. Коли Бінбін захворів на запалення легенів, вона допомогла Гуанхоу відвезти дитину до повітової лікарні, не зважаючи на холодну вітряну ніч. Лу Яо динамічно описує дії героїв у цій сцені:

«Лу Жоцінь увірвалась до кімнати! Вона прожогом кинулась до ліжка, торкнулася рукою чола дитини і стривожено крикнула до Гао Гуанхоу: “Бінбін горить, чому ти ще сидиш? Негайно їдемо до лікарні в місто!” Гуанхоу раптово прийшов до тями і відчув приплив енергії в своєму тілі. Він поспіхом посадив Бінбіна і зістрибнув з ліжка, а далі не знав, що робити. Він був спантеличений і не міг зібратися. Жоцінь заспокоїла його і підказала, які речі треба взяти із собою... Вони удвох поспіхом вийшли за двері, холодний вітер дмухнув їм в обличчя, ускладнюючи просування далі. До того ж було темно, і вони час від часу перечіплялись на дорозі...». 卢若琴破门而入！她三步并作两步走到炕拦石前，手在孩子的额头上摸了一把，着急的对高广厚喊：“孩子都烧成这样了，你还坐着干什么？赶快往城里抱！”高广厚一下子惊醒了，也感到身上有了点劲儿，赶忙把兵兵放下，一纵身跳下炕来。跳下来后他又

不知道自己该干什么。手忙脚乱，丢三落四。卢若琴让他冷静一些，并指出他应该拿什么，不应该拿什么。……两个人匆匆的出了门，寒风呼啸着迎面打来，使得这两个夜行的人走路很困难，加上天又黑，他们在简易公路上不时被磕绊地趑趄趑趄。……(路遥, 1993, p. 126). Героїня змальована відчайдушною, впевненою і безкомпромісною. Вона чинить добро поза умовностями і плітками, надаючи йому всезагального сенсу.

У зрадливої красуні Ліін життя в новому шлюбі не склалось. Вона насолоджувалася заможним життям лише місяць, після чого її спіткали чисельні нещастя. Жохуа виявився лицемірним і жорстоким – серед людей вдавав із себе доброчесного чиновника і порядну людину, а вдома був тираном і деспотом. Він принижував Ліін і навіть бив її. Тож Лу Яо в образі Жохуа розкриває нагальну проблему моральної деградації чиновництва. Виявлення істинної сутності нового чоловіка і туга за Бінбіном завадили щастю сільської красуні – все швидко закінчується розлученням. Слава легковажної зрадниці відвернула від неї односельців, люди зневажали її. Однак колишній чоловік Гао Гуанхоу пробачив її й знову прийняв. Чесна й чиста душею Лу Жоцінь не стала заважати і зникла з життя відновленої сім'ї Гао. Знову доброчинність Жоцінь підкреслюється на контрасті з Ліін: «зрадниця, що покалася» протиставляється «високоморальній добродійці, яка готова до самопожертви». Звісно, ситуація ідеалізована, і героїня здається провідником досконалості в недосконалому світі. Проте автор описує все з тонкими психологічними деталями, які оживляють героїв і персоніфікують високі ідеали, зокрема, у сцені єднання родини: *«...Ліін стояла розгублена й нерухома. Жоцінь змахнула рукою пісок з її одягу. Бінбін швидко вибіг з дому, тягнучи за собою Гао Гуанхоу... Бінбін притиснувся до Ліін і запитав Гуанхоу: “Тату, ти хочеш, аби мама повернулася? Я хочу маму! Кажеш, ти хочеш, аби мама повернулася?” Гуанхоу подивився на свого сина, його повні губи щось шепотіли, і зрештою з них зірвалося тихе слово: “Так!”»*. 丽英不知所措的站在原地。若琴用手给她拍身上的土。兵兵很快拉着高广厚出来。……兵兵依偎在丽英怀里一个劲儿问高广厚：“爸爸，你要不要妈妈回来？我要妈妈，你说嘛，要不要妈妈回来？”广厚看着儿子，厚嘴唇蠕动了好一阵儿，

嘴里吐出了一个低沉的字：“要！”……” (路遥, 1993, p.188).

У великодушності Жоцінь проявляється і її краса. Автор, на наш погляд, навмисно долає опозицію «духовність (як царица душі)» – «врода (як даність тіла)», виділяючи в портретному описі проявлення зовні внутрішньої привабливості: *«... Лу Жоцінь не можна назвати красунею. Та й не сказати, що вона негарна: струнка, з прямою поставою, з обличчям правильної овальної форми, зі світлою сяйливою шкірою; її чорні очі – ясні й глибокі – вражають природною шляхетністю»*. 卢若琴却不能算漂亮了。可她也并不难看，身干笔直，椭圆形的脸盘，皮肤洁白而富有光泽，两只黑眼睛明亮而深邃，给人一种很不俗气的感觉 (路遥, 1993, p. 92). Героїня великодушно ставиться до людей і пробачає їхні помилки. Тож, коли вона побачила возз'єднану родину, де троє щасливих людей міцно обіймали одне одного, не змогла втриматися від сліз схвильованої радості. Таким чином Лу Яо довершує гармонійний образ «жінки – носія морально-естетичного ідеалу», саме той образ, якого прагнула бачити мільйонна аудиторія читачів.

Подібний образ знаходимо і в оповіданні «Сестра» («姐姐»), де розгортається ще одна історія драматичного кохання. Варто зазначити, що тема нещасливого кохання є наскрізною у творчості Лу Яо, оскільки він сам пережив травматичний досвід першого кохання, яке трохи не призвело його до самогубства. В оповіданні «Сестра» автор сублімує свої болісні спогади в обернену до своєї історію кохання. Лу Яо, працюючи в селі, закохався у столичну дівчину, яку відправили в село «на перевиховання». Згодом він поступився своїм направленням на роботу в місто, яке могло докорінно змінити його долю, на користь своєї коханої. Але цей благородний жест не був оцінений дівчиною – з її від'їздом закінчилась історія кохання. Як зазначає проф. Лі Цзяньцзюнь, «чисте але крихке перше кохання [Лу Яо], немов короткий сон – солодкий і безжальний – розсіявся, не встигнувши розгорнутись» (李建军, 2020, p. 109).

В історії кохання сільської красуні Сяосін (小杏) з оповідання «Сестра» все відбувається навпаки. Дівчина закохується в юнака Гао Лімін (高立民),

відправленого в село «на перевиховання» як сина «ворогів народу» (його батько – колишній заступник губернатора, а мати – колишня чиновниця, були репресовані). Положення хлопця було вкрай складним: його зневажали й боялись селяни, а місцеві чиновники регулярно викликали на принизливі «виховні бесіди». Гао Лімінґ жив самотнім, «мов вівця, що не може пристати до отари» (路遥, 2012). Він ходив у лахмітті, як жебрак, харчувався скрутно і тому потерпав від болю в животі. Душевна реабілітація такого приниженого й жалюгідного героя можлива лише шляхом чистих і відвертих почуттів особливої дівчини – тієї самої, що «наділена істиною, добром і красою». Очевидно, що автор втілює в образі Сяосін власний ідеал коханої жінки із тими якостями, яких була позбавлена його зрадлива «кохана зі столиці». Тобто він знову будує характер героїні на протиставленні.

Прикметно, що про історію кохання Сяосін розповідає її любляча сестра. Інтимізована Я-нарація додає психологічної глибини і яскравих позитивних фарб у зображення героїні. Сяосін наділена як внутрішньою, так і зовнішньою красою, про що оповідачка відверто говорить: *«Я люблю свою сестру. Вона ніжна й чиста, мов біла хмаринка у блакитному небі. Усі кажуть, що вона гарна. І це правда. Хоча у нас тут глушина й бідність (вдосталь немає ні харчів, ні одягу), у кожному селі знайдеться кілька вродливих, мов квіти, дівчат. Вони, подібно до народжених нашою природою жовтих лілей та червоних фініків, відомі в довколишніх гірських селах і містечках; про них навіть у провінційному центрі чули. Не вірите – можете самі розпитати. Без жодних вихвалень, моя сестра – одна з найвродливіших дівчат у всій нашій околиці»*. 我爱我的姐姐。她温柔、纯洁、像蓝天上一片洁白的云彩。谁都说她长得好看。这是真的。我们这里虽说是穷乡僻壤，少吃没穿，可哪个村里也都有几个花朵一样的俊姑娘。她们像我们这里的土特产黄花和红枣一样，闻名远近的山乡城镇，就连省城里的人也都知道。不信你查问去。不是我夸口，我姐姐是我们周围村庄数一数二的俊女子 (路遥, 2012).

Ця чиста, як хмаринка, дівчина закохується в жалюгідного і забутого всіма Гао Лімінґа. Вона самовіддано піклується про нього (готує, прибирає, пере білизну,

лагодить старий одяг), на всі свята запрошує до себе додому і пригощає всілякою смакотою. Коли він хворів, Сяосін не відходила від нього, доглядала й годувала білою локшиною з пшеничного борошна, яке на той час було справжнім скарбом. Тож доброта дівчини втілилась у цій безкорисливій турботі; будучи бідною селянкою, вона гідна була віддати останнє. Вона ділиться щиро і вірить в добру природу людини. Власне, в цьому автор висловлює власні переконання, адже, за спостереженням Лі Цзяньцзюня, Лу Яо є прибічником теорії «іманентно позитивної / доброї природи людини» (李建军, 2020, р. 122), тож своїх героїв письменник творить саме з такої позиції – він схильний ідеалізувати персонажів, уникаючи змалювання абсолютного зла.

Утім кохання Сяосін не мало щасливого кінця. Гао Лімінґ вступив до університету і повернувся до міста. Спочатку закохані обмінювались ніжними листами, однак згодом Сяосін отримала листа, в якому Лімінґ сповістив про розрив стосунків: *«Люба Сяосін, якщо говорити про почуття, я кохаю тебе. Але я не можу завдавати болю моїм батькам, адже в останні роки вони зазнали стільки страждань, і нині вже в літах. До того ж в майбутньому, навіть якби ми були разом, нас розділяла б не лише відстань, адже робота і фах, міські й сільські харчові звички – усі ці реальні розбіжності зробили б наше життя нестерпним. Тому, любя Сяосін, у важких муках я підкорююсь волі батьків – хоча насправді підкорююсь інакшому собі. Я егоїстичний – можеш мене ненавидіти! О Боже! Усе це так жахливо...»*. 亲爱的小杏，从感情上说，我是爱你的。但我父母在前几年受尽了折磨，现在年纪又大了，我不能再因为我的事而伤他们的心。再说，从长远看，咱们若要结合，不光相隔两地，就是工作和职业，商品粮和农村粮之间存在的现实差别，也会给我们之间的生活带来巨大的困难。由于这些原因，亲爱的小杏，我经过一番死去活来的痛苦，现在已经屈服了父母——实际上也是屈服了另一个我自己。我是自私的，你恨我吧！啊，上帝！这一切太可怕了…… (路遥, 2012). Зізнання досить жорстке, хоча автор залишає герою можливість щиро відчувати докори сумління. Утім це не применшує болю, завданого Сяосін. Автор психологізує сцену розпачу героїні: вона довго сиділа на

камені під вітром і снігом, в сум'ятті дивлячись у далечінь, а потім занурилась головою в обійми батька, який прийшов за нею, і голосно заплакала. Тут, на наш погляд, виявляється не лише травматичний досвід автора, але і його віра у природне добро людської натури, насамперед – Сяосін. Усвідомлюючи жорстокість життя, дівчина не озлоблюється, натомість шукає розради серед люблячих її людей (батька, сестри). У глибокому розчаруванні вона не засліплена ненавистю, а намагається привести до ладу почуття і почати все знову. Прикметним є фінальне звернення оповідачки до сестри: *«Сестро, ти чуєш? Тато казав: земля не зречеться нас. Так, на цій дорогій нам землі ми власною працею і потом творитимемо власне щастя»*. 姐姐，你听见了吗？爸爸说，土地是不会嫌我们的。是的，我们将在这亲爱的土地上，用劳动和汗水创造我们自己的幸福（路遥，2012). Істина людського життя – творити сласне щастя серед близьких людей на рідній землі.

Тож бачимо, що обидві героїні – «носії морально-естетичного ідеалу» є результатом поєднанням автобіографічного досвіду автора і його уявлень про ідеальну жінку. Водночас обидві героїні виліплюються на основі різноманітних протиставлень у морально-етичній та естетичній площині: вірність–зрада, любов–байдужість, теплота–жорстокість, краса–нищість, істина–омана, і зрештою реальність – мрія.

2.2.5. Образ «ідеалістки»:

Чжен Сяофан у повісті «Неможливо навіть уявити»

У просторі художньої творчості будь-якого письменника завжди присутнє поєднання правди й вигадки, реального та ідеального. Специфіка поєднання цих протилежностей залежить від авторського художнього методу, а також різноманітних впливів на нього новаторських літературних тенденцій та традицій вітчизняної культури. Загалом, як слушно зауважив проф. А. Ткаченко, будь-яке мистецтво – «завжди багатогранніше, об'ємніше, “кулястіше”... від його витлумачень чи то з матеріалістичного, чи ідеалістичного полюсів; воно – вольтова

дуга між ними; витвір людини в пориванні до вищих сфер, трансцендентного ідеалу, краси, гармонії, – і “продукт”, вибір її матеріальної діяльності, фізичних зусиль та біологічних потягів» (Ткаченко, 2003, с. 30).

Особистістю творчого методу Лу Яо, як зазначалось раніше, є прагнення до максимально правдивого (часом документального) зображення дійсності й водночас – намагання створити «ідеальних» героїв, втілити мрії про формування гуманного і гармонійного суспільства. Тому створення образу героя-«ідеаліста» є надважливим для Лу Яо, адже він прагне впливати на систему цінностей молодого покоління, запропонувати китайській молоді переконливий зразок для наслідування.

Розуміння ідеального має суб'єктивний характер, бо пов'язане із ментальністю і психікою людини. З погляду психології ідеальне визначається як «особливий спосіб буття предмета, відображеного у психічному світі й життєдіяльності суб'єкта... Завдяки наявності ідеальної людини, здатна не тільки відображати дійсність, але і перетворювати її як у свідомості, так і на практиці. Перетворення може призводити до неадекватної реальності, ілюзорних продуктів ідеального» (Шапар, 2007, с. 166). Тобто уявлення про ідеальне формується у свідомості кожної людини по-різному, залежно від її особистої картини світу, але, звичайно, і під впливом колективних уявлень тієї спільноти, в якій вона живе. Звідси постає й багатозначне поняття «ідеаліст». Зокрема, Cambridge Dictionary пропонує таку дефініцію: «ідеаліст – це особистість, яка вірить у можливість досягнення найкращих речей, часто коли це сприймається іншими як мало ймовірне» (CD, 2023). Тобто акцентується увага на нерациональних категоріях віри та уяви, на основі яких формується розуміння особистістю «дуже гарних» або ж досконалих речей. Американські дослідники визначають особливості психотипу людини-ідеаліста так: «Ідеаліст вважає, що реальність у своїй основі є духовною сутністю або ідеєю ..., а ціннісна парадигма визначається відповідністю ідеалам. Тому ідеаліст завжди прагне ставитися до людей як до цілей, а не як до засобів; ставитися до інших так, як він хотів би, щоб ставилися до нього; і судити виключно на підставі внутрішньої

природи вчинків, а не їхніх результатів» (Barger, Kubitschek & Barger, 1998, p. 3). Тобто психологи відзначають домінування духовної сутності у світобаченні такої людини та в її оцінках себе та інших. Варто також відзначити важливість емпатії такої людини та її соціальної активності.

З погляду етики, природу людини-ідеаліста можна розглядати крізь призму поняття «моральний ідеал». До прикладу, М. Тофтул визначає «моральний ідеал» як «найдосконаліший, безумовний, універсальний зразок високоморальної особистості, яка володіє всіма відомими доброчесностями, кожна з яких є максимально досконалою» (Тофтул, 2014, с. 195). На наш погляд, герої-ідеалісти у прозі Лу Яо, найближчі за своєю природою саме до цього трактування, лише з відповідною конкретизацією в часі й культурно-політичній ситуації. На це власне вказують і такі дослідники творчості Лу Яо як Ван Пенчен (王鹏程, 2016), Ма Жун (马容, 2006) та ін. Оскільки наскрізною темою творчості Лу Яо є втілення реформ в життя китайського суспільства 1980-х рр., то герої-ідеалісти найчастіше виступають активними учасниками цих реформ, а отже їхньою провідною рисою є безкорислива відданість суспільно важливій справі. Відповідні риси ідеаліста визначають китайські науковці:

1. Ідеаліст цікавиться сутністю, взаємозв'язками і можливостями речей та ухвалює рішення, ґрунтуючись на своїх особистісних цінностях. Це такий тип людей, які піклуються про особистісне зростання і про те, як зрозуміти інших і самого себе.

2. Для ідеаліста «бути людиною» означає: чесно оцінювати себе.

3. Ідеаліст завжди шукає сенс життя, він наполегливо виступає за правду і чесність між людьми в різних відносинах, і йому легко ідеалізувати інших. Багато ідеалістів інстинктивно прагнуть допомагати іншим зростати та прогресувати. Ідеалісти є хорошими комунікантами і вважаються каталізаторами позитивних змін.

4. Ідеаліст народжений для того, аби розуміти почуття інших людей і піклуватися про тих, з ким вони опиняються поряд в житті та професійній діяльності.

5. Для ідеаліста хороша робота повинна бути значущою особисто для нього, а не рутинною справою або засобом заробітку. Ідеаліст виступає за гармонію і не

бажає розвиватися в умовах жорсткої конкуренції. Він є прихильником демократичних організацій, які можуть мотивувати людей на всіх рівнях до активної участі. Його приваблюють організації, що пропагують загальнолюдські цінності, або професії, які уможливають його допомогу іншим реалізовувати свої здібності (理想主义者, 2025).

Перелічені риси ідеаліста, як людини дієвої й активної, імпонували Лу Яо. Письменника завжди хвилювало те, яким повинно бути життя китайської молоді та яким ідеалам вона має слідувати, що власне й стало наскрізним мотивом його творчості, зокрема, повісті «Неможливо навіть уявити» («你怎么也想不到»). Цей твір має цікаву структуру і наративну стратегію. Автор відтворює розділи-монологи двох закоханих Чжен Сяофан (郑小芳) і Сюе Фена (薛峰), подаючи різні погляди хлопця й дівчини на одні речі, а також їхнє різне ставлення до життя, ідеалів і кохання [про цей наративний експеримент докладніше йдеться у підрозділі 3.3.]. Обидва персонажі є уродженцями села, які отримали вищу освіту, тобто є представниками освіченої молоді, в яких поєднується культура села й міста. Автор звеличує вірність моральним ідеалам, відданість у коханні та мужність у служінні загальній справі. Всі ці риси Лу Яо поєднує в образі ідеалістки Чжен Сяофан.

Любов до своєї малої батьківщини та її жителів, а також готовність присвятити їм свої фахові знання, здобуті у виші – важливий аспект життєвих ідеалів Чжен Сяофан. Вона – сільська дівчина, яка виросла в гірському селі на пустельному і безплідному лесовому плато провінції Шеньсі. Вона закінчила школу на «відмінно», тому легко вступила до інституту лісової промисловості в адміністративному центрі провінції. Після чотирьох років навчання у виші вона звикла до міста, однак комфортні умови життя не змусили її забути своє рідне село. Гори і річки малої батьківщини часто з'являються в її снах. Вона відчуває тісний зв'язок зі своїм рідним селом і рідною землею, тому прагне повернутись туди, аби з набутими знаннями реалізувати дитячу мрію про свій квітучий куточок землі. Тому, закінчивши навчання, вона відхилила пропозицію залишитись викладати у виші,

натомість наполягла, аби її спрямували на роботу до рідного села. Однокурсники і знайомі глузували з неї, називаючи її рішення дурістю, адже вона відмовилась від заможного і комфортного життя в місті, і прагнула повернутися до сутужного життя серед пустельних гір. Вона ігнорувала плітки, і навіть з болем в душі полишила кохану людину, однак стійко реалізувала свої ідеали.

Показовою є сцена розставання із Сюе Феном, яку описує Сяофан у своєму листі: *«Я відчула, що очі затуманились від сліз, відразу все ніби поплигло. Я голосно вигукнула його ім'я – він почув, прожогом підбіг до вікна поїзда, підняв торбу з фруктами і витер обличчя тильною стороною долоні – то піт чи сльози? Він з болем промовив: “Я не знав, що ти їдеш сьогодні. Чому ти не сказала мені, чому ти не прийшла до мене? Ти не можеш поїхати! Що я маю робити? Виходь з поїзда!” Я сказала: “Мої валізи вже відправлено, прощай, Сюе Фен! Не забувай писати мені, я завжди буду чекати тебе, чекати, коли ти прийдеши до мене!” Він сказав: “Я завжди буду чекати тебе, чекати, коли ти прийдеши до мене!” Кожен з нас все ще перебуває у своїй реальності»*. 我的眼睛像蒙上了一层潮湿的雾，一下子模糊了。我大声喊着他的名字，他听见了。即刻就跑到了车窗前，把一网兜水果塞上来，用手背擦了一下脸——是擦汗还是擦泪？他难受的说：“我不知道你今天走，你怎么不告诉我，你怎么不来找我？你不能走！我怎么办呀？你下来吧！”我说：“我的行李已经随车托运了，再见吧，薛峰！记得常给我写信，我会一直等着你，等着你来找我！”他说：“我也会永远等着你，等着你到我身边来！”我们仍然在各自的现实中。(路遥, 1993a, p. 585).

Спочатку Сяофан і Сюе Фен мали спільне прагнення і спільні ідеали – отримавши освіту, повернутися назад і розбудовувати своє рідне село. Однак Сюе Фен врешті вирішив піти на компроміс з реальністю і залишитися в місті працювати, забезпечуючи собі комфортне життя. Натомість Сяофан не зраджує свої початкові переконання і приймає рішення, засновані на її власних цінностях.

Сяофан – це образ ідеалістки, яка органічно поєднує фахові знання з пристрасною до мрії. Прагнення героїні – це не сліпий порив, а ретельно обмірковане рішення. Вона вивчала охорону ґрунтів і водних ресурсів, що їй конче знадобиться

для поліпшення життя рідного краю та своїх земляків. В цьому виражається не лише її любов до рідної природи і людей, а й потреба у розвитку власної кар'єри. Посуха та нестача води в пустельній місцевості лісового плато – це широкий простір реалізації професійних знань і навичок Сяофан. Пустеля Маоусу (毛乌素) безмежна, це підходяще місце для посадки дерев, та вирощування газонів, аби дати можливість цій землі розквітнути яскравими барвами і перетворитись на життєдайний край. Цей казково-романтичний ідеал здається дуже далеким, але він не є нездійсненим. Важливою рисою Сяофан є жагуче бажання присвятити себе науці, в сенсі застосування досягнень сучасних наукових експериментів для освоєння пустельних територій. Вона вірить, що у тих глухих місцинах, куди здатні дістатися люди, має з'являтися рослинність та вирувати життя. Сяофан готова виконувати будь-яку роботу у складних умовах, аби вона була ефективною, навіть і тоді, коли інші не готові долучатися. Вона вірить, що зможе знайти способи, аби досягнути цілі. Саме з цією вірою вона полишила агентство лісової промисловості, де мала б кращі умови життя і професійної реалізації, та поїхала до лісгоспу із дуже складними умовами життя. Там вона взялася експериментувати з вирощуванням культур на піщаних ґрунтах і масштабною висадкою саджанців шовковиці. Це не лише важливий науковий експеримент, але й битва за освоєння пустелі. Сяофан, виглядаючи дивачкою серед свого оточення, сама зголосилась реалізовувати цей складний проєкт. Вона виїхала до глибинних районів пустелі, де умови надзвичайно важкі, подолала всілякі труднощі та негаразди, призвичаїлась до суворих умов життя і відповідально ставилася до своєї роботи. Зрештою, десятки тисяч гектарів посівів вижили, і зійшли життєдайні сіро-зелені сходи.

Показовим є опис житла Сяофан в надважких природних умовах пустелі:

«В цей час я звернула увагу на своє житло: стіни були змуровані з цегли, але дах зроблений із в'язанок піщаної верби. Кожна в'язанка має вигнуту форму і нагадує гігантського пітона, викликаючи у людей відчуття жаху. У кутку висіло павутиння, а на пічці-кані лежав шар пилу, який був зметений лише у місці, де

стелиться постіль. Схоже, що раніше у цій хатині ніхто не жив, і лише до мого приїзду тут поспіхом прибрали. Я помітила, що на підлозі віником була прометена доріжка так, аби складалось враження, що тут взагалі підмітали. Сміття купкою лежало в заглибленні для попелу. В кімнаті ще стояв дерев'яний столик з облупленою фарбою і маленький табурет – усе вкрите пилом». 这时候我才留心了一下我的住所：墙壁是砖砌的，但房顶却是沙柳捆子棚起来的。沙柳捆子呈弓形状，每一捆都像一条巨型蟒蛇，给人一种恐怖的感觉。墙角挂着蜘蛛网，炕席上落着一层尘土，只是在放被褥的地方扫开一块。看来之前这房子没人住，为了迎接我，才匆匆收拾了一下。我看见地上扫帚划了一些道道，表示扫过了。而垃圾就堆在了炉坑里。房里一张油漆剥落的小木桌和一个没有靠背的小方凳，全都落满了灰尘。(路遥, 1993a, p. 616).

З цього детального опису стає очевидним, що навколишнє природне середовище і самі умови проживання є для дівчини суворим випробуванням, котре здолати не всім до снаги (про це свідчить товстий шар пилу в хатині – свідчення запустіння і байдужості). Навіть сама Сяофан не очікувала, що атмосфера буде настільки гнітючою. Але вона із завзяттям ідеалістки взялася реалізовувати свій початковий задум (розвиток села), мотивуючи себе долати випробування з оптимістичним налаштуванням і твердою вірою в те, що її власна ініціатива допоможе досягнути максимального результату: «.....Стоячи на землі я сказала: “Цього разу культурою, що закріплює пісок, має бути засаджена площа більш як 8000 му¹⁷. Обсяг дуже великий. Боюся, що працівники сільгоспу не впораються. Чи можете ви зв'язатися з комунією і організувати членів сусідньої виробничої бригади, аби вони допомогли з посадкою? За законом, управління нашого лісгоспу може виплачувати заробітну плату за трудові”. Директор Цао раптом насупився і промовив: “Це ваша справа, ми не маємо зв'язків із комунією! ...». ...我站在地上说:

“这次固沙作物准备种植 8000 多亩，量很大，只有农场的工人怕忙不过来，是不是能和公社联系一下，组织附近生产队的社员们帮忙种植呢？按规定，我们林业局可以按劳动日

¹⁷ Му (亩) — міра земельної площі, що відповідає близько 0,07 га (тобто 8000 му $\approx$ 560 га).

付工资。”曹场长突然沉下脸说：“那是你们的事，我们才不和公社打交道呢！（路遥，1993a, p. 713）.

У відчайдушних пориваннях героїні віддзеркалюються ті риси характеру, які в Китаї здавна ідеалізувалися. Так, давнє прислів'я твердить: *«чим більше людей підкладатимуть хмиз у вогонь, тим вище буде його полум'я»* («众人拾柴火焰高»), тобто внесок кожної людини у спільну справу важливий, і коли кожен сумлінно виконує свою роботу, спільний результат буде значним. Це вповні стосується образу Сяофан. Вона відчайдушно працює, попри важкі природні умови і бюрократичні перепони, вірячи в досягнення великої, соціально значущої мети. Однак важливо, що не всі мислять так, як героїня. Чимало людей слідує іншій настанові: *«Побув день монахом – побив день у дзвони»* («当一天和尚撞一天钟»), тобто прожив с'як-так день, не замислюючись над майбутнім, та й годі. Давня мудрість так говорить про людей, які недбало ставляться до своїх обов'язків, працюють аби збутись. У протиставлення до них автор підкреслює (ба навіть гіперболізує) позитивні риси своєї героїні – наполегливість і працьовитість. Саме ці риси є головними складниками характеру «ідеальної людини». У колективістській картині світу китайців найбільше підносяться ті особистості, які прагнуть бути корисними суспільству, заради цього вони прагнуть самовдосконалення. Це здавна відповідало моральному кодексу конфуціанства і залишилось незмінним донині. Максимальна самовіддача заради спільної справи має наповнювати життя сенсом, саме це й демонструє героїня. *«Зранку до вечора, день у день я обходила десятки великих піщаних дюн, аби запобігти, щоб овече стадо чи інша худоба сусідньої виробничої бригади не пошкодила саджанці. Я пролила багато поту на цих піщаних дюнах, але разом з тим отримала невимовну радість – радість праці та здобутого результату. Моя шкіра засмагла, руки стали грубими, одяг часто був брудним і неохайним, а волосся – розпатланим, мов піщаний кумарчик¹⁸, до того ж я часто ходила босоніж, мов*

¹⁸ Піщаний кумарчик (沙蓬, лат. *Agriophyllum pungens*) – це однорічна жорстка трав'яниста рослина родини амарантових, відома також як «киргизьке пшоно». Поширена у посушливих регіонах Азії, часто росте на пісках і

чоловіки... Але моя душа ніколи не була такою сповненою сенсу». 我从早到晚，天天都在这几十个沙梁上巡视着，以防附近生产队的羊群和牲畜来侵害。我在这些沙丘上撒下了许多汗水，但也得到了说不出的喜悦——劳动和收获的喜悦。我的皮肤是黑了，手也粗糙了，衣服经常邋里邋遢，头发乱糟糟的像一颗沙蓬，并且经常向男人们一样光脚走路... 但我的心灵却从来没有像这样充实过 (路遥, 1993a, p. 740).

Показовим є портрет героїні, який докорінно відрізняється від описів ідеальних жінок як в класичній літературі, так і в багатьох зразках новітнього письменства. Згадаймо, що в давньому Китаї культивувався образ красуні й протягом багатьох століть жіночі образи були синонімом виплеканої чарівної зовнішності. У ХХ ст. жіночі портрети стали більш різноманітними, акценти вже переносились на багатство внутрішнього світу та вразливість емоційної натури. Однак зовнішня краса і витонченість так само була притаманна сучасним китайським інтелігенткам, як і давнім красуням [про це йшлося у підрозділі 2.2.4]. Утім, «література реформ» запропонувала новий жіночий ідеал, яскравим прикладом якого є образ Сяофан. Лу Яо фокусує свою увагу на міцному характері героїні, на її потужній волі і вірності своїм ідеалам. Саме це робить Сяофан привабливою попри те, що тяжка праця у складних умовах марнує її красу. З портретного опису можна пересвідчитись, що молода дівчина не має змоги чепуритися, робити гарну зачіску, загалом доглядати за своєю зовнішністю. Це ніби нівелює її жіночність, що підкреслюється цікавою деталлю – вона «часто ходила босоніж, мов чоловіки...». Варто зазначити, що в китайській культурі великого значення надавали тому, як виглядає жіноча ніжка, в давнину саме вона була одним з основних критеріїв жіночої краси (ба навіть – жіночої ідентичності!). Старовинна традиція «бинтування ніг» вже відійшла в історію, однак досі в літературі простежується увага письменників до змалювання жіночих ніг (ступні), як виявлення краси, тендітності, вразливості, або навпаки – свідчення певних емансипаційних процесів. Лу Яо схиляється до другого,

використовується для їх закріплення. Рослина має характерні колючі листя та суцвіття.
<https://www.wikiwand.com/en/Agriophyllum>

оскільки прагне показати однакові можливості чоловіків і жінок брати участь у розбудові нового Китаю. Виміри краси стають інакшими – оцінюється внутрішній запал, який перетворює будь-яку зовнішність на вродливу. Таким чином, ідеальна жінка Сяофан прекрасна, тому що її душа сповнена сенсом.

Отже, «література реформ» зосереджена на відображенні соціальних протиріч в період трансформації старої й нової систем, а також фіксує зміни в етичних відносинах і моральних концепціях. Ця література стала найпершим напрямом нового часу, зорієнтованим на «повернення до сучасності», в якому чи не в останнє у нинішньому столітті проявився присмак утилітаризму. Водночас утилітарний дискурс був вдало поєднаний з естетичним, в результаті чого літературні твори набули досить багатий естетичний сенс (中国现代文学史, 1999, p. 85).

Чжен Сяофан – це художній образ освітленої вищим сенсом краси, створений Лу Яо. Вона є втіленням любові письменника до рідної землі та її мешканців. У сучасному споживацькому суспільстві основним прагненням людей стало отримання задоволень, і тому шириться зневага до села, страх труднощів сільського життя, натомість зростає туга за містом, прагнення комфорту, сповідування принципів утилітаризму. Значній частині молодого покоління бракує ідеалістичних поривань, вони насолоджуються достатком, не відчуваючи потреби у творчому натхненні. Чжен Сяофан, до певної міри, є унікальним образом, наділеним високими прагненнями, вірою в ідеали, спроможністю присвятити себе благородній справі. Очевидно, що така героїня є своєрідним ідеалом «літератури реформ» і водночас проєкцією на реальне життя.

Проаналізувавши основні типові образи у вибраних творах Лу Яо, можемо виділити наступні тенденції:

1) гендерне розмежування героїв накладається на авторське уявлення про позитивні й негативні процеси в китайському суспільстві, а саме: патріархальне традиціоналістське мислення чоловіків досить просто адаптується до нових історичних умов, закріплюючи домінантні й владні риси характеру й моделі

поведінки – вірогідно, тому чоловічі типи тією чи іншою мірою тяжіють до антагоністичних позицій; натомість, емансипаційні процеси і прагнення жінок до самореалізації сприяють до формування ними нової системи цінностей, за межами стосунків домінування-підкорення, тому жіночі типи переважно тяжіють до ролі протагоністок з елементами ідеалізації;

2) основний конфлікт творів Лу Яо формується в «перехресній зоні міста й села», що породжує вибір молодого покоління між комфортом і труднощами, розвитком і тяжкою працею тощо. Письменник, який був виходцем із гірського села півночі провінції Шенсі, конструює позитивні типи на підставі вибору села, що вимагає альтруїзму, жертвовності, ініціативності, віри в майбутнє перетворення тощо. Власне такими якостями зазвичай наділені жінки. Всі типажі, які будь-що прагнуть слави й кар'єри в місті, наділяються негативними рисами – егоїзмом, честолюбством, корисливістю, нещирістю, зрадливістю. Це вповні відображає систему цінностей самого Лу Яо;

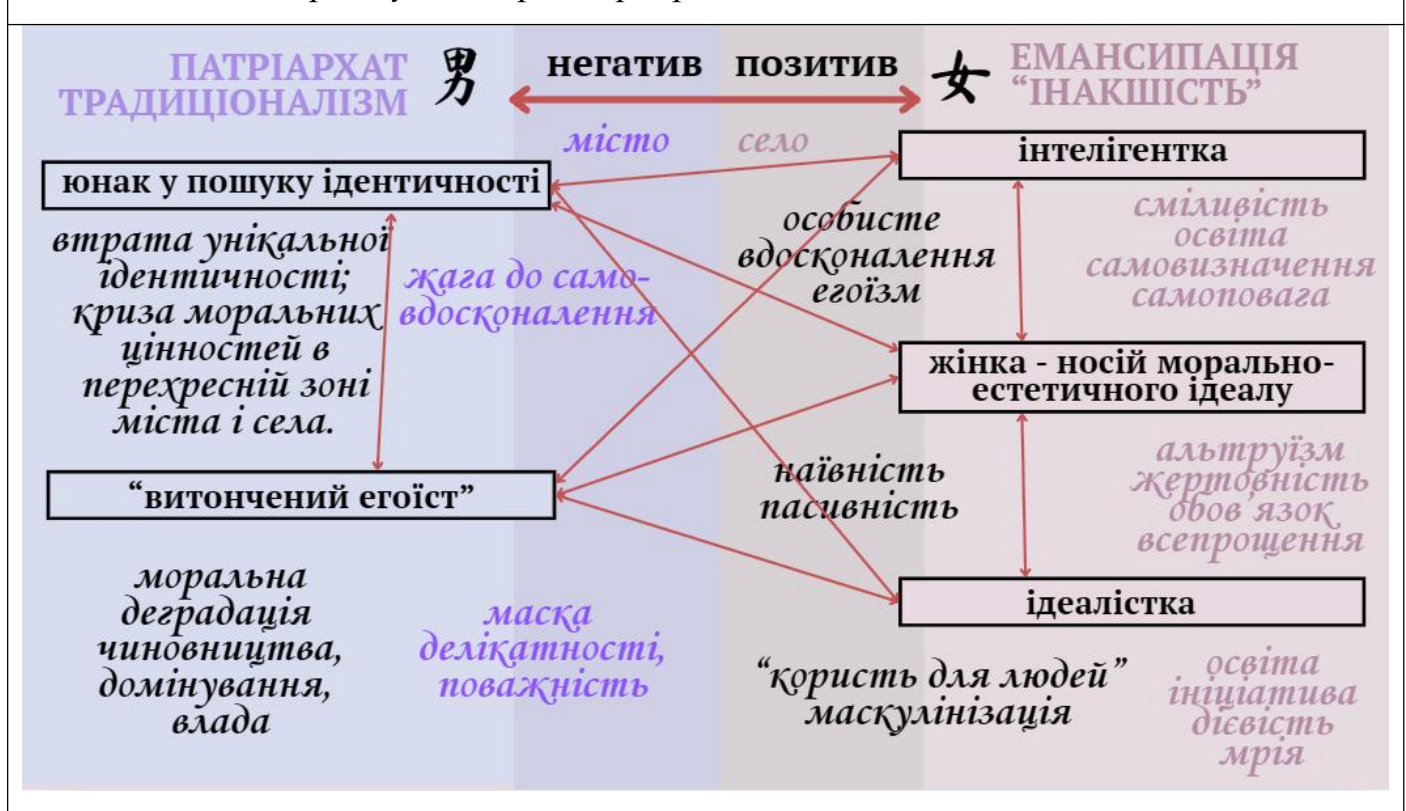
3) типові герої прози Лу Яо не є пласкими, жоден з них не знаходиться на вістрі бінарної опозиції, радше реалізується китайський принцип *інь-ян* – протиставлень, за якого в кожного героя при домінуванні позитивних рис проявляються й негативні, а при домінуванні негативних є щось позитивне. Навіть в образі завзятої ідеалістки Чжан Сяофан, здається, надмірно проявляються маскулінні риси, і водночас її альтруїзм і непохитність на шляху реалізації мрії про «квітучий сад» видаються дещо надмірними, а отже – штучними.

Попри все, типові герої Лу Яо не «ходульні», в них виражається занепокоєння письменника тим, що рідні краї можуть занепасти при відтоці молоді у місто, що молоде покоління втратить свою неповторну локальну ідентичність, і зрештою, що в процесі захоплення реформами та перетвореннями може бути втрачений той національний скарб, який важко відновити. Тому зв'язки між персонажами утворюють складне плетиво, де кожен протистоїть іншому і водночас має з ним щось спільне. До прикладу, тип «виточеного егоїста» протиставляється всім трьом

жіночим типам як підступний, жорстокий, владолюбний чоловік – відвертим жінкам з пробудженою свідомістю. Водночас з «інтелігенткою» в нього є зв'язок спорідненості на підставі індивідуалізму, егоїзму, прагнення до кар'єрного зросту; із жінкою-«носієм морально-етичного ідеалу» у нього зв'язок взаємодоповнення на підставі дихотомії домінування / контроль – жертвність / обов'язок (тут навіть простежуються елементи традиціоналізму); зрештою з ідеалісткою його дещо об'єднує рішучість і активність, але радше їхнє протиставлення майже абсолютне: він – самозакоханий егоїст, а вона – самовіддана альтруїстка, закохана в свою мрію «зробити щасливими інших».

Система взаємовідношень типових героїв Лу Яо показана на схемі 1.

Схема 1. Типові герої Лу Яо: характерні риси і взаємозв'язки.



Висновки до розділу 2.

Проведене у другому розділі дослідження дало підстави зробити такі висновки.

1. Поєднання елементів вигаданого та реального у прозі Лу Яо спрямоване на виконання автором низки художніх завдань: 1) втілення життєвого досвіду Лу Яо: вигадані персонажі розповідають історії з реального життя, де поєднують взаємопороджуючі правду й вигадку; думки автора ховаються в наративних прийомах та знаходять глибокий відгук у читачів; 2) відстоювання думки щодо здатності освіти змінити долю людини; у своїх героях автор прагне втілити власну наполегливість та прагнення інтелектуального самовдосконалення задля позитивних змін; 3) втілення ідеї складності людської особистості у різних авторських підходах. З цього погляду всі художні твори є синтезом реальності й уяви, що виходить за межі документальних записів. Тож Лу Яо у своїх творах знаходить баланс між художньою вигадкою та правдою, сублімуючи власний досвід на образи героїв, тобто створюючи їх як «тіні самого себе». Водночас автору вдається типологізувати своїх героїв, наділяючи їх більш насиченими, почасти гіперболізованими характеристиками.

2. Загалом, механізм типологізації у творчості Лу Яо оприявлює бінарну модель, однак таку, що спростовує примітивну поляризацію за зразком «протагоніст / позитивний / істинний» – «антагоніст / негативний / хибний». Аналіз знакових творів Лу Яо показав, що автор у творенні типових образів дотримується загальних координат: гендерних, соціальних, культурних, етнічних, психологічних тощо. Однак, він ніколи не робить героїв одновимірними. Тож, типові персонажі, виокремлені в нашому дослідженні, не є ілюстрацією діаметрально протилежних позицій автора в зазначеній системі координат. Всі позитивні типи включають негативні риси і навпаки, тобто персонажі максимально відображають реальність. Автор завжди підкреслює внутрішній конфлікт своїх героїв, залучаючи для цього особистісний (часто інтимний) простір.

Виявлено, що в аналізованих творах Лу Яо простежується хитке

протиставлення позитивних (ідеалізованих) жіночих образів негативним (суперечливим) чоловічим. Така гендерна асиметрія пояснюється, на наш погляд, емансипаційними процесами в Китаї, внаслідок яких з'явилися нові яскраві образи жінок, які у творчій свідомості автора зберегли традиційні чесноти і водночас набули вольових, навіть лідерських якостей. Натомість чоловічі вади зумовлені, насамперед, поєднанням патріархальної свідомості з новими можливостями самореалізації. Тож, за Лу Яо, позитивні й негативні тенденції в китайському суспільстві періоду реформ втілювались в наступних типових образах.

1) Здебільшого позитивні типи представлені образами жінок: *«інтелігентки»*, *«носія морально-естетичного ідеалу»* та *«ідеалістки»*. Вони добрі, працьовиті, хоробрі і мають мотивацію до активних дій. Виходячи з конкретних історичних умов, героїні мають хист до навчання і самовдосконалення, аби мати можливість будувати власне життя і руйнувати усталені патріархальні погляди на пріоритети жіночого існування. У творах Лу Яо жінки схильні приймати нові ідеї, тим самим розвиваючи концепцію незалежності та усвідомлюючи свою власну соціальну цінність, тож автор показує пробудження жіночої свідомості. Більшість героїнь у творах Лу Яо втілюють гуманістичні та естетичні цінності. Типовими є відверті й дбайливі сільські героїні, на кшталт Лю Цяочжень; міські інтелектуалки, розумні та сміливі, на кшталт Тянь Сяоя, і зрештою – завзяті ідеалістки, наполегливі та ініціативні, на кшталт Чжен Сяофан. На нашу думку, певна ідеалізація жіночих образів пов'язана із власним емоційним досвідом Лу Яо: не зустрівши ідеал в житті, автор моделює його у художній реальності. Тож очевидно, що творча концепція автора впливає на зображення бінарної опозиції чоловічих і жіночих персонажів.

2) Чоловічі персонажі в аналізованих творах Лу Яо здебільшого реалістичні із значним негативним відтінком. Зокрема, це образ «юнака у пошуку ідентичності» та образ «витонченого егоїста». Прагнення цих персонажів засновані переважно на нагальних потребах в реальному житті. За певних обставин в процесі реалізації їх ідеалів можуть бути досягнуті компроміси. Часом вони засліплені власними

бажаннями і правами, тож нехтують законами моралі й відповідальності заради досягнення власних цілей. Варто також визнати, що чоловіки, які займають домінуювальне положення в суспільстві, спираються на різні спроможності – кар'єрне зростання, шлюбні вигоди, перспективи отриманої освіти тощо. У цих обставинах навіть чоловіки-егоїсти здатні наполегливо працювати, залучивши свої освітні й творчі можливості, аби здобути соціальну значущість і покращити власне матеріальне становище. Вади їхнього характеру й поведінки зумовлені здебільшого впливом складного й мінливого соціального середовища.

РОЗДІЛ 3.

ХУДОЖНЯ ПАЛІТРА ПРОЗИ ЛУ ЯО: МИСТЕЦТВО КОНТРАСТУ

3.1. Особливості контрастного опису довкілля у творчості Лу Яо ¹⁹

Опис навколишнього середовища передбачає художнє зображення природи і соціальних обставин, в яких знаходиться герой твору. Воно є важливим засобом конструювання персонажа і складовим елементом сюжетної лінії. Виникнення і розвиток подій в літературних творах невіддільні від епохи, суспільства і навколишнього середовища. Всеохопне зображення цього середовища дозволяє виявити справжні причини дій і конфліктів персонажів (童庆炳, 2005, р. 200). Отже, глибоке проникнення у внутрішній світ персонажів пов'язане, серед іншого, із зображенням навколишнього середовища. Водночас пейзажні замальовки є не тільки засобом відображення життя суспільства і людини, а й засобом акцентування історичної спричиненості цього життя.

Варто відзначити, що в китайській літературній традиції пейзажні описи були одним із показників художньої майстерності авторів. Зокрема, сунський літератор Су Сюнь (苏洵, 1009–1066) закликав: «Змалюй важко відтворюваний краєвид так, щоб він ніби постав перед очима, і водночас передай невичерпний зміст поза словами, лише тоді ти досягнеш найвищої майстерності» 必能状难写之景如在目前, 含不尽之意见于言外, 然后为至也 (苏洵, 2026). Тобто автор виділяє два головні критерії досконалого опису природи: наочність (візуальний образ) і підтекст, який прочитується «між рядками». Ці критерії залишились актуальними в китайській літературі донині. В китайських академічних джерелах зазвичай виділяють кілька типів описів навколишнього середовища в художніх текстах, а саме: 1) серійний опис, який передбачає багаторазове звернення автора до пейзажних замальовок; 2) ситуативний опис, тобто змішування природи і почуттів персонажів, прояв

¹⁹ Цей підрозділ написаний з використанням матеріалу нашої статті (Цао Цзін, 2022).

їхнього внутрішнього світу в зовнішніх об'єктах; 3) контрастний опис, що виявляється в зображенні персонажів різного віку і життєвих обставин за допомогою відповідних «декорацій»; 4) фантастичний опис, що передбачає використання «ілюзорних декорацій» з метою протиставлення реальних обставин (环境描写, 2026). Всі зазначені типи можуть використовуватись у будь-яких художніх перетвореннях дійсності. Письменники-реалісти, яким є Лу Яо, зазвичай звертаються до розгорнутих описів з увагою до деталей. Такі описи створюють відчуття достовірності і часто є рушіями сюжету. Утім варто зазначити, що проза Лу Яо хоча й характеризується «об'єктивним поглядом» на реальність і увагою до зовнішніх деталей, водночас вирізняється заглибленням у складні й суперечливі психологічні стани персонажів (刘青卓, 2023). Тож палітра пейзажних описів у письменника досить багата.

Важливою також є поліфункціональність описів навколишнього середовища. Китайський дослідник Чень Чен виділяє такі функції: 1) увиразнення соціальної приналежності героїв; 2) відображення емоційного стану персонажів; 3) виявлення особливостей їхнього характеру; 4) зіставлення/ протиставлення героїв; 5) посилення достовірності розповіді; 6) розкриття атмосфери того, що відбувається; 7) розвиток сюжетно-фабульних ліній; 8) посилення основної теми твору (陈成, 2025).

На думку польського теоретика літератури Єжи Фаріно, «у художньому творі природа може виступати або як самостійний об'єкт, або як “мова опису”» (Faruno, 1991, p. 282). Як самостійний об'єкт вона може займати різний текстовий простір і виражати різний смисловий обсяг. Важко сперечатися із його ж думкою, що «в художньому творі значущою є не лише природа як така, але і всілякі її різновиди і окремі прояви аж до одиничних елементів» (там само, с. 287). Тож, опис природи – один з компонентів художнього світу літературного твору, який зображує незамкнутий простір. Контрастний опис природи часто виступає відображенням внутрішнього світу героїв у навколишньому середовищі – в одних випадках ці художні світи синхронізуються, в інших – демонструють конфлікт між духовним

світом персонажів і обставинами зовнішнього світу. Контрастний опис, котрий вибудовується на різних зв'язках у межах бінарних образів і явищ, незрідка використовується Лу Яо, зокрема, з наступними цілями: 1) позначення місця та часу подій; 2) розвиток або спрямування сюжетно-фабульних ліній; 3) відображення психологічного стану героїв як передумови до їхніх подальших дій та вчинків; 4) непряме вираження авторської оцінки.

За спостереженням китайського дослідника Лю Цінчжо, знаковою особливістю художнього світу прози Лу Яо є концентрація уваги на складних протиріччях в китайському суспільстві періоду реформ, і насамперед – це протиріччя між містом і селом (刘青卓, 2023, p. 142–143). Тому міські й сільські пейзажі часто є самостійними об'єктами у тканині художніх текстів Лу Яо, унаочнюючи авторське бачення конфліктів і компромісів у китайському суспільстві.

Пейзажні замальовки сільської місцевості пов'язані насамперед з важкими умовами життя селян та їхньою важкою працею. Автор зрідка описує інтер'єр житла чи інші сільські споруди, натомість розлого й детально малює природу. До прикладу, в романі «Звичайний світ» є епізод, коли головний герой Шаоань, готуючись до весілля, іде в сусіднє село до крамниці. Його шлях описується так: *«Цієї пори зимові гори й поля виглядали спустошеними й самотніми. Гірські яри були оголеними, вже нічим не прикритими. Жовта земля промерзла й стала твердою, мов кам'яна плита. На далеких схилах де-не-де ще виднілися купки стебел гаоляна, безладно розвіяні по землі – певно, це угіддя родин кадровиків, у яких бракує робочих рук...»* 这季节, 寒冬的山野显得荒凉而又寂寞。山上的沟道, 赤裸裸地再也没什么遮掩。黄土地冻得象石板一样坚硬。远处的山坡上, 偶尔有一拢高粱杆, 被风吹得零零乱乱铺在地上——这大概是那些没有劳力的干部家属的……(路遥, 2013, p. 327). Сукупність похмурих зимових образів природи в суворому кліматі північного району Шенсі точно відтворюють умови життя локального населення. Водночас цей пейзаж посилює стурбованість і заклопотаність героя, якому належить вирішити чимало проблем, пов'язаних із облаштуванням подружнього життя.

Варто зазначити, що пейзажний образ села постає не лише у похмурих тонах, досить часто письменник змальовує на контрасті буяння природи і багатство краю, як аграрного регіону, з відповідними традиціями сільськогосподарських робіт і народних свят: *«На Лесовому плато у п'ятому місяці за традиційним календарем встановлюється ясна погода – ні холодно, ні спекотно – в цей час поля також починають оживати. Рясніють пишенично-жовтий, золотаво-абрикосовий, мідно-фініковий кольори; безтурботні метелики і працюючі бджоли літають серед квітів. У кришталеву чистій річці віддзеркалюється блакитне небо, білі хмари і зелені верби на березі. У цьому сезоні, відклавши стерні гречки, селяни повісили плуги і поквапились сапати. Знявши взуття, вони занурилися босими ногами у м'яку жовту землю. Яка насолода!»* 农历五月的黄土高原，阳光明媚，不凉不热，原野里也开始热闹纷繁起来。麦黄，杏黄，枣花黄；安详的蝴蝶和忙碌的蜜蜂在花间草丛飞来飞去。晶莹的小河水映照着蓝天白云；映照着岸边的青杨绿柳。这季节，除过回茬荞麦，农人们已经挂了犁，紧张地进入了除草阶段。所有的庄稼人都脱掉鞋袜，赤裸着双脚踩踏在松软的黄土地上，多么舒坦啊！(路遥，2013，p. 281).

В цитованому уривку з роману «Звичайний світ» автор соковитими барвами створює яскраву сонячну картину природи напередодні селянського Свята початку літа. Тут відображена радість землеробів в очікуванні традиційних розваг (змагань на човнах-драконах), що створюють святкову атмосферу. Незалежно від того, наскільки важке буденне сільське життя, на Святі початку літа кожна родина стане частиною давньої культурної традиції. Таким чином, контрастний пейзаж відображає всеохопність життя сільської громади, де тяжка праця змінюється радісними святами, такими ж яскравими і багатолікими, як природа навколо. Тут проявляється китайський принцип взаємозалежності (ба, навіть тотожності) двох протилежних сторін. Пейзажі підкреслюють контраст цих сторін сільського життя, які відображають сутність боротьби між *інь* та *ян*, що породжує їхню взаємозалежність, взаємопроникнення і взаємну трансформацію.

Зовсім іншими постають у прозі Лу Яо образи міст. На наш погляд, ці міські

пейзажі не можна вповні назвати урбаністичними, розуміючи під урбаністикою «зображення у художніх творах великих міст, мегаполісів, увагу до техніки, відтворення стрімкого темпоритму життя, шумів тощо» (ЛЕ, 2007а, с. 516). Лу Яо зазвичай зображує провінційні міста з дуже обмеженим індустріально-технологічним складником. Він акцентує увагу на темпоритмі життя людських потоків, які контрастують з розміреністю й поміркованістю життя сільської общини. Часом зображення міст нагадують давні середньовічні оповідки. Так, в романі «Звичайний світ» молодий селянин Шаопін вирішує шукати щастя у районному центрі – місті Хуаньюань. Знайомство із цим містом починається інформацією про його давню історію: згідно із стародавніми хроніками, його історія сягає династії Чжоу (周朝, 1046–256 рр. до н.е.), коли тут мешкало плем'я *байді* («білі варвари»). Цей зачин, звісно, не є складником пейзажу, утім занурює читача в атмосферу традиціоналізму, а не урбаністичних новацій. Далі слідує панорамний опис міста з «висоти пташиного польоту», що знов-таки нагадує старовинні нотатки *біцзі*²⁰: *«В центрі міста Хуаньюань – старий міст, який ділить його на кілька основних районів. На схід від моста розташована Східна застава, де знаходиться автостанція – головна «брама», що веде у зовнішній світ. Через це тут особливо багато всіляких строкатих базарних яток і закладів побутових послуг, орієнтованих на приїжджих. А більшість тих, хто сюди приїздить, – це насправді сільські ремісники або просто землероби, які шукають заробітку. Тому місцеві готелі та харчевні були здебільшого дуже низького рівня...»*. 黄原城以老桥为中心, 形成了几个主要的区域。大桥以东统称东关, 因为汽车站在这一带——这是通往外界的主要“口岸”——各种杂七杂八的市场摊点和针对外地人的服务性行业也就特别多。而进入这个城市的大部分外地人实际上都是来揽工谋生的农村手艺人或纯粹的庄稼汉, 因此那些旅馆、饭馆都是档次很低的 (路遥, 2013, p. 412). Таке зображення радше зближує село і місто у певній традиції

²⁰ Біцзі 笔记 – жанр класичної китайської прози, що являє собою короткі художньо-документальні нотатки про різноманітні речі й події, які цікавили авторів. Серед іншого *біцзі* занотовували особливості побудови й життя середньовічних міст. Збірники *біцзі* були особливо популярними за доби Сун (宋朝, 960-1279).

буття, яка простирається ще з давніх часів. Утім «брама у зовнішній світ» дещо розширює горизонти, переносячи в сьогодення. Тож в іншому уривку з цього роману автор відтворює бурхливі людські потоки й шалений ритм міського життя. *«Вуличні ліхтарі відображають в запрудженій воді нерухомі вулиці, як сяйливий Чумацький шлях. Тротуари з обох боків заповнені потоками покvapливих пішоходів, а їхні різноманітні парасольки утворювали нескінченний «грибний ліс». По головній дорозі курсують різні транспортні засоби: на перехрестях одне за одним чергувалися спалахи червоного й зеленого світла»*. 路灯映照着积水的街道，像一条条灿烂的银河。两边的人行道，挤满了匆匆行走的人群，各种雨伞组成了一望无际的“蘑菇林”。主干道上穿梭着各种车辆：一个接一个的叉路口，红灯绿灯在交替闪烁。(路遥，2013, p. 281).

Динамічні образи, мерехтіння світлових спалахів і яскравих кольорів передають галасливу атмосферу суєтного міста і психологічний настрій його мешканців. Утім не важко помітити, образні порівняння освітленої ліхтарями вулиці із Чумацьким шляхом, а численні парасольки пішоходів – із грибним лісом. Створюється ефект споглядання міста сільським жителем, у свідомості якого спливають знайомі природні образи. Цей сільський житель – не конкретний герой, а оповідач (з наративною функцією «всеобізнаності»). Такий прийом загострює єдність протилежностей міського і сільського просторів, демонструє їхню нерозривність.

Поряд з панорамними описами, Лу Яо звертається також до коротких замальовок і окремих елементів міських пейзажів, відображених у свідомості його персонажів. Зазвичай автор не використовує Я-нарацію, залишаючись на засадах умовно об'єктивної оповіді від третьої особи, але в таких випадках з'являється оцінно-емоційний компонент. Показовим в романі «Звичайний світ» є лаконічний образ міського гамірливого життя у час найбільшої літньої спеки з подальшими розміркуваннями героя – сільського шукача щастя: *«Шаопін, закинувши на плечі свою торбу з речами, протискався крізь людський натовп. У цьому барвистому світі він уже не почувався так ніяково, як відразу після приїзду. Тепер Шаопін нарешті зрозумів, що місто – це простір, де змішуються люди найрізноманітніших*

прошарків, і водночас, кожен з них живе у своєму власному світі. Найбільша перевага міста в тому, що на великих вулицях ніхто нікого не знає і нікому немає діла до інших». 少平背着行李穿行于人群之中。不过，在这个花花绿绿的世界里，他此刻不再象初来时那般不自在。少平现在才感到，这样的城市是一个各色人等混杂的天地；而每一个层次的人又有自己的天地。最大的好处是，大街上谁也不认识谁，谁也不关心谁（路遥，2013, р. 437). В міркуваннях героя криється основна особливість дихотомії «село – місто»: простір традицій (забобонів, колективної свідомості, родинного способу життя) протиставляється світу свободи (нових можливостей та індивідуальної свідомості). Однак, ця особливість є лише підґрунтям множинних протиставлень і сходжень, які вибудовуються в сюжетній лінії та інших пейзажних фрагментах, що часто мають соціально-психологічне значення.

Нарешті, протиставлення села і міста у свідомості ще юного Шаопіна (коли він закінчував середню школу у містечку Юаньсі), постає у сумному міському пейзажі. Герой розуміє, що йому невдовзі доведеться повернутися в село і відчуває внутрішнє спустошення, що передається в описі: *«На вулицях було порожньо й тихо, пішоходів майже не лишилось. Небо над містом було затягнуте димом, а все довкола – далеко й близьке – зливалось у пелену сірої імлі. Сигнальний ліхтар на високій щоглі повітової радіостанції вже спалахнув сліпучим червоним вогнем. Зі стадіону неподалік долинали крики людей і різкий свист..... Усе це тепер викликало в Шаопіна якесь тепле, майже інтимне відчуття»*. 街上冷冷清清，已经没有什么行人。城市上空烟雾大罩，远远近近灰漠漠一片。县广播站高杆上的信号灯，已经闪烁起耀眼的红光。从远远的体育场那里，传来人的喊叫声和尖锐的哨音..... 所有的这一切，现在对少平来说，都有一种亲切感。(路遥, 2013, р. 172). Тож бачимо бінарні образи міського пейзажу в проєкції на тривогу в душі героя: густа імла і сіре небо протиставляються спалаху сигнального ліхтаря, а сумні безлюдні вулиці – жвавій атмосфері стадіону. Однак, якщо згадати «бінарну модель» літературного аналізу Ю. Лотмана, то протилежні сторони пейзажу ніби зливаються у свідомості героя, саме тому він відчуває теплоту й «інтимність» міського галасу і водночас неможливість його збереження після

повернення в село.

Загалом, Лу Яо дуже вправно використовує різноманітні художні особливості пейзажу для заглиблення у складний внутрішній світ своїх персонажів. За нашим спостереженням, письменник часто вибудовує описи навколишнього середовища за допомогою контрастних засобів образотворення, на кшталт *світло – темрява, звук – тиша, теплі – холодні кольори*. Механізми дії цих засобів розкриває Є. Фаріно, зазначаючи можливості глибокого символізму у поділі художнього простору за бінарною моделлю. Візуальний світ художнього твору сприймається через **світло**, незалежно від згадки про нього. Тож, дослідник підкреслює, що «на тлі цієї постійної властивості літературного світу цілком зрозуміла невинновість будь-яких згадок про наявність або відсутність світла, а тим більше згадок джерел світла, характеру цього світла, його яскравості або тьмяності і т.д.» (Faruno, 1991, p. 302). Лу Яо активно використовує палітру **світлотіні** для відображення внутрішнього стану героїв за допомогою природних явищ. Такі прийоми з'явилися в арсеналі китайських художників ще в стародавні часи, яскравим прикладом чого є сувої традиційного живопису *тохуа*. У трактаті «Таємниці живопису» («画学秘诀») танський поет і художник Ван Вей (王维, бл. 692–761) висловив думку про глибину і точність чорно-білої палітри монохромного живопису тушшю: «серед шляхів живописця туш проста вище всього. Вона розкриє природу природи, вона закінчить діяння творця» (王维, 2023). Монохромна палітра як раз і створює відчуття взаємодії світла й тіні – від різкого контрасту до множинності перехідних відтінків сірого. Надалі цим прийомом стали користуватися і китайські художники слова, визначаючи його як *баймяо* (白描 – «контурний малюнок»). У творах Лу Яо цей прийом найчастіше використовується для передачі контрастних світлотіньових характеристик пейзажу, як це представлено в наступних замальовках з повісті «Доля».

«На вулиці стояла спека й задуха, як у великій жарівниці, а темні хмари насувалися із заходу – з гір Лаоню. На обрії вже спалахували короткі уривчасті блискавки, але грому ще не було». 闷热得像一口大蒸笼，黑沉沉的乌云正从西边的老牛

山那边铺过来。地平线上，已经有一些零碎而短促的闪电，但还没有打雷。(路遥, 2009, р. 1). *«Спалах блискавки висвітлив майже всі вікна, потім пролунав страшний грім, ніби обвалились гори. Було чутно, як на вулиці вирував буревій, а клуби піщаного пилу з шумом розбивалися об віконний папір»*. 一道闪电几乎把整个窗户都照亮了，接着，像山崩地陷一般响了一声可怕的炸雷。听见外面立刻刮起了大风，沙尘把窗户纸打得啪啪价响 (路遥, 2009, р. 1). *«Гао Цзялін, вступившись у темряву за вікном, сказав: “Мамо, не готуй, у мене зовсім немає апетиту”»* 高加林脸对着黑洞洞的窗户，说：“妈， 你别做饭了，我什么也不想吃”。(路遥, 2009, р. 2). Пейзажні образи «темних хмар» і «чорних вікон, як дірок», створюють пригнічений настрій, сумну атмосферу, ніби показуючи, що головному герою Гао Цзяліну випала несправедлива доля – повернення до сільських робіт, замість виплеканої у мріях роботи вчителя в міській школі. Спалах блискавки, яка висвітлила темряву в кімнаті, знаменує ті найнесподіваніші зміни в житті героя, які підсилюють відчай і роблять більш глибокими і яскравими переживання Гао Цзяліна.

Показовою для світлотіньового зображення є сцена з роману «Звичайний світ», в якій нічний пейзаж віддзеркалює тяжкі душевні переживання героя Шаоаня. Його робота в комуні була вимушеною – вона позбавила героя мрії про вчителювання у місті, але давала можливість прогодувати родину. Шаоань, не дотримуючись правил, розподіляв за власними розрахунками земельні ділянки й корми для худоби між селянськими родинами. Тож, в комуні його діяльність почали завзято критикувати. Шаоань був відповідальною людиною з почуттям власної гідності, тому піддаючись жорстокому публічному «судилищу», переживав важку психологічну травму, відображену в наступному пейзажному описі: *«Він [Шаоань] зупинився під білою тополею на узбіччі дороги, притиснувся гарячим обличчям до холодного стовбура, торкнувся гладкої тополиної кори грубими руками і сумно подивився на темні далекі гори своїми тьмяними, заплаканими очима. <...> У ясному нічному небі зійшов місяць і холодно посміхнулася. Зірки ставали ряснішими, і здавалось, ніби величезна*

плита з блакитного каменю стала посіченою срібними цвяхами ...». 他停在路边的一棵白杨树下，把滚烫的脸贴在冰凉的树干上，两只粗糙的手抚摸着光滑的杨树皮，透过朦胧的泪眼惆怅地望着黑糊糊的远山。〈...〉月亮升高了，在晴朗的夜空中冷淡的微笑着。星星越来越繁密，像在一块巨大的青石板上缀满了银钉.....（路遥，2013, p. 172).

Психологічний стан героя передається автором за допомогою світлотіні, побудованій на антонімічних парах: *біла* тополя – *темні* гори, *тьмяні* очі – *ясне* небо / *зорі*. Ці пари семантично поглиблюються бінарними соматичними означеннями *гаряче* обличчя – *холодний* стовбур, *грубі* руки – *гладка* кора. Так створюється умовний «контурний малюнок», який підкреслює темний душевний смуток Шаоаня на тлі холодного саява нічного пейзажу. Пригнічений стан героя позбавляє гори їх традиційного спокою і гармонії. Нічне небо чисте, але яскраве місячне світло холодне – «холодна посмішка» ще більше відтіняє безпорадність і меланхолію головного героя. Сяючі зірки в нічному небі не створюють романтичної атмосфери – як срібні цвяхи, забиті в небо, а смуток в серці героя остаточно затьмарює душевний спокій.

Своєрідне залучення світлотіні проявляється в цьому ж романі в епізоді про втрату першого почуття, яку переживає Шаоань. Він змушений остаточно розірвати стосунки із закоханою в нього подругою дитинства Жуньє, яка вирушає до міста на навчання, і одружитись із сільською дівчиною – огрядною, симпатичною й розумною Сюлянь: *«Провівши Сюлянь, Шаоань залишився один в задумі стояти посеред дороги в Шигецзе, тримаючись за кермо велосипеда. Він побачив зграю гусей, що летіли на південь у небі над горою. Зима вже на порозі. Він раптом згадав: навесні на цьому ж місці він тримав записку від Жуньє, споглядаючи зграю диких гусей, які летіли з півдня, – а тепер вони відлітали на південь. Як швидко летить час! Дорога життя така звивиста і довга...»* 送走秀莲以后，少安一个人捉着自行车把，有点惆怅的站在石圪节的公路上。他看见一行大雁正嗷嗷叫着从对面的土山上空向南飞去。冬天快要来临了。他心里猛然记起：春天的时候，他手里拿着润叶给他的纸条，也正是站

在这地方，望着大雁从南方飞来 – 现在大雁又向南方飞走了。时间啊，这么飞快！可是生活的道路又如此曲折而漫长……（路遥，2013, p. 239). Цей уривок також можна назвати «контурним малюнком», оскільки в ньому відсутні кольори, є лише відчуття холоду й спомини про минулу весну. Весь цей малюнок ніби занурений в тінь, що відповідає душевному стану героя. Він усвідомлює неможливість відгукнутись на почуття витонченої Жуньє (у згаданій записці було її освідчення в коханні до нього). Він залишається в селі – вона від'їздить до міста. Період аграрних реформ був досить важким для селян, які часто ледь зводили кінці з кінцями. В таких умовах шлюб набував особливого значення – подружжя повинно керуватися можливістю спільно працювати й забезпечувати родину. Тендітна й вразлива Жуньє не була здатна до важкої праці, та й не могла змарнувати можливість навчатися в місті. Почуття розчарування героя відображаються в пейзажі, побудованому на прозорих алюзіях на бінарні образи давньої китайської лірики. *Зима* протиставляється проминулій *весні*, як смуток і згасання колишній радості й буянню життя. Загалом, весна в китайській натурфілософії є часом, коли посилюється чоловіча стихія *ян*, природа й люди набувають плодючості (Eberhard, 1994, p. 285). В давній поезії це оспівувалось як народження весняних почуттів, тобто кохання²¹. Натомість зима і холодний вітер часто є провісником нещастя, тяжких часів, і навіть – смерті. Тож ці образи й відповідні стійкі алюзії відтворюють психологічний стан героя: сум від втрати почуттів і безсилля перед суворою долею. Це протиставлення посилюється образом гусей, які навесні прилетіли з півдня, а в нині відлітають назад. Напрямок руху птахів є смисловим підсиленням образів зими й весни, а самі перелітні птахи – гуси є давнім символом звістки про розлуку (Eberhard, 1994, p. 77). Тож пейзажні образи створюють відчуття психологічної напруги і сум'яття, підсилені відчуттямплинності часу (зміна пір року й динаміка руху птахів є маркерами плину часу).

²¹ До прикладу, в поезії Лі Бая, написаного від імені красуні, читаємо: *Навіщо ж цей вітер весняний, раніше мені не знайомий, / Заходить нечутно за ніжні фіранки порожнього дому.* (пер. Я. Шекери). Тут образ весняного вітру – алегорія кохання.

Окрім світлотіні, в пейзажних замальовках важливим є використання **кольорової палітри**. За спостереженням Є. Фаріно, колір є природним явищем в оточуючій фізичній реальності, тож «зовнішній (візуальний) світ не лише диференціюється нами за забарвленням його окремих явищ або станів, а й сприймається, з одного боку, як показник його якості, кондиції, віку тощо, а з іншого – як носій або причина певного емоційного стану (одне забарвлення або кольорова гамма викликає роздратування, втому, інертність, тоді як інша – умиротворення, бадьорість, активність та подібні не завжди усвідомлювані наші психофізичні реакції)» (Faryno, 1991, р. 322). Кольоропозначення в літературному творі відіграє важливу роль, оскільки пов'язане із психосоматикою, а також може мати додаткові культурні або ситуативні конотації.

У творах Лу Яо теплі (радісні) кольори зазвичай розведені з холодними у різних пейзажних описах. Суміш барвистих кольорів природи найчастіше зустрічається в описах сільської місцевості під час польових робіт чи збору урожаю. Прикладом може слугувати раніше аналізований опис сільських угідь напередодні Свята початку літа. Звісно, що подібні пейзажі віддзеркалюють піднесено-радісний стан персонажів. Так, зокрема, відчувається Цзялін з повісті «Доля», сподіваючись на допомогу дядька в реалізації своєї мрії, що миттєво передається в зображенні барвистого краєвиду: *«На схилі пагорба цвіте Уссурійська і щетиниста соя, боби і картопля – червоні, білі, жовті і сині квіти розкидані серед безкрайньої зелені»*. 山坡上，蔓豆、小豆、黄豆、土豆都在开花，红、白、黄、蓝，点缀在无边无涯的绿色之间。（路遥，2009，р. 13). Виконуючи функцію відображення емоційного піднесення героя, міські й сільські пейзажі майже не відрізняються, в чому переконує наступний опис вже з роману «Звичайний світ»: *«Після нічного весняного дощу в повітрі міста стало набагато менше дивного запаху. На території провінційного комітету партії всюди жовте і зелене, квіти різнокольорові, а птахи радісно щебечуть в кущах. У цьому світі вже панує благодатна весна. Небо повністю очистилося, і сонце на сході щосили намагається виглянути з-за великого масиву будівель»*. 一夜春

雨之后，城市的空气中了不少怪味道。省委大院里鹅黄嫩绿，姹紫嫣红，小鸟在树丛中发出欢愉的啁啾。这个天地里已经是一片春天的繁荣景象了，天完全放晴了，东边的太阳正从一大片楼房后面吃力地爬起来。(路遥，2013, p. 172). Цей пейзаж передуює засіданню провінційного комітету, де будуть вирішуватися «важливі питання». Партійний функціонер Цяо Бонянь відчуває легкий неспокій, адже зараз мають складатися плани на весь рік. Водночас весняне відновлення природи й початок нового життя – це також початок нових задумів і сподівань. Тож в цьому фрагменті внутрішній стан героя, обтяжений відповідальністю, дещо складніший, ніж яскрава радість буяння природи.

У творах Лу Яо трапляється й контрастне зображення сонячного краєвиду на противагу смутку в душі героя. До прикладу, в романі «Звичайний світ» передається біль втрати героїнею першого щирого почуття: *«У гірській ущелині на протилежному березі річки Юаньсі знову зацвіли персики сліпуче-червоним квітом. На пологих схилах по обидва боки річки серед зів'ялої трави пробиваються молоді паростки, жовте змішалось з зеленим, демонструючи силу і спрагу життя. Тонкі вербові віти схожі на дівоче волосся, розкуйовджене весняним вітром. <...> А втім, Тянь Жуньє сиділа на схилі біля річки Юаньсі, все ще відчуваючи холодну зиму в своєму серці»*. 原西河对岸的山湾里，桃花又一次红艳艳的盛开了。河两岸的缓坡上，刚出地皮的青草芽子和枯草夹杂在一起，黄黄绿绿，显示出了一派盎然的生机。柳丝如同少女的秀发，在春风中摇曳。<...> 可是，田润叶坐在原西河边的草坡上，心里依然是一个寒冷的冬天。(路遥，2013, p. 281). Яскраві кольори вказують на прихід весни: земля воскресла, життєва сила знову напуває її. Наповнена візуальними образами сцена приходу весни контрастно підкреслює біль Жуньє, котра розлучилася з коханим Шаоанем і перебуває у пригніченому стані, відчуває холод в душі. Різкий контраст між радісною картиною весняного пробудження природи і внутрішніми стражданнями Жуньє – вдалий прийом, який використовує автор для концентрації уваги на глибині переживань героїні.

Крім кольорів і світлотіні, в художніх текстах важливе смислове навантаження можуть мати й **звук**, які вводяться в пейзажні описи за допомогою відповідних прийомів. Повертаючись до концепції Є. Фаріно, варто зважити, що «в загальних рисах світ твору може розпадатися на два протилежні полюси: на сповнений звуками та беззвучний, з різними їх тлумаченнями і різними оцінками» (Faryno, 1991, p. 313). До прикладу, беззвучний світ може сприйматися як зловісний, відчужений, приховуючий власну сутність, а світ звуків – звичний, відкритий, безпечний. А може бути й навпаки: тиша, мовчання як прояв вищої мудрості, справжнього буття, а звукове наповнення – шумове безглуздя, оманливе буття тощо (*там само*).

У повісті «Доля» Лу Яо, використовуючи звукову палітру, відтворює пейзаж під час побачення Гао Цзяліна і Лю Чаочжень, коли народжується їхнє взаємне кохання: *«Зірки заповнили синє небо блискучими перлами. Хвилясті вигини гори Лаоню на заході м'які, ніби намальовані вугільним олівцем; річка Дама дзюрчить вдалині, як мелодія скрипки ерху. Повіяв легкий вітерець, і всюди зашурхотіло листя. Коли вітер вщух, все навколо нас знову замовкло. Над головою, серед гущини темно-зеленого листя, нестиглі груші виблискували в зеленуватих променях тьмяного місячного світла»*. 如同亮闪闪的珍珠一般撒满了暗蓝色的天空。西边老牛山起伏不平的曲线，像谁用炭笔勾出来似的柔美；大马河在远处潺潺的流淌，像二胡拉出开的旋律一般好听。一阵轻风吹过来，遍地的谷叶响起了沙沙沙的响声。风停了，身边一切便又寂静下来。头顶上，婆娑的、墨绿色的叶丛中，不成熟的杜梨在朦胧的月下泛着点点青光 (路遥, 2013, p. 51).

Нічний пейзаж, як і визначає Є. Фаріно, поділяється на два світи – беззвучний і наповнений звуками. Беззвучний світ передається за допомогою образів мовчазних гір, неба, зірок і місяця. Тиша посилюється тіньовими образами ночі, небесної сині, темно-зеленої гущини листя, тьмяного місячного світла, тобто постає багатощаровий *іньський* простір. Він характеризується прихованістю, розмитістю, втаємниченістю, загалом всіма рисами, які виражають фемінну складову в китайській натурфілософії. Тож тиша тут втілює, з одного боку, приховану (жіночу) сутність буття, з іншого

боку – прояв вищої мудрості і знання. Останнє становить основу даоського світобачення: істина не може бути вербалізована, вона невимовна словесно²². В давньокитайській любовній ліриці мовчання перетворилось на метафору «мови серця», «мови почуттів», як наприклад, у вірші танської поетки Сюе Тао «Півонія» (薛涛《牡丹》): *В квіткових пахощах зринають почуття, / мовчать слова та знають все серця*. 传情每向馨香得, / 不语还应彼此知. (Цит. за: Ісаєва, 2018, с. 99). Світ, наповнений звуками (дзюрчання річки та шелест листя), не контрастує з тишею, а гармонійно доповнює її. Важливими, на наш погляд, є джерела звуків: водяний потік і віяння вітру, тобто обидва джерела динамічні й насичені любовно-еротичним символізмом. Вітер втілює категорію *ян*, є вираженням світової енергії, постійного всепроникного руху. Метафоричний образ вітру оспівав в однойменній поемі давньокитайський поет Сун Юй (宋玉, бл. 290-223 до н.е.), який наділив цей образ не лише соціальним значенням, але й чуттєво-тілесним²³. Водночас порівняння дзюрчання річки із мелодією струнного інструмента *ерху* доповнює світ звуків романтичною чуттєвістю. На наш погляд, мовчазний і звуковий світи в наведеному фрагменті є втіленням концепції *інь-ян* як боротьби протилежностей у процесі розвитку – звуки й тиша взаємопроникають і взаємотрансформуються. Так народжується почуття героїв: у їхніх душах горить пристрасть, яка передається звуками води і вітру, а їхня зовнішня стриманість подібна мовчазним зіркам у небі і горам на землі. Синій відблиск нестиглих груш і сутінкове місячне світло говорять про незріле перше кохання Цзяліна і Чаочжень.

В романі «Звичайний світ» Лу Яо використовує звукопис у змалюванні

²² Крилатими стали слова з даоського трактату «Даодецзін»: «Хто знає – не говорить, хто говорить – не знає» 知者不言, 言者不知 https://www.guwendao.net/mingju/juv_788ef9edc331.aspx. Ці слова виражають етику даоської (а почасти й конфуціанської) комунікації. Небагатослівність засвідчує глибину думки і прагнення особистості до подальшого розвитку і самовдосконалення. Тож, мовчання – ознака мудрості.

²³ Образ вітру в оді Сун Юя традиційно трактується як соціальна алегорія через протиставлення понять 大王之雄风 (чоловічий (активний, благодатний) вітер Великого правителя) і 庶人之雌风 (жіночий (піддатливий) вітер простого люду). <https://www.guwendao.net/shiwen/4a822d2df33d.aspx> Але численні метафори оди, зокрема взаємодію вітру й квітів, дає підстави трактувати вітер у чуттєво-еротичному ключі.

природних стихій, які відіграють сюжетотворчу та емоційну функції. Часто письменник поєднує звукові образи із світлотіньовими, аби візуалізувати панораму стихії. Такою, зокрема, є сцена початку бурі, яка змусить Шаопіна-школяра здійснити сміливий вчинок на межі самопожертви: *«Насувався рясний дощ! Повіяв вітер, завіса дощу спустилася з-за гори, миттєво перетворивши небо і землю в безкрайній білий простір. Яскраві блискавки час від часу спалахували в небі; гуркіт грому, злива і буревій злились воедино, і невдовзі з каналу долинули звуки бурхливого потоку... Не минуло й пів години, як у великій балці піднялася вода. Каламутні хвилі, перекочуючись із скаженим ревом, вирвалися з глибини яру! У цьому буремному вирі раптом із балки долинув пронизливий крик Хоу Юйін!»* 大暴雨说来就来了!随着狂风吹过,雨帘就从山后漫过来,顷刻就把天地间变成白茫茫一片。妖艳的闪电不时在天空中曲折的划过;雷声和狂风暴雨搅在一起,震耳欲聋,不多一会儿,就听到沟沟渠渠里传来滔滔的流水声。不到半个钟头,大沟道里就起水了。混浊的泥浪翻滚着跟头,吼叫着从后沟道里冲了出来!在一片混乱的暴风雨中,沟道里突然传来了侯玉英尖锐的哭喊声!(路遥, 2013, p. 265). У пейзажі описується світ як безмежний білий простір, в якому піднімаються каламутні хвилі, спалахують блискавки, чується приголомшливий гуркіт грому. Яскравий візуальний вплив і детальний звукопис створюють кінематографічний ефект присутності в кадрі. Цей опис навколишнього середовища створює сюжетний злам, де герої в небезпечній ситуації мають мобілізувати свої фізичні й моральні сили.

Структурно в цьому описі важко виділити окремі світи тиші та галасу, він побудований за принципом градуальності із прямуванням до звукового полюсу, тобто йде поступове наростання потужності й різноманіття звуків. Звуковим образами передують зорові, що створюють тіньову панораму: завіса дощу, суцільна біла пелена. Далі наростають звуки: гуркіт грому – шум зливи – звуки бурхливого потоку – рев хвиль – буремний вир – пронизливий крик Хоу Юйін. Тож загрозливі, майже апокаліптичні, звуки природи зрештою зливаються із криком кволої дівчинки, в якому поєднується страх, боротьба й безпорадність. Цей момент стає вирішальним

для Шаопіна, коли він, ризикуючи власним життям, кидається у воду, аби врятувати однокласницю. Емоційний накал моменту підкреслює непересічність образу рятівника, його сміливість і людинолюбство. Однак, на наш погляд, кульмінаційною точкою цього епізоду є крик порятованої дівчинки: *«Хоу Юйїн кинулась вперед, впала ниць на землю і несамовито заголосила. Цей плач був радістю врятованої, і водночас виразом глибокої вдячності рятівникові»*. 侯玉英一扑踏趴在土台子上，放开声嚎了！这哭声是庆贺她的生命得救，也是对救她命的人表示她的感激之情！（路遥，2013, р. 266). Тож, дуалізм цього епізоду становлять не тиша й шум, а протистояння стихії й людини, виражених, зокрема, в максимальній звуковій напрузі. У цьому поєдинку людині вдається перемогти, тому фінальний крик Юйїн вміщує сукупність важливих сенсів – від тріумфу життя до уславлення людської мужності і жертвності.

Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що в повісті «Доля» і романі «Звичайний світ» Лу Яо вдався до різних видів опису навколишнього середовища, серед яких домінує контрастний з акцентом на зображенні світла і темряви, звуку і тиші, теплих і холодних кольорів. Це виражає бінарну структуру художнього мислення автора. Детальні описи природи, наповнені емотивними образами зі стійкими алюзіями на символічні сенси традиційної літератури, є основою індивідуального стилю Лу Яо-пейзажиста. Опис зовнішнього середовища в його текстах багатофункціональний: 1) пейзаж як дзеркало душевного стану персонажів, або контраст із їхніми переживаннями; 2) пейзаж як рушій сюжетної лінії, при цьому зображені контрастні явища є основою сюжетних зламів; 3) опис особливих явищ природного і соціального середовища, як відтворення локальних умов життя і традицій мешканців провінції Шеньсі (як селян, так і городян); 4) опис сільської та міської місцевості як відображення двох нерозривних, але протилежних світів, які відображають природу й традицію у протиставленні до сучасності й нових перспектив. Тому більшість представників молодого покоління пов'язують свої мрії та вчинки із самореалізацією в місті. На цьому протистоянні побудовані головні конфлікти прози Лу Яо.

3.2. Засоби психологічного зображення персонажів: динамічна модель

Лу Яо, як представник гостросоціальної «літератури реформ», орієнтувався на реалістичну концепцію особистості та її соціально-етичну цінність, котра визначається психологічною складністю людської натури. Тому автор вдавався до прийомів психологізму в зображенні своїх персонажів.

Поняття «художній психологізм» у творчості Лу Яо близьке до його тлумачення українським теоретиком літератури М. Кодак, котрий у своїй праці «Психологізм соціальної прози» визначив його як загальновизнану систему соціально-психологічних поглядів на людину у світлі естетичних запитів часу (Кодак, 1980, с. 6–7). Це поняття конкретизував у межах художньої літератури інший український літературознавець Ю.І. Ковалів, який запропонував наступну дефініцію: «Психологізм – передавання художніми засобами внутрішнього світу персонажа, його думок, переживань, зумовлених зовнішніми і внутрішніми чинниками. <...> У літературних творах психологізм передбачає й особливості відтворення портрета персонажа (погляд, посмішка), жесту, міміки, характерів, стосунків, сюжетних колізій тощо» (ЛЕ, 2007а, с. 292). Тобто, психологізм є спосіб художньо-образного зображення особистості.

Для визначення специфіки використання психологізму, як авторського художнього інструментарію, варто врахувати його типи. М.П. Кодак виділив три типи психологізму: подійно-динамічний, аналітико-інтроспективний та діалектико-синтетичний (Кодак, 1980, с. 34). Проаналізувавши ці типи, Л.М. Козубенко визначив підходи до художнього відображення психології персонажів, а саме: 1) *зовнішнє вираження* (поведінка, вчинки, дії через експресивні особливості мови, мовної поведінки, мімічних та інших засобів зовнішнього прояву психіки); 2) *внутрішні прояви* (думки, почуття, емоції через внутрішнє мовлення, пам'ять та уяву), 3) поєднання обох підходів у третій – синтетичний (Козубенко, 2022, с. 174).

Подібні типи психологізму зазвичай вирізняють і китайські дослідники, однак дещо по-іншому осмислюючи специфіку кожного з них. *Зовнішній психологізм* в

китайських академічних виданнях трактується як неявний, оскільки автор концентрується на описі зовнішніх характеристик та обставин життя своїх героїв, не заглиблюючись у їхній внутрішній стан, тобто описує деталі побуту, житла, одягу, подає портретні характеристики та пейзажні замальовки, відтворює мову, міміку, жести, ходу тощо. Натомість *внутрішній психологізм* є очевидним, оскільки автор відображає почуття та емоції персонажів через конкретні образи, які постають в їхній свідомості. Для цього він використовує внутрішній монолог, потік свідомості, сон, самоаналіз, щоденникові записи, епістолярії, спогади, уяву тощо. Китайські дослідники обійшли увагою можливість поєднання обох підходів в особливий синтетичний спосіб відображення психології персонажів, однак, на нашу думку, творчості Лу Яо притаманний саме такий спосіб.

Бінарна модель художнього світу Лу Яо знаходить своє виявлення на всіх рівнях його текстів, забезпечуючи складність і неодномірність відтворюваних конфліктів, сюжетних ліній, художніх образів та деталей. Ця модель проявляється і в залученні письменником засобів психологізму у зображення внутрішнього світу персонажів. Психологізм Лу Яо має характер синтетичного поєднання зовнішнього та внутрішнього підходів до художнього зображення. До того ж, сутність цього синтезу полягає не у поєднанні сукупності фрагментів у викінчене ціле, а у взаємодоповненні двох методів психологізму в динамічну й мінливу єдність за моделлю *інь-ян*. Самі поняття *інь-ян* упродовж віків зумовлюють дуалістичну основу мислення китайців та їхнє світобачення, окрім того космологія, сформована «Книгою перемін» (易经), включає людей і природу в єдину систему. Це зумовлює відповідне сприйняття китайцями єдності та взаємодоповнення зовнішнього світу природи і внутрішнього світу людини, зокрема й «полярності психічного» (Манжара, 2018, с.151). Ця закономірність простежується і в залученні Лу Яо засобів психологізму.

Яскравим прикладом є повість «Жовтий листопад на осінньому вітрі» («黄叶在秋风中飘落», 1984), сюжетні лінії якої відображають складне плетиво різноманітних

стосунків між головними героями: Лу Жоцінь (卢若琴), її братом Лу Жохуа (卢若华) та подружжям Гао Гуанхоу (高广厚) і Лю Ліін (刘丽英).

Як було з'ясовано в підрозділі 2.2.3, Лу Жоцінь – героїня, яка виступає втіленням «істини, добра і краси». У неї чуттєва натура, яка змушує її болісно реагувати на біль і страждання інших людей. Автор не жалкує художньої палітри для зображення психологічних станів героїні. Найяскравіше це проявляється у сцені, коли Лу Жоцінь дізналася, що Лю Ліін збирається покинути чоловіка заради одруження з її братом Лу Жохуа. Шокована і розгнівана, вона покинула оселю брата і пішла назад до школи при монастирі Гаомяо. Засобами психологічного опису автор філігранно відтворив самотність, біль, смуток і самозвинувачення Лу Жоцінь у цей момент. Сум'яття в душі героїні майстерно відтворює пейзаж: *«Лу Жоцінь ледь тягнула ноги, ідучи путівцем, вкритому суцільними вибоїнами. Надвечір сільська глушина занурилась у неймовірний спокій і тишу. Поля розгорталися смарагдово-зеленими й попелясто-жовтими клаптями. Над ділянками, де вже був зібраний урожай бобових, кружляли зграї чорного гайвороння у пошуках здобичі. На горизонті виднівся буйний квіт блакитних хризантем. Повітря було сповнене пахоцями зернових та плісняви після дощу. З ріки Дачоу повіяв вітерець, принісши відчуття холодної свіжості»*. 卢若琴在那条坑坑洼洼的简易公路上跌跌撞撞地走着。傍晚的山野格外宁静。田野里一片碧绿，一片斑黄。乌黑的鸦群在收获过的豆田里来回觅食。公路边的崖畔上，淡蓝的野菊花正在蓬勃地开放着。空气里弥漫着庄稼气息和雨后的腐霉味。风从大川道里吹过来，已经叫人感到凉丝丝的了 (路遥, 1993, p. 332).

Психологічний пейзаж відтворює стан душі Жоцінь – її розгубленість і бентегу. Емотивно позитивні образи яскравих полів і квітів межуються із загрозливим символічним образом хижого гайвороння; пахощі хлібів змішуються із брудним запахом дощової плісняви. Однак, свіжий подих вітру в суцільній тиші сільського путівця відображає намагання героїні опанувати себе, знайти вихід із складної ситуації. Важка хода дівчини з явним натяком на необхідності долати перешкоди (вибоїни) підкреслює неймовірні зусилля її волі. Засоби зовнішнього опису

психологічних станів героїні поступово поєднуються із описами внутрішніх відчуттів і переживань Лу Жоцінь: *«На невинному, як в дитини, обличчі Лу Жоцінь відображалась тінь смутку. Час від часу з очей котились блискучі сльози, завбільшки з квасолини. Вона йшла на чужині дорогою з жовтої глини, відчуваючи біль у грудях, ніби там пекло вогнем, а в горлі стояв присмак кислоти. У цей момент вона зрозуміла, що стала справжньою сиротою. Вся підтримка зникла, вона залишилась сама-самісінька»*. 卢若琴带着孩子气得圆脸上布满了阴云。眼里时不时的像豆子似的滚出一颗又一颗亮晶晶的泪珠来。她走在这异乡的黄土路上，胸口像火烧般的烫热，鼻子一阵又一阵的发酸。她现在感到自己变成了一个真正的孤儿。一切依托都没有了，只留下孤孤单单的一个人 (路遥, 1993, p. 332).

Зовнішній опис сумного виразу обличчя та сліз героїні, змінюється вираженням її внутрішнього стану – пекучого болю в грудях (а отже, в душі) та концентрації на відчутті абсолютної самотності. Внутрішні переживання Жоцінь ускладнюються в межах протиставлення «чужий / ворожий зовнішній світ – особиста самотність». Далі психологізм поглиблюється непрямым внутрішнім монологом героїні з елементами самоаналізу та спогадів: *«...можливо, саме в цей момент людина починає по-справжньому пізнавати світ і розуміти життя. Книга життя зовсім не така проста, як шкільні підручники, і спосіб дорослішання, якому вона навчає, зазвичай дуже жорстокий... Лу Жоцінь на пів-дорозі витерла сльози. Вона вирішила більше не плакати. Так, який сенс із плачу? Коли мама і тато померли, вона ридала до нестями, але вони все одно лишались мертвими. Після того, як вона провалила вступні іспити до університету, вона теж плакала, але однаково не могла вступити. Сльози не можуть змінити реальність, так, вона більше не повинна плакати»*. 可是，人也许就是在这个时候才开始真正的认识世界，认识人生。生活的教科书绝不像学校的课本那样单纯，它教人成长的方式往往是残酷的。卢若琴在半路上擦干了眼泪。她决定不哭了，是的，哭又有有什么用呢？爸爸妈妈死的时候，她都哭的死去活来，但他们还是死了。高考落榜后，她也哭了，但还是进不了大学的校门。眼泪改变不了现实，是的，她不应该再哭了(路遥, 1993, p. 332).

В наведеному фрагменті промовистим є символічний образ сліз, який з одного боку, є фрагментом зовнішнього прояву емоцій героїні, а з іншого – образом-палімпсестом, який відкриває приховані пласти традиційних значень. Вони, зокрема, мають досить сильне гендерне маркування. Так, сльози є символом емоційної вдачі, витонченої душі й вразливої натури однієї з головних героїнь класичного роману Цао Сюеціня «Сон в червоній вежі» (曹雪芹«红楼梦», 1791) – Лінь Дайюй (林黛玉). Протягом всього роману героїня постійно плаче, виражаючи смуток і самотність, як і героїня Лу Яо. Однак глибинним сенсом сліз Дайюй є очищення навколишнього світу від бруду і нагадування головному героєві про його істинне призначення. Все це легко проєктується і на образ Лу Жоцінь – вона наділена чистою і вразливою душею, болісно відчуває чужі страждання, важко переживає зраду й підлість близьких людей і намагається своїми вчинками очистити бруд людських вад і помилок. Жоцінь засуджує власного брата за те, що він звабив легковажну Ліін і зруйнував її шлюб із чесним і м'якосердим Гао Гуанхоу. Сльози додають психологічної глибини образу Жоцінь, але не обмежуються проєкцією на класичну (ба, навіть архетипну) героїню. Особистість героїні Лу Яо формується за законами реалістичного мистецтва, тому її внутрішній світ поєднує глибоку емоційність із досить раціональним самоаналізом та поміркованими оцінками вчинків інших людей. Найперше це стосується брата Лу Жохуа: *«Вона лише зараз згадала обставини, коли її брат приходив до школи Гаомяо: він завжди шукав привід поспілкуватися з Ліін, а та, побачивши його, мала такий вираз обличчя і погляд... Чому ж тоді їй не спало на думку, що може виникнути така ситуація? Утім, як вона може не довіряти своєму братові? Він такий поміркований, що у свої 30 років став заступником директора відділу освіти повітового центру. Навіть керівництво повітового міста дуже цінує його і ставиться з глибокою довірою. Все, що він говорить, є таким сповненим сенсу, обізнаності й здорового глузду... Наразі ідеальний образ в її серці був розбитий вщент!»* 她现在才回想起来哥哥每次来高庙小学的情景：哥哥总是设法和丽英在一起说话，而且每次丽英见到哥哥的那种表情和眼神.....可是她当时怎么没有想到会是这样的情况

呢？但是，自己又怎么能不信任哥哥呢？他，那么稳重，30 多岁就当县教育局的副局长。就连县上的领导都那么喜欢，信任他。每次从他嘴巴里说出来的话是那么的有教养，那么有学问，那么入情入理.....现在，她心中的偶像一下子被打碎了！（路遥，1993, p. 333).

Психологічний опис у формі внутрішнього монологу завершує цілісність духовного світу Лу Жоцінь, орієнтованого на морально-етичні цінності у стосунках між людьми. Чим менше в описах залишається зовнішніх образів, які відображають психічний стан героїні, тим більш раціональними й поміркованими стають її роздуми й оцінки (зменшення проявів категорії *інь* породжує збільшення характеристик категорії *ян*). Це дасть змогу героїні ухвалювати в подальшому виважені рішення.

Складні душевні переживання і внутрішні метаморфози притаманні також іншій героїні цієї повісті Лю Ліін. Вона є певною протилежністю чесній і високоморальній Лу Жоцінь. Ліін – легковажна красуня зі складним характером: з одного боку, вона марнослава зрадниця, котра прагне матеріальних статків, а з іншого – турботлива мати, котра дуже любить свою дитину, і готова заради неї змінитися, визнати помилки, подолати власні недоліки.

Повернувшись додому після ганебного розлучення з Лу Жохуа, вона відчула, що рідні засуджують її і зневажають як людину, що приносить нещастя. Вона ховається у старій солом'яній хижі, звідки не виходить ні вдень, ні вночі, постійно плаче і згадує минуле життя у шлюбі з чесним, добрим і відданим Гао Гуанхоу. Вона відчувала глибоку провину і каяття, сподіваючись, що зможе повернути втрачене щастя. В душі героїні вирують різноманітні почуття й переживання, котрі яскраво передаються у тексті засобами психологізму. Найперше Лу Яо вдається до опису спогадів героїні, які викликають емоції каяття: *«У цей момент Ліін мимоволі згадала свій колишній дім, свого першого чоловіка. Адже все це було таким знайомим і звичним. Вона згадала, як Гао Гуанхоу кохав її, і як вона знущала з нього. Глибоке почуття провини пронизало її серце, їй стало шкода цього чесного чоловіка. Гуанхоу – хороша людина. Вона раптом згадала дотепну фразу з якоїсь книги: “Я зовсім не*

бідний, в мене просто немає грошей”. Та ні, це не лише дотепні слова, в них є глибокий сенс! Хоча Гуанхоу й незможний, він добрий, чесний і надійний чоловік. А Лу Жохуа, хоча й багатий та впливовий, є справжнім лицеміром. Так, навіть його рідна сестра недолюблює його! Вона згадувала минуле і плакала. Обличчя Гуанхоу та Бінбіна час від часу зринали в її свідомості. Іноді ці два обличчя зливались в одне. Справді, вони були такі схожі!...». 这时候，丽英很自然地想起了过去的家，她的第一个丈夫。因为那一切对她来说，毕竟是熟悉的，也是她习惯了的。她想起高广后厚怎样热爱她。她又怎样折磨高广厚。一种深深的负罪感，弥漫在她的心头，她对不起那个老实人。广厚是一个好人。她突然记起了一本书上的一句调皮话：“我并不穷，只不过没钱罢了。”哎，这话可并不调皮，这里面道理深着呢！广厚虽然穷，但是他是一个善良的、实在的、值得依靠的人。而卢若华虽然有钱有权，但是他却非常虚伪。是的，连她妹妹都反感他！她一边想东想西，一边流泪，广厚和兵兵的脸不时在她脑海里闪来闪去。有时候，两张脸重叠在一起，是的，他俩长得多像啊！..... (路遥, 1993, p. 399).

Посилення переживань героїні далі відтворюються автором з допомогою емотивного синтаксису, що можна трактувати як своєрідну імітацію «жіночого письма». Важливою особливістю такого письма, за висновками соціальних психологів, є значний прояв емоційності: «...жінки часто переживають та висловлюють емоції, які свідчать про безпорадність та вразливість, а також сприяють встановленню та підтримці соціальних зв'язків» (Андросова-Байда, 2008, с. 357). На мовному рівні емоційність (а радше – емотивність) актуалізується за допомогою синтаксичних маркерів, зокрема: 1) парцельовані комунікати, котрі актуалізують змістовий центр висловлення, 2) формальні розриви фраз, які емоційно виокремлюють важливу інформацію 3) риторичні запитання, які вербалізують емоційно-експресивне ствердження чи заперечення 4) окличні висловлювання, в яких передається емоційно-почуттєвий стан персонажів тощо (Шабат-Савка, 2021, с. 86–88). Для опису внутрішнього стану своєї героїні Лу Яо використовує взаємодоповнюючі риторичні (й прямі) питання та окличні речення. Вони увиразнюють емоційні стани Ліін, підкреслюють її непевність, бентегу,

розгубленість і каяття: *«Згадавши Бінбіна, вона відчула такий біль, що ледь могла витримати. Він – єдина надія, яка змушує її існування в цьому світі. Якщо б не Бінбін, то напевно у день розлучення з Лу Жохуа вона б наважилась стрибнути з найбільшого мосту в повіті! Наразі для неї життя означає “жити”, але як можна далі жити? Стосунки з Лу Жохуа розірвані раз і назавжди; до Гао Гуанхоу вона також не може повернутись. Боже, що ж робити? Одружитися ще з іншим чоловіком? Ні, цього вже ніколи не буде! Вона не може далі припускатися помилок! Вона вповні відчувала гіркоту страждань! Так зване “щастя” вже неможливе! Вона сама занастила все своє життя».* 一想起兵兵，她就痛苦得有点难以忍受。他是她活在这个世界上的唯一希望了。如果不是为了兵兵，说不定那天和卢若华离完婚，她就会在会县里的那座大桥上跳下去了！现在活是活着，可怎么活下去呢？和卢若华已经一刀两断；高广厚那里也是不可能再回去了。怎么办呀？再去和另外一个男人结婚？这是永远不可能了！她不能一错再错了！她已经尝够了这苦头！所谓的幸福再是不会有。她自己断送了她的一生。(路遥, 1993, p. 400).

Просвітлення в душі Ліін майстерно відтворюється у пейзажній замальовці, сповненій яскравих кольорів (*«золотаво-жовте полотно», «прозора річка»*) і сонячного світла. Контрастні відчуття передають внутрішній злам і переоцінку героїнею всього власного життя. *«...Осіннє сонце, як і раніше, заливало землю своїм яскравим світлом. <...>. Врожай зернових довкола ріки вже подекуди зібраний, а подекуди ще в полі, тож куди не глянь – скрізь суцільне золотаво-жовте полотно. Прозора річка Дама звивається від гори Лаоню, віддзеркалюючи блискуче сонячне сяйво. Люба Дама! Люба річенько Дама! Ці води, ці землі зростили Ліін, але вона не змогла прожити гарне життя....».*秋天的阳光依然灿烂地照耀着大地。<...> 庄稼有的已经割倒，有的还长在地里，远远近近，一片金黄。清朗朗的大马河从老牛山那里弯弯曲曲流过来，水面被阳光照得明闪闪的。亲爱的大马河！亲爱的大马河川！这水，这土地曾把她养育大，但是，她却没有好好活人..... (路遥, 1993, p. 400).

Тож бачимо, що Лу Яо використовує низку «синтезованих» художніх засобів,

створюючи психологічні портрети обох героїнь Лу Жоцінь і Лю Ліін, ґрунтуючись на хиткому протиставленні, яке має перспективу до змін. Психологічні стани героїнь можна схарактеризувати як бентега, сум'яття і, навіть – розпач. Однак, комбінація прийомів психологізації дають можливість автору розмежувати героїнь, як «морально бездоганну» і таку, що припустилась помилок. Внутрішній світ ідеалізованої Жоцінь оприявлюється з допомогою зовнішніх образів (контрастного пейзажу та фізичних проявів переживань), а також описів внутрішніх відчуттів, що переливаються у внутрішні монологи з елементами самоаналізу і набувають обрисів раціональних міркувань. Тож героїня лише частково піддається емоціям у морально важкій ситуації, намагаючись тверезо оцінювати людей і приймати відповідні морально виважені рішення. Натомість внутрішній світ Ліін – суцільний хаос, розгубленість і каяття, що передається з допомогою пейзажних замальовок, а також прямого опису різноманітних переживань з використанням емоційного синтаксису (імітації «жіночого письма»). Утім каяття героїні і щире бажання змін додають до її психологічного портрету світлих позитивних відтінків, які, зокрема, візуалізуються у сонячному пейзажі. Таким чином, жінки не є однозначним протиставленням одна одній, вони піддаються емоціям, однак обидві в різний спосіб опановують себе. Автор не прагне до однозначного піднесення чи засудження своїх персонажів, він бачить їх схильними до самозаглиблення й самоаналізу, а отже – до життєподібної складності характерів.

Психологічні методи зображення мають важливе значення й у створенні образу Гао Гуаньхоу – доброго і відданого чоловіка, якому довелося пережити тяжку моральну травму від зради коханої дружини Ліін і розлучення з нею. Він мовчки терпів усі знущання Ліін, все ж таки сподіваючись зберегти сім'ю, створити теплу й гармонійну атмосферу родинного життя. Але він не зміг задовольнити її марнославство, і вона віддала перевагу владному й заможному Лу Жохуа. Коли у шлюбні стосунки втручаються із-зовні і з'являється «третя сторона», розпад є неминучим результатом. Коли Ліін покинула Гуаньхоу, він опинився у скрутній

ситуації, оскільки повинен був самотужки піклуватися про маленького сина і поєднувати це із роботою в школі. Однак, незважаючи на всі негаразди, він не зневірився, а з почуттям відповідальності виконував свої обов'язки, прагнучи поліпшити самоврядування школи та збагатити позашкільне життя учнів. Попри життєві негаразди, він лишається великодушним і добрим у ставленні до людей. Складність і щирість душевних переживань героя майстерно передаються автором, що дає змогу читачеві побачити міцний внутрішній стрижень, на перший погляд, слабодухого і вразливого Гао Гуаньхоу.

Особливо показовою є сцена, коли Гуаньхоу отримує лист від видавництва зі звісткою, що його стаття «Про врахування психологічного фактора учнів початкової школи у навчальному процесі» прийнята до друку в науковому виданні. Ще й до того, видавництво пропонує йому написати книгу за цією проблематикою як обізнаному фахівцеві. Цей лист став для героя несподіванкою, яка змусила його переоцінити свої можливості і повірити в себе. Відверті переживання розкривають глибину душі і цілісність натури Гуаньхоу. Автор вдається до внутрішнього психологізму описуючи душевний стан персонажа: *«Прочитавши листа, Гао Гуаньхоу відчув, що його серце калатало так, що трохи не виривалось із грудей. Він не очікував, що перед ним з'явиться така серйозна справа <...>. Боже мій! Це ж треба, щоб таке сталося! Гао Гуаньхоу був такий щасливий, що не знав, як краще діяти. Він тримав лист у тремтячих руках <...>. Він тримав лист і вкотре перечитував його. В серці Гуаньхоу ніби вирував потік. Він раптом усвідомив, що все ще залишається людиною, спроможною щось зробити. Через це у нього на очах виступили сльози.....»*. 高广厚读完信，心跳得快要 from 胸膛里蹦出来了。他想不到有这样大的事出现在自己面前 <...> 我的天！还有这样的事！高广厚高兴的不知如何是好，拿着信的手都在发抖。<...> 他拿着这封信，反复的看，心中如同潮水似的翻腾着。他突然发现发现自己还是个可以干点事的人。他的眼睛为此而被泪水模糊了。..... (路遥, 1993, p. 371–372).

Прояв емоцій засвідчує не слабодухість Гуаньхоу, а його щирість і відверту

радість знову відчутти себе потрібним і визнаним у суспільстві. Він ніби повертає «своє обличчя» (脸面), втрачене через зраду коханої дружини. В китайській системі цінностей це поняття займає важливе місце. Відомий китайський письменник і мислитель Лін Юйтан (林语堂, 1895–1976) у своїй праці «Китайці» («中国人») зазначив: «Таке поняття як “обличчя” (脸面) неможливо перекласти, йому також неможливо дати визначення. Воно подібне до “гідності, шани”, і водночас неподібне. Його не можна купити за гроші, воно може дати чоловікові або жінці відчуття власної гідності. <...> Воно сильніше від долі та добродійності, шанується людьми більше, ніж конституція» (林语堂, 2025). Китайці споконвіку потребували наявності «обличчя», тож воно є одним з глибинних проявів культурної психології. В повісті Лу Яо потреба в «обличчі» Гуаньхоу відтворюється за допомогою фізичних проявів внутрішнього психологічного напруження: *«серце калатало так, що трохи не виривалось із грудей», «тримав лист у тремтячих руках», «у серці ніби вирував потік», «на очах виступили сльози».*

Тож бачимо, що Лу Яо конструює психологічний образ позитивного героя через відвертість і щирість прояву емоцій. На перший погляд може здатись, що надмірні фізичні прояви емоцій свідчать про його слабкість, однак повна картина зображення Гуаньхоу (вчинки, роздуми, емоції тощо), дає підстави констатувати внутрішнє багатство людини, як його здатність щиро і беззастережно іти обраним шляхом, не зраджувати себе. Саме це, на наш погляд, є підґрунтям для створення образу типового позитивного персонажа періоду соціальних і моральних змін.

3.3. Гендерно-нарративний експеримент у повісті «Неможливо навіть уявити»

Провідний китайський літературознавець і теоретик літератури Чжун Цінбін (童庆炳) зауважив, що розповідна проза (小说) – це художні твори, основною функцією якої є оповідальність (нарративність), що виявляється на трьох рівнях: змістовому, дискурсивному та подієвому. Оповідальність літературного твору

ґрунтується на двох аспектах: 1) зміст оповіді – це перебіг подій соціального життя, тобто суспільне життя та поведінка людей; 2) власне наратив – це фікція дискурсу, яка створює дистанцію з об'єктивною реальністю (童庆炳, 2005, р. 238). З погляду змісту, будь-яка оповідь – це певне пояснення реального світу. Воно стосується не усталених концепцій, а досвіду та емоційного ставлення до розвитку подій. З погляду наративного методу, розповідь формує певний стиль письма (童庆炳, 2005, р. 238).

Синтезуючи сучасні наукові погляди про наратив, Ю. Римар зауважує, що його трактують як «синонім розповіді (як продукту і як процесу, об'єкту і акту, структурі і структуризації) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним двома чи кількома ... нараторами» (Римар, 1919, с. 55). Важливим компонентом наративної структури художнього твору є образ наратора, тобто оповідача, який в сучасному літературознавстві трактується по-різному. Однак, загалом всі сходяться на найбільш загальному словниковому визначенні наратора (оповідача, розповідача) як того, хто розповідає в тексті (Prince, 2003, р. 66). При цьому він виконує типові комунікативні функції: «встановлення часових, просторових, суб'єктно-об'єктних координат фіктивного світу епічного тексту, ототожнення реального й образного світу чи їх відчуження, протиставлення тощо» (Бехта, 2009, с. 292). У межах нашого дослідження актуальним є також уточнення Л. Мацевко-Бекерської, що в межах стратегії тексту наратор постає, як «голос Іншого, який знає, бачить, чує і розуміє значно більше, ніж читач, а також сприймається як витвір авторської настанови» (Мацевко-Бекерська, 2008, с. 37). Під «голосом Іншого» розуміються «точки зору» суб'єктів оповіді, які взаємодіють між собою в різний спосіб (зіставлення, протиставлення, накладання тощо), поєднуючи в цілісність структурні елементи тексту і формуючи відповідний стиль.

З огляду на завдання цього підрозділу – аналіз повісті Лу Яо «Неможливо навіть уявити» («你怎么也想不到», 1984) з погляду бінарних особливостей наративної перспективи (із ґендерним аспектом включно), розглянемо наративну теорію Франца

Штанцеля. Перспектива нарації, за Ф. Штанцелем, – це той ракурс («точка зору»), з якого ведеться спостереження за перебігом подій та виклад їх у художньому творі. Перспектива спрямовує «увагу читача на шлях сприйняття вигаданої реальності» (цит. за: Папуша, 2012, с. 27). Поряд з *особою* та *способом* оповіді, *перспектива* є важливим складником наративної ситуації. За Штанцелем, комбінаторика вказаних складників у межах наративної ситуації дозволяє змодельовати розмаїття наративних можливостей. Ця теорія важлива для нашого дослідження, оскільки в ній наративні можливості розділені за принципом бінарних опозицій: «в аспекті способу – наратор/ рефлексор, в аспекті особи – ідентичність / неідентичність наратора світові персонажів, в аспекті перспективи – внутрішня / зовнішня перспектива» (Папуша, 2012, с. 28). В залежності від домінуювальних полюсів цих опозицій утворюються три типи наративних ситуацій: 1) *першоособова*, коли в ролі оповідача виступає персонаж, тобто він причетний до фікційної реальності; 2) *авторська*, в якій наратор винесений за межі світу персонажів, він часто виконує роль історика чи хронікера; 3) *персонажна*, в якій романна історія пропущена через свідомість персонажа (рефлексора), який думає й сприймає, але не спілкується із читачем, однак дає йому можливість пережити ефект «занурення у події» в моменті (Папуша, 2012, с. 28–29).

Наративна ситуація у повісті «Неможливо навіть уявити» має ознаки персонажної. Твір поєднує ретроспективні розповіді двох головних персонажів – хлопця Сюе Фена (薛峰) і дівчини Чжен Сяофан (郑小芳) про події їхнього життя на тлі мінливої реальності міста й села. Тож гендерна перспектива нарації є двополюсною: спостереження за перебігом подій та їх оцінювання ведеться з чоловічої та жіночої «точок зору». Герої від першої особи висловлюють свої думки щодо важкого життєвого вибору у формі розділів-монологів, що наштовхує читачів на глибокі роздуми.

У першому розділі розкривається основний конфлікт повісті – вибір молодих закоханих героїв між почуттям і обов'язком (модифікованим у межах мрії), між комфортом міського життя і випробуваннями сільської реальності, між мрією і

прагматичним розрахунком. У цьому розділі Сяофан енергійно розповідає про те, як вони з Феном, після закінчення сільської школи, вступили до вузів і мріяли повернутися у рідне село дипломованими фахівцями, аби перетворити його на квітучий сільськогосподарський район. У монологах Сяофан неважко помітити підкреслений оптимізм в очікуванні здійснення мрії. Чотири роки комфортного життя в місті не змінили її початкового наміру: *«У житті людини завжди виникатимуть важливі й значущі моменти. Зараз я переживаю саме такий... Я відхилила пропозицію залишитися викладати в інституті і наполягла на тому, аби мене направили на роботу до мого рідного села. Мало хто з однокурсників може мене зрозуміти. Вони глузують з мене, називаючи справжньою «селючкою». Адже відмовитися від можливості працювати у великому місті й поїхати у гірську глушину терпіти скруту, здається їм надто безглуздим»*. 人的一生中，总会有一些重大而有意义的时刻..... 我现在就面临着这样的一个时刻。我已经拒绝了让我留校的要求，而坚持让学校把我分配到我们的家乡那里的地区去工作。我已经拒绝了让我留校的要求，而坚持让学校把我分配到我们家乡那里的地区去工作。同学们中间很少有人能理解我。他们嘲笑我是个十足的“乡下佬”。因为放弃在大城市工作的机会，而跑到一个荒凉的山区去吃苦，似乎太愚蠢了。(路遥, 1993a, p. 365).

Сяофан не заперечує, що вона «селючка» і щиро зізнається, що любить свою малу батьківщину, хоча це – суворий край гірських поселень лесового плато. Свій непохитний вибір вона пояснює тим, що здобутий нею фах (вона закінчила інститут лісової промисловості), конче необхідний саме там. Непохитність поглядів дівчини, її активність і віра в реалізацію намічених планів характеризують її як представницю молодого покоління реформаторів. Важливо, що автор не додає пафосу в зображення героїні, вона щиро й просто розповідає про свої мрії та наміри. Утім, вона, все ж таки – ідеалістка, котра твердо вірить у власні можливості для досягнення мети [це детально аналізується в підрозділі 2.2.5].

Зовсім інакшим виглядає Сюе Фен, який закінчив філологічний факультет педагогічного університету, і вже знайшов роботу у видавництві «Північ». На

відміну від Сяофан, він змінив свої попередні наміри і вважає, що їм обом не варто повертатися в село, оскільки там вони не зможуть розвиватися, а він занапастить свій поетичний талант. Колишні мрії про «квітуче село» він вважає ідеалістичними дитячими фантазіями, тож прагматичний дорослий вибір герой робить на користь комфорту і кращих можливостей для індивідуального успіху. Філологічна освіта героя відображається в його нарації, сповненій символічних образів й метафор, але водночас – дуже прагматичній та егоцентричній: *«Будь там що, ми з моєю любовою Сяофан колись створили вітрило наших ідеалів. Так, саме вітрило! Воно пливло блакитним океаном наших сердець, але тепер воно має повернути в русло, прокладене логікою реального життя, замість того, щоб довільно дрейфувати в ідеальному просторі. Я все ще перебуваю в суперечливих роздумах. Відверто кажучи, хоча я і навчався в педагогічному університеті і мав би стати вчителем, я волію бути поетом. <...> Чи можу я писати вірші? Поетам слід слухати симфонії, дивитися балети і активно обмінюватися думками, щоб здобувати натхнення. Але в пустелі можна тільки слухати глухе завивання вітру і дивитися на безкрайній жовтий пісок, на якому відсутнє життя. Ці простори малонаселені. Що тут напишеш?»*. 但不管怎样说,我和亲爱的小芳曾经共同制作了一叶理想的风帆,这风帆一直行驶在我们心灵蔚蓝色的海洋里,但这叶风帆现在应该转向,转到现实生活逻辑所铺成的航道上来,而不应该再在理想的王国里任意漂流了。我心情还是矛盾的。但说心里话,我虽然上的师范大学,按理就应该去做一名教师,但我应该更愿成为一个诗人。<...> 这能写诗吗?诗人应该听交响乐,看芭蕾舞,进行广泛的交流,才能有灵感。可是沙漠里就只能听风粗野的吼叫,看一望无际,没有任何生命的黄沙,人烟稀少,写什么呢? (路遥, 1993a, p. 385).

Погляди героїв, як ми можемо бачити, діаметрально протилежні. Смілива, відчайдушна ідеалістка Сяофан прагне ціною пожертви досягти мрії – здійснити реформи в рідному селі, зробити життя людей заможним і комфортним. Натомість Фен поєднує в собі таланти витонченого лірика (з деяким легким натяком на образ шляхетного конфуціанця), але водночас стоїть на прагматичній позиції, не вбачаючи

потреби в жертвах. Створюючи персонажну наративну ситуацію, Лу Яо дає можливість почути аргументи обох сторін (час до часу, занурившись у свідомість героїв) і оминати небезпеку однозначного примітивного протиставлення. Тож, з одного боку, він не ідеалізує прагнення героїні неухильно йти до поставленої мети через самореалізацію і самопожертву. З іншого боку, він не засуджує й інший погляд, який скеровує до визнання реальності й ухвалення прагматичних рішень. Фен також покладався на власні зусилля, аби переїхати із села до міста, і зробив власний вибір. Він потрапив у нове оточення – у вишукане коло рафінованої творчої інтелігенції, яка вела філософські дискусії, обговорювала найновіші тенденції літератури й мистецтва, переглядала кінофільми з обмеженим доступом, слухала західну музику. Тож герой зізнається, що це оточення поступово змінило його свідомість, почуття і мислення. Тож проблема вибору постає неоднозначною й відображає реальну ситуацію вибору молодого покоління в період реформ.

Варто відзначити, що Лу Яо вдається до певного (на той час!) експерименту з гендерною диференціацією у змісті й формі свого твору. Як вже згадувалось раніше, текст повісті складається із фрагментів оповіді двох персонажів – хлопця й дівчини – які слідують по чергові. Тож очевидним є бажання автора представити фікційну реальність з двох гендерно маркованих позицій, що позначається на різних рівнях тексту. Для подальшого аналізу окреслимо сутність поняття «гендер».

У сучасній гуманітаристиці не існує єдиного універсального визначення поняття «гендер». Досить узагальненою є дефініція у словниках гендерних термінів, зокрема, така: «**Гендер** (від англ. gender – рід) – соціокультурна, символічна конструкція **статі**, що покликана визначати конкретний асоціативний зв'язок, забезпечувати повноцінну комунікацію та підтримувати соціальний порядок» (СГТ, 2016, с. 45). Тобто, гендер – це соціокультурна стаття, яка втілює сконструйовані суспільством уявлення про системи цінностей, соціальні ролі, спосіб мислення, стиль життя чоловіка і жінки. Наразі сенс поняття «гендер» часто мотивується його феміністичним використанням, згідно з яким «gender є своєрідним евфемізмом,

покликаним, у зв'язку зі статтю людської істоти, наголошувати на соціальних і культурних відмінностях, протиставлених біологічній відмінності статей» (Кассен, 2011, с. 387). Китайський дослідник Лі Сянлін, підкреслює, що сучасна гендерна теорія ґрунтується на феміністичній критиці, однак на відміну від останньої включає в академічні дослідження обидва гендери (чоловічий і жіночий), визначаючи їхні характеристики та ролі у соціальному та історичному контексті. Взаємини між чоловіками та жінками у суспільному житті (тобто гендерні відносини) зумовлюються культурою і самі впливають на неї (李祥林, 2017, р. 6). Інший дослідник Чжао Жунхуей звертає увагу на особливості дослідження гендерної мовної культури в межах соціолінгвістики. Він зазначає, що мовні явища зумовлюються сукупністю факторів, як-от: стать, вік, фах, життєва локалізація (місто – село) тощо, тож гендерний фактор є одним із важливих чинників, що формують мовленнєву поведінку людей (赵蓉晖, 2002, р. 19).

В цьому дослідженні ми також враховуємо значення гендеру як категорії літературознавчого аналізу. Він зумовлює авторські стратегії, які окреслюються «репрезентативні моделі *жіночого* та *чоловічого* у художньому тексті», а саме: 1) в особливостях нарації; 2) у моделюванні образно-символічної системи; 3) у практиках авторського осмислення історії та сучасності (Ісаєва, 2018, с. 30).

Повертаючись до тексту повісті Лу Яо «Неможливо навіть уявити», маємо підстави констатувати, що образно-символічна система, відтворена в персонажній наративній ситуації, репрезентує часткову гендерну інверсію. Відбувається певне заміщення гендерних ролей і характеристик персонажів. Дівчина Сяофан є активною, наполегливою, соціально мотивованою, навіть пасіонарною. Вона здебільшого керується колективними інтересами і прагне реалізуватися в соціально значущій діяльності, посуваючи на другий план почуття та особисте життя. Прикметно, що дівчина обирає важку працю у складних кліматичних умовах, що вимагає від неї вольових і фізичних зусиль. Усі ці риси традиційно вважаються маскулініними, тобто такими, що характеризують домінанти чоловічої поведінки. Однак, варто врахувати

й результати жіночої емансипації, які призводять до розмивання меж гендерної диференціації в суспільно-професійній діяльності.

На відміну від Сяофан, Фен постає вразливим, витонченим та егоцентричним – він сконцентрований на власному комфорті й досягненнях. До того ж він емоційніший, ніж Сяофан, оскільки відверто виражає і детально описує свої відчуття. Усвідомивши неминуче розставання з Сяофан, він зізнався їй в коханні, не приховуючи ні сліз, ні розпачу: *«“Я кохаю тебе! Я не можу полишити тебе! Без тебе я не знаю, як житиму далі...” – я ледь витримував свербіння в носі та пекельний біль в очах, які наповнювались сльозами»*. “我爱你！我离不开你！没有你，我不知道自己会怎样生活下去。.....”我忍不住鼻根发酸，两只眼睛热辣辣地充满了泪水。（路遥，1993a, p. 411). Але, знов-таки, він переймається своїми переживаннями і потребами більше, ніж намагається зрозуміти її почуття і прагнення. Тож, хоча емоційність традиційно вважається жіночою (фемінною) ознакою, однак егоцентризм додає маскулінного відтінку. Також варто підкреслити, що Фен досить честолубний. Він мріє про славу відомого поета та визнання мільйонів читачів. Робота в літературному видавництві «Північ» приваблює його не лише престижністю, але й можливістю друкувати власні вірші, тобто будувати письменницьку кар’єру. Це також варто віднести до традиційно чоловічих характеристик у китайській картині світу. Загалом, на наш погляд, Фен є втіленням архетипного для китайської культури образу «витонченого й талановитого інтелігента-конфуціанця», описаного в багатьох творах класичної літератури. Звісно, суспільно-історичні умови кінця XX ст. вносять свої суттєві корективи, однак в образі героя зберігається сукупність ознак шляхетної маскуліності (на противагу брутальній, яка часто передається мілітарними образами).

Тож в образно-символічному пласті у повісті Лу Яо постає гендерна пара *маскулінізованої жінки і «шляхетно маскулінного» чоловіка*. Таке неантонімічне протиставлення стає ще складнішим з огляду на авторські практики осмислення сучасності. Лу Яо чітко усвідомлює, що засади життя китайського суспільства

залишаються патріархальними, попри тривалий період жіночої емансипації та курсу «державного фемінізму»²⁴. Це виражається насамперед у сприйнятті жінок, як другорядних, меншовартісних, навіть якщо ідеться про сучасну освічену й ментально розкріпачену молодь. Автору вдається загострити цю проблему через відчуття героїні (тобто через Я-нарацію Сяофан), яка, між іншим, є результатом реалізації саме політики «державного фемінізму».

Повернувшись у село дипломованою фахівчиною, героїня готова негайно втілювати в життя свої мрії про «квітучий сад». Однак палкої підтримки вона не знаходить не лише в коханого, з яким розлучилась, але й у сільського начальства. В її спроможності не надто вірять, хоча й приймають як молодого спеціаліста. Утім вперта дівчина міркує: *«Я усвідомила: починається нове життя! Які б тяжкі випробування не спіткали мене в майбутньому, я не піддамся і не стану слабкою. Хтось сказав: «Слабкість – твоє ім'я, жінко!». Ні, не всі чоловіки сильні, і не всі жінки слабкі. Що ж, побачимо!»* 我意识到，新的生活开始了！不管前面会有多么艰难，我将不会屈服和软弱。是哪个人说过：弱者，你的名字是女人。不，男人并不全是强者，女人也不全是弱者。让我们走着瞧吧！（路遥，1993a, p. 425). Отже, сама героїня до певної міри перейняла образ сильної, вольової, витривалої жінки, конкурентоспроможної на теренах важкої фізичної праці та організаційної роботи. З приводу такого «ідеалу» слушно зауважила В. Агеєва: «соцреалістичний стереотип чоловікоподібної жінки як ідеалу визволення другої статі був анахронічним і однобічним» (Агеєва, 2008, с. 293), тобто далеким від жіночих потреб самореалізації. Сяофан не прагне свідомо уподібнитись чоловікові, а вважає, що сильною і витривалою може бути саме жінка в реалізації її власних мрій і бажань. Утім сільська спільнота мислить стереотипно в межах патріархального світобачення. Про це промовисто свідчить сцена зустрічі героїні із водієм-трактористом на шляху до

²⁴ Державний фемінізм (в Китаї) – це жіноча емансипація, перетворена на політичну доктрину. Згідно з нею, новий вірець «визволеної жінки» вибудовується на основі гасла рівності статей через їхню однаковість (男女都一样). Масове залучення жінок до виробничої та політичної діяльності призвело до наслідування ними чоловічої моделі поведінки і стилю життя (Ісаєва, 2018, с. 149).

фермерського господарства. Хлопець відразу обурих її тим, що переплутав із чоловіком, а потім з неприхованою іронією став називати її «товаришкою» (女同志), як належить звертатися до ідейних спільників. Далі, дізнавшись, що дівчина планує здійснити сільськогосподарський експеримент, він знову обурює її зневагою. Сяофан так описує їхній діалог: *«Він здивовано озирнувся на мене і спитав: “Чому ж не відправили чоловіка?” “А що не так із жінкою?” – я відчула в його словах зневагу. “Жінка?... О, жінки ж тримають півнеба!” – хихикнув він, заводячи трактор».* 他惊讶地扭头瞅了我一眼, 说, “为什么不派个男人来?” “女的怎啦?” 我看出他瞧不起我。 “女的? ……噢, 女的能顶半边天!” 他嘿嘿地笑出了声, 接着便启动了拖拉机。(路遥, 1993a, p. 431). Насмішкуваті висловлювання хлопця обурюють Сяофан, однак вони відображають не стільки мізогінію китайського традиційного мислення, як скептицизм селянина, який розуміє провальність декларованих в маоїстський період лозунгів на кшталт «Жінки тримають половину неба!», тобто можуть нарівні з чоловіками виконувати будь-яку роботу. У глухих гірських селах жінок залишалося не багато (про що згадує герой), тож селяни-чоловіки відводили їм традиційні ролі і були скептично налаштовані щодо їхніх «трудових подвигів». Це підтверджує і спілкування Сяофан з директором фермерського господарства.

Героїня звернулася до директора Цао з проханням організувати членів сусідньої виробничої бригади на допомогу працівникам лісгоспу для висадки технічних культур на великих територіях. Однак директор, навіть не дослухавши її, зневажливо відмовив. Героїня описує цю ситуацію так: *«Директор Цао раптом опустил обличчя і сказав: «Це ваші проблеми! Ми не маємо справ з комунією, ми надто заклопотані своїми власними справами. Звичайно, при висадці культур ми можемо залучити і свою робочу силу. Однак ми не можемо контролювати все решта!» Мені на голову ніби вилили відро холодної води. Я збиралася просити про допомогу, але не очікувала, що цей місцевий керівник так поставиться до своїх обов'язків..... Я лиш дивилась, як директор Цао з бухгалтером Хоу продовжували пити.....».* 曹场长突然掉下脸, 说到: “那是你们的事! 我们才不和公社打交道呢, 我们

连自己的事都忙不过来。当然，下种时，我们的人手都可以参加。其他事我们管不了！”如同一盆凉水泼在了我的头上。我原是准备寻求帮助的，没想到这位场长竟然这么对待这项工作……我看着曹场长和侯会计继续喝起酒来……（路遥，1993a, p. 425）。В образі директора Цао автор втілив збірний образ сільських бюрократів, свідомість яких обтяжена не лише традиційними уявленнями про гендерні стосунки, але й консервативним несприйняттям будь-яких змін. Тож він безцеремонно відмовив Сяофан, не взявши до уваги жодного з її аргументів. У цій сцені через сприйняття героїні чітко змальоване скептичне ставлення до жінки консервативного сільського керівництва. Навіть освічена й наполеглива Сяофан в такому соціальному середовищі змушена долати постійні труднощі і часом відчувати безпорадність у виконанні своєї справи.

Інша ситуація із Сюе Феном, який залишився у місті і здобув славу поета та поважний соціальний статус. У рідне село він приїздить як високошановний гість, і директор повітового будинку культури просить його прочитати лекцію про поетичне мистецтво місцевим письменникам-аматорам. Помпезність, з якою його зустрічають і супроводжують в селі, вражає самого Фена, про що він детально розповідає: *«...коли я повернувся в село, я був здивований, побачивши джип, припаркований перед нашим двором, в оточенні когорти селян. Я розпитав – виявилось, що ця автівка, спеціально виділена повітовим керівництвом, аби забрати мене для читання лекцій поціновувачам поезії – директор повітового будинку культури, з яким я познайомився напередодні, приїхав особисто. Звичайно, ця подія була сенсаційною для селян, адже маленький джип, що втілює славу і статусність у тутешніх місцях, ніколи не заїздив до нашого села»* ... 回到我们村子的时候，我惊讶地看见，一辆吉普车停在我们院子前，车周围围了村里许多人。我打听了一下，原来这是县上专门派来的小车，接我去给业余诗歌爱好者讲课——我原先就认识的县文化馆长亲自来接我来了。这件事当然在村子里引起了轰动，因为在本地代表着荣耀和地位的小吉普车从来也没有光临过我们村。（路遥，1993a, p. 460）。Тож бачимо, що традиціоналістське світобачення селян (та й провінційних жителів у цілому) створює ореол слави й пошани навколо освіченого

і статусного чоловіка з міста. Його досягнення не можуть дорівнювати до тих щоденних зусиль, які вкладає у розвиток рідного села Сяофан, однак різкий контраст ставлення до них місцевого начальства і самих селян яскраво ілюструє консервативну картину світу провінції, яку дуже важко змінити.

Зрештою варто звернути увагу на стиль оповіді обох нараторів – чоловіка і жінки. Прикметно, що Лу Яо не прагне маркувати мову героїв з погляду гендерної диференціації. В розділах-монологів Сяофан немає жодних (звісно, імітативних) ознак жіночого письма, як-от: емоційність, невизначеність, спонтанність, опірність, фрагментарність тощо. Сама героїня запевняє: *«Щодо мене, то змалку я вподобала бурхливе життя і вперто дотримувалась цієї позиції. Але не варто через це вважати мене “хлопчакуватою”. З усіх поглядів, особливо в царині почуттів, я – справжнісінька дівчина»*. 至于我，从小就比较喜欢一种激荡的生活，并且对此抱有一种执拗的态度。不要因此就认为我是个“假小子”。从一切方面，尤其从感情方面来说，我是一个地道的女孩子。(路遥, 1993a, p. 372). Утім на стилістичному рівні монологи Сяофан дуже стримані, досить прямолінійні і майже не емоційні. До прикладу, її опис зовнішності коханого Фена: *«Сюе Фен має зріст метр сімдесят п'ять – зовсім не малий; статура в нього міцна й струнка, поводитьсь він невимушено й шляхетно, риси обличчя – гармонійні, все на своєму місці. За ці два роки він дуже змінився порівняно з тим, яким був у селі: від його селянського походження майже нічого не лишилося – тепер він виглядає як типовий міський юнак»*. 现在我再顺便补充几句我心爱人的长相：薛峰一米七五，个头不算低；身板茁壮而挺拔，神态潇洒，五官都恰到好处。这两年，他是比乡下时变化多了，身上的农民血统几乎已经看不出来，像个典型的城市青年了。(路遥, 1993a, p. 369). Цей опис нагадує спокійне милування твором мистецтва – без надмірних емоцій, з переліченням усіх позитивних характеристик. Жодного натяку на прояв почуттів. Навіть вимушений розрив із Феном дівчина, здається, переносить досить спокійно, що виражається у дуже лаконічних описах: *«Я цілими ночами не спала, сумувала й зітхала, та час від часу до мене поверталась крихітна надія»*. 我成夜地失眠、伤心、叹息；但我时时又抱有一线希望。(路遥, 1993a, p. 425). Дівчина говорить

про свої переживання, однак це ніяк не передається стилістично – немає емоційного синтаксису, порушення граматичної норми чи добір яскравих художніх образів. Очікувано далі вона зізнається, що самотність має свої переваги: не треба розриватися між почуттями і мріями, що додає внутрішньої сили. Отже, можемо зробити висновок, що автор вибудовує нарацію героїні, спираючись на її характер, освіту та професійний досвід (гендерний складник у стилістиці фактично не простежується). Розповідь Сяофан логічна, аргументована, чітка й однозначна. Вона використовує короткі і прості речення, характерні для мовних практик студентів технічних вузів, рідко використовує окличні речення й риторичні питання. Всі ці риси є характерними ознаками т.з. «чоловічого письма».

Стиль мови Сюе Фена складніший і вигадливіший. Він використовує різноманітні художні засоби: порівняння, метафори, риторичні питання, емоційно марковану лексику, поетизми, фразеологічні звороти, що відразу показує делікатність та гнучкість мовного вираження студентів-гуманітаріїв. Мова для героя – не лише професійний інструмент та засіб кар'єрного зростання, але й фактор зміни його свідомості і, навіть, ідентичності. Приїхавши в рідне село, він відчуває свою інакшість насамперед через мову: *«Є одна обставина, яка мене особливо бентежить: моя місцева говірка стала зовсім не природною – раз по раз вириваються фрази тією, як кажуть земляки, жорсткою нормативною мовою із “вдаваним столичним акцентом”. Це ріже слух не лише іншим людям, навіть мені самому від цього ніяково»*. 有一点叫我特别脸戏，就是我的本地话说得极不纯正了，时不时冒出几句乡亲们称之为“咬京腔”的酷溜普通话。别说他们听着别扭，连我自己也觉得很不自在。(路遥, 1993a, p. 478). Намагання Фена говорити слова з підкресленою місцевою вимовою призвело до протилежного результату – ніби іноземець говорить китайською. Тож мова остаточно сформувала нову ідентичність Сюе Фена – міську, успішну, поважну, рафіновану. Його інакшість в селянській спільноті відобразилась на мовному рівні у посиленні фемінінного складника. Попри образність його розповіді (про що йшлося вище), варто відзначити підкреслену емоційність. Для

порівняння наведемо опис внутрішнього стану Фена під час розставання з Сяофан в його монолозі: *«Усі ці дні хвилювання, тривога, смуток, ще й безсоння та повнірвання, довели мене до неймовірної втоми й виснаження. Я подумки мимоволі нарікав: можливо, щоб здобути щастя, людині доводиться витерпіти нещастя...»*. 这多天, 兴奋、焦虑、愁苦, 加上失眠, 再加上到处奔波, 使我感到极度疲劳和虚弱。我在心里不由地感叹: 也许人为了幸福就得遭受不幸……(路遥, 1993a, p. 409). Герой значно глибше, ніж його подруга, описує свій стан, думки й переживання. Він повністю занурений в особисту трагедію і не знаходить з неї виходу, окрім як «терпіти нещастя». Ще яскравіше передається бентега й розгубленість героя в його внутрішньому монолозі відразу після того, як Сяофан остаточно повідомила своє рішення: *«Розійтися? Розійтися. Вона каже правду. Так, розійтися. Якщо ніхто з нас не поступиться, нам залишається тільки розійтися. Розійтися? Розійтися... Невже це правда? Коли ми взагалі згадували таке слово? Але ж – розійтися! Тепер цього вже не уникнути – нам доведеться розійтися!»* 分手? 分手。她说的是事实。是的, 分手。如果我们没有人向对方投降, 那我们就只得分手。分手? 分手…… 这难道是真的吗? 我们什么时候想过这样一个字眼? 可是, 分手! 现在已经不可避免地要分手了! (路遥, 1993a, p. 412). Цей уривок можна вважати класичним зразком емоційного письма: нескінчені повтори, окличні фрази, риторичні питання, максимальне розмаїття емоцій при мінімальному лексичному вираженні. Тож такий тип письма відповідає вищезгаданим критеріям «жіночого». Тобто шляхетна маскулінність героя на мовному рівні посилюється жіночою емоційною нарацією.

Отже, маємо підстави стверджувати, що обираючи складну двополюсну нарацію головних героїв (хлопця й дівчини), Лу Яо реалізує новаторський творчий задум. Сповідальна оповідь героїв у персонажній наративній ситуації створює складне плетиво різноманітних взаємин як внутрішніх (між самими героями), так і зовнішніх (із сільською / міською спільнотою). Обраний наративний прийом загострює суперечки і підвищує сугестивну спроможність тексту. Важливо, що Я-нарація персонажів не вирізняється чіткою гендерною диференціацією, натомість

ґрунтується на різних складниках їхніх особистостей: вік, характер, соціальний статус, освіта, фах, трудовий досвід, інтимні стосунки, зрештою – прояв гендерних ознак (маскулінності й фемінінності). Це дає можливість автору висловити низку проблем, пов'язаних із складним вибором, який стояв перед китайською молоддю в період реформ, як-от: село–місто, мрія–реальність, почуття–призначення, пасіонарність–саморозвиток, жертва–статус тощо. Відсутність авторського моралізаторського втручання в текст забезпечує неоднозначність оцінок вибору героїв на тлі контрасту психологічної й фактичної реальності. Це забезпечує уникнення звужених висновків у межах позицій «правильне» – «хибне», що своєю чергою виявляє складність і багатоаспектність проблем, які вирішувало китайське суспільство в період реформ.

3.4. Образно-сміслова поляризація «комплексу рідної землі»²⁵

Термін «комплекс рідної землі» (乡土情结) увів до наукового обігу відомий китайський драматург, теоретик кіно та літературний критик Ке Лін (柯灵). Його сутність науковець пояснює так: «У серці кожної людини є рідне місце. До нього линуть думками і в час тріумфу, і в години розпачу. Скрізь і завжди згадка про нього бентежить душу... Ні безмежний простір, ні тривалий час не можуть згасити глибоке почуття – це і є «комплекс рідної землі». Життєвий шлях людини важкий і далекий, а дитинство є його відправною точкою. Світ, який люди бачать, вперше відкривши очі, – це мала батьківщина, де вони народилися і зростатимуть» (柯灵, 2012).

Це поняття виявилось надзвичайно важливим для китайської національної картини світу, тому культурологи та соціологи досить активно розмірковують над його сенсом і складовими частинами. За спостереженням проф. Шандунського педагогічного університету Шена Шуайшуая, «комплекс рідної землі» являє собою особливе глибоке почуття ностальгії за рідним краєм та відданості йому, що

²⁵ Цей підрозділ написаний із залученням матеріалів наших статей (Цао Цзін, 2023; Цао Цзін & Ісаєва Н. 2023).

передається з покоління в покоління у суспільній практиці та історичних літописах (盛帅帅, 2021). У довготривалій історії Китаю поняття «рідна земля» (乡土) перетворилось на культурний знак, наділений глибоким символічним сенсом. «Комплекс рідної землі» своєю чергою вкорінився в науковому просторі як феномен культурної психології та колективного позасвідомого китайської нації, акумулюючи в собі естетичні ідеали та ціннісні орієнтири. Шен Шуайшуай підсумував, що «комплекс рідної землі» є почуттям вдячності й любові до малої батьківщини, а також відчуттям нерозривного зв'язку з нею. У китайців цей комплекс насамперед проявляється у двох аспектах: по-перше, любов та пильнування рідної землі, гір і річок, садів і полів, сел та хуторів, а також інших природних та культурних осередків; по-друге, міцна прив'язаність до рідної домівки, близьких людей та сільського культурного середовища (*там само*).

Поглиблюючи культурно-історичні дослідження «комплексу рідної землі», проф. Нанкінського університету Пань Сянхуей (潘祥辉) уточнив його назву як «комплекс туги за рідною землею» (恋土情结), тобто підкреслив первинність, глибину й незникомість відчуття нерозривного зв'язку з малою батьківщиною. Він простежує витоки й генезу цього комплексу, вказуючи на те, що китайська культура сповнена історичної пам'яті, пов'язаної із культом землі: з міфів він перейшов до народних вірувань, а звідти – до китайського лексикону. Дослідник робить ключові висновки про роль згаданого комплексу у формуванні національного характеру та ціннісної парадигми китайців, зокрема, цей комплекс формує в них задоволення власною долею, прив'язаність до рідного краю, відчуття впевненості в житті, наполегливість у подоланні труднощів, а також увагу до зв'язків земляцтва тощо. Це справило неабиякий вплив на культурну психологію та поведінкову модель китайців (潘祥辉, 2023).

Варто також зауважити, що фактично усі дослідники вказують на суттєві зміни у трактуванні «комплексу рідної землі» у сучасному китайському суспільстві у бік послаблення його значущості. За спостереженням Шен Шуайшуая, процеси

індустріалізації, урбанізації та модернізації сприяють руйнуванню кривих і земляцьких зв'язків та конструюванню відкритого середовища, докорінно відмінного від сільської спільноти. Тому наразі в «комплексі рідної землі» з'являється смислова поляризація. *З одного боку*, відсталість сільської економіки та погіршення екології змушує молодь змінювати свої погляди та ціннісні орієнтири і активно переїжджати до міст. Тому поняття 土气 «місцевий колорит» набуло додаткових значень із негативною конотацією «провінційний, відсталий, примітивний», а 乡 «рідне село» припинило бути тим місцем, куди варто повертатись, досягнувши успіху. *З іншого боку*, при глибшому аналізі положення вихідців із села у містах, стає очевидним, що опинившись у чужому середовищі й чужій культурі, «переселенці» не знаходять відчуття спорідненості (близькості) і не відчують себе приналежними до нової спільноти. Натомість вони постійно відчують свою «інакшість», що в подальшому провокує втрату етнокультурної ідентичності. Водночас, галас і суєта міського життя поступово викликає душевну втому і породжує бажання повернутися до спокійного й розміреного сільського життя (潘祥辉, 2023). Ці складні процеси стали однією з наскрізних проблем «літератури реформ». Не стала винятком і творчість Лу Яо, в якій відтворення «комплексу рідної землі» набуло ознак індивідуально авторського стилю.

Лу Яо пов'язав усе своє життя із малою батьківщиною, тому глибоко розумів труднощі й дилеми селян. Він завжди підкреслював своє селянське походження, тому майже кожен його твір пронизаний любов'ю і ніжністю в зображенні рідної землі та людей, які на ній живуть. Загалом, формування у свідомості письменника потужного «комплексу рідної землі» зумовлене, на наш погляд, процесом становлення його особистості та формуванням ідентичності у рідному середовищі. Навчання Лу Яо, робота і життя невіддільні від рідної землі, тому очевидно, що творче натхнення письменник шукав також тут – у гірських районах лесового плато провінції Шеньсі. Найскрутніші і найщасливіші моменти життя Лу Яо пов'язані з плоттю і кров'ю його рідної землі.

За психосоціальною концепцією Е. Еріксона, розвиток особистості відбувається у системі відносин з іншими людьми, тобто стійкі форми соціокультурної взаємодії забезпечують психічний розвиток людини. Цей розвиток проходить 8 стадій в дитячий та підлітковий період життя. Результатом розвитку особистості є набуття нею психічного стану еґо-ідентичності, яка являє собою цілісне уявлення людини про себе. Е. Еріксон визначив низку складових цього місткого поняття: «Це – накопичена впевненість Еґо у своєму прагненні до порядку і смислу. Це – постнарцисична любов людського Еґо... як переживання досвіду, який передає певний світопорядок і духовний сенс... Це – прийняття свого єдиного і неповторного циклу життя як такого, чому належало відбутися, і що, за необхідністю, не припускалося жодних замінів... Це – дружні стосунки із способом життя та іншими заняттями минулого у тому вигляді, як вони виражаються у незначних результатах і простих словах минулих часів і захоплень» (Erikson, 1993, р. 268). Набуття еґо-ідентичності сприяє формуванню в особистості такої якості як вірність, яка передбачає впевненість у значущості обраних цінностей, інтересів та моральних норм, і готовність неухильно їх дотримуватись у будь-яких ситуаціях вибору. Тож, можемо висновувати, що соціальне і етнокультурне середовище, в якому народжується і виховується дитина (а згодом – підліток), має надважливий вплив на формування його власної ідентичності у дорослому віці. А це, своєю чергою визначає систему цінностей і моральних орієнтирів зрілої особистості.

Повертаючись до особистості Лу Яо, варто зауважити, що Еґо-ідентичність письменника складалась від впливом сільської спільноти та етнокультурних традицій північних районів провінції Шенсі, де природне середовище було суворим, а життя селян матеріально скрутним. Коли майбутньому письменнику виповнилось сім років, батько віддав його своєму братові на усиновлення (аби прогодувати). Умови в сім'ї дядька були не набагато кращими, він ледве міг забезпечити навчання Лу Яо в початковій школі. У цей період батьки рідко навідували хлопця, що, безсумнівно, зашкодило його дитячій психіці. Таким чином, матеріальна скрута і

відсутність сімейних зв'язків сприяли формуванню відлюдкуватості та замкненості хлопця. Однак, не лише ці риси характеру Лу Яо стали підмурком його егоїдентичності, а й такі якості як сильна воля, працьовитість, прагнення до самовдосконалення, що значною мірою стимулювало його творчі здібності, розвинуло його уяву і спонукало до глибоких роздумів про сенс життя. Водночас це зміцнило його зв'язки із малою батьківщиною і довершило формування «комплексу рідної землі» у конструкті самототожності письменника.

У творах Лу Яо цей комплекс знайшов вираження на різних текстових рівнях – сюжетному, образному, стилістичному тощо. *На сюжетному рівні* він прихований у ставленні персонажів до рідної землі. Так, у повісті «Доля» головний герой Гао Цзялін повернувся до рідного села, коли дізнався, що отримав роботу в місті не за свої чесноти, а завдяки протекції покровителя-високопосадовця. В селі його зустрів старий Дешун, котрий по суті є персоналізацією комплексу любові до рідної землі:

«Дідусь Дешун витер піт з обличчя своїм залатаним рукавом і сказав [Гао Цзяліну]: “Я чув, що ти повертаєшся сьогодні вранці, тому я чекаю на тебе, аби сказати кілька слів. Ти не повинен втрачати душу! Не треба більше зневажати наше глухе гірське село!” Він обвів своїми немічними пальцями довколишні гори та ріки і сказав: “Саме ця гора, ця річка і ця земля виховували і годували нас із покоління в покоління. Без цієї землі в цьому світі не було б нічого! Так, не було б! Лише якщо ми будемо любити працю, все зможемо змінити на краще!”.....» 德顺爷爷用缀了补丁的袖口揩了一下脸上的汗水，（对高加林）说：“听说你今上午要回来，我就专门在这里等你，想给你说几句话。你的心可千万不能倒了！你也再不要看不起咱这乡山圪崂了！”他用枯瘦的手指头把四周围的大地山川指了一圈，说：“就是这山，这水，这土地，一代又一代的养育了我们。没有这土地，这世界上就什么都不会有！是的，不会有！只要咱们爱劳动，一切都还会好起来的！.....” (路遥, 1993, p. 172).

Дідусь Дешун використовував прості і щирі слова, аби втішити і підбадьорити Гао Цзяліна, сподіваючись, що він стійко зустріне чергову зміну в своєму житті і не здасться! Він повинен навчитися любити себе, обожнювати землю і застосовувати

свої здібності для створення кращого життя в майбутньому. Водночас він повинен бути прагматичним, витривалим і працьовитим. Отже, вустами свого героя дідуса Дешуна, Лу Яо висловив власну любов до землі і повагу до важкої селянської праці, тим самим передавши відчуття «комплексу рідної землі». Разом з тим ми бачимо злиття смислової поляризації цього комплексу: село протиставляється місту як відсталий регіон успішному заможному середовищу, і водночас село представляється як неунікна частина ідентичності всіх його мешканців, зокрема і тих, хто покинув його в пошуках кращої долі.

У повісті «Неможливо навіть уявити» [про яку йшлося у підрозділі 3.3.] героїня Чжен Сяофан обрала фах еколога, аби в майбутньому використати свої знання для збереження ґрунтів та водних ресурсів у пустельних районах малої батьківщини. У цьому сюжеті «комплекс рідної землі» виражається не лише у постійному акцентуванні на любові героїні до свого рідного краю, всупереч численних труднощів, які належить долати, а й детальне відтворення «ритуалу жертвовності», який вона здійснює. Тож, для Сяофан смислова поляризація «місто – село» стає основою свідомого вибору на користь останнього.

На образному рівні письменник втілює «комплекс рідної землі» у чисельних сільських пейзажах та екстер'єрах, які майстерно віддзеркалюють образ рідного краю письменника, відтіняючи його багатою колористикою різноманітних психологічних станів ліричних героїв. Загалом, Лу Яо використовує яскраві деталі і соковиті образи, аби зобразити величні ландшафти Північно-Західного плато і передати власну глибоку любов і безмежне захоплення рідною землею.

В оповіданні «Жовтий листопад на осінньому вітрі» автор подає філігранний опис природи, відтворюючи складний психологічний стан збентеженої героїні Лу Жоцінь. Однак, цей пейзаж вражає своїм естетизмом і динамічністю: *«Надвечір сільська глушина занурилась у неймовірний спокій і тишу. Поля розгорталися смарагдово-зеленими й попелясто-жовтими клаптями. Над ділянками, де вже був зібраний урожай бобових, кружляли зграї чорного гайвороння у пошуках здобичі. На*

горизонті виднівся буйний квіт блакитних хризантем. Повітря було сповнене пахощами зернових та плісняви після дощу. З ріки Дачоу повіяв вітерець, принісши відчуття холодної свіжості». 傍晚的山野格外宁静。田野里一片碧绿，一片斑黄。乌黑的鸦群在收获过的豆田里来回觅食。公路边的崖畔上，淡蓝的野菊花正在蓬勃地开放着。空气里弥漫着庄稼气息和雨后的腐霉味。风从大川道里吹过来，已经叫人感到凉丝丝的了 (路遥, 1993, p. 332). З великим захопленням Лу Яо детально описує всі тонкощі природного середовища малої батьківщини, закарбовані в його пам'яті з дитинства. Водночас, за допомогою контрасту кольорів, автор підкреслює складний душевний стан героїні Лу Жоцінь на шляху до школи Гаомяо після сварки з братом. Тож письменник вдається до «персонажної» нарації, споглядаючи навколишню природу очима своєї героїні і забарвлюючи її емоціями. В такий спосіб досягається дивовижний симбіоз природи й людини, їх взаємодоповнення і взаємозалежність.

У повісті «Доля» Лу Яо з етнографічною деталізацією змалював особливе традиційне житло-печеру яотун (窑洞) на лесовому плато мешканців північно-західних районів Китаю: «... Лю Лібен <...> попрямував до оселі Мінлоу. Сім'я Гао Мінлоу, як і його власна, має великий кам'яний будинок-яо з п'ятьма вікнами-отворами, набагато більший, ніж в інших сільських родинах. Сім'я Мінлоу нещодавно спорудила паркан і накрила браму воріт. Але Лібен відчував, що ці ворота все ще не такі гарні, як його власні. Мінлоу спорудив браму в сільському стилі, та й огорожу змурував із кам'яної цегли; брама ж його власного будинку була високою і помпезною, з кам'яними парними написами. Крім того, примурки будинку Мінлоу були з'єднані кам'яними плитами. Хоча вони виглядали більш симетричними й красивими, ніж в оселях інших селян, однак їхній власний будинок був змурований з однотонної зеленої цегли, як офіси-яо міських організацій! А найважливіше – це те, що будинок-яо родини Мінлоу був облицьований цеглою за старовинною технологією «п'ітяо цзан», що робило його грубим на вигляд. А його власний будинок-яо був облицьований плиткою з тонким гравіруванням, шви були заповнені вапном, що створювало єдине цілісне полотно!» 刘立本... 向明楼家走去。高明楼家和他家一样，

一线五孔大石窑，比村里其他人家明显阔得多。明楼家不久前也圈了围墙，盖了门楼。但立本觉得还是比不上自家的。明楼把门楼盖得土里土气，围墙也是用横石片插起来的；而自己家的门楼又高又排场，两边还有石对联一副。再说，明楼的窑檐接的是石板。石板虽比村里其他人家的整齐好看，可自己家是用一色的青砖砌起，像城里机关的办公窑一样！更重要的是，明楼家的窑面石都是皮条鏊溜的，看起来粗糙多了。而他的窑面石全部是细鏊摆过，白灰勾缝，浑然一体！（路遥，2009, p. 75). Лу Яо не просто описав печерні будинки-яо, що є унікальним місцем проживання мешканців Північної Шеньсі а й, очевидно, був добре обізнаний з ремісницькими технологіями будівництва такого житла. Він яскраво й детально зобразив це у своїх творах, дозволивши читачам відчувати авторський стиль відтворення «комплексу рідної землі».

В романі «Звичайний світ» Лу Яо яскраво й колоритно описує веселий народний звичай проведення «Свята збору врожаю фініків» (打枣节). Ця традиція дуже поширена у північних районах Піднебесної, що відобразилося в ідіоматичному виразі «П'ятнадцятого числа сьомого місяця фініки мають червоний зад, а п'ятнадцятого числа восьмого місяця їх час вже збирати» (七月十五枣红腩，八月十五打个净). Щорічно протягом сьомого-восьмого місяця за традиційним календарем плоди фінікових дерев проходять повний цикл визрівання: трохи червоного, більше червоного, до половини червоне і зрештою – повністю червоні достиглі плоди. Тож люди можуть спостерігати за повним процесом дозрівання фініків аж до моменту збору врожаю. Тоді селяни (від малечі до старих) гуртуються на фінікових плантаціях для збору плодів, і поспіль – веселого святкування із жартами та іграми (刘荣昌, 2021). Саме це колоритне народне дійство описав Лу Яо у своєму романі:

«Голови жінок обв'язані білосніжними рушниками, їхній одяг святковий, а чорне блискуче волосся ретельно розчесане дерев'яними гребінцями. Вони зібрались разом, розмовляли і сміялися, підбираючи фініки з землі. Всі люди на деревах і на землі, час до часу припиняли свою роботу, зривали стиглі червоні аж до чорноти фініки, кидали їх до рота і жували цю ароматну і солодку м'якоть». 妇女们头上包着

雪白的毛巾，身上换上了见人衣裳，头发也精心的用木梳梳的黑名发亮；她们一群一伙，说说笑笑，在地上捡枣子。所有树上和地上的人，都时不时停下手中的活，顺手摘下或捡起一颗熟的酥软，红得发黑的枣子，塞进自己的嘴巴，香喷喷、甜丝丝的嚼着（路遥，2013, p. 789). Лу Яо майстерно зобразив мальовничу сцену народних утіх з поетичним змістом, що дозволяє детально уявити звичаї, свята і ритуали місцевих жителів. Тож можна відзначити, що в образній площині смислова поляризація прихована. Автор вдається до детальних описів, не приховуючи, що перед очима – сільська глушина, що крізь духмяне цвітіння, пробивається запах гниття, що традиційне житло *яотун* – це печери у скелі, а свята настають лише як короткий відпочинок після тривалої виснажливої праці. Однак все це не затьмарює іншої сторони описів – це залюбування рідним краєм, відтворення спільного емоційного настрою природи й людини, вміння відчувати щастя в моменти святкувань.

На стилістичному рівні прози Лу Яо втілення «комплексу рідної землі» виражається у використанні текстів локального пісенного фольклору та вживання колоритних слів локального діалекту мешканців Північної Шенсі. Варто нагадати, що авторський стиль має стосунок до художньої оригінальності, в якій творча особистість письменника проявляється через словесну структуру в органічному цілому літературного твору і може викликати у читача тривалу естетичну насолоду (童庆炳, 2005, p. 287). За слушною думкою проф. Туна Цінбіна, естетична цінність авторського стилю полягає насамперед у тому, що він може подолати обмеження часу, простору, соціального стану. Водночас те, якою мірою може бути реалізована естетична довершеність стилю, часто залежить від ціннісної орієнтації і обмежується нею (童庆炳, 2005, p. 296).

Використання народних пісень локального фольклору півночі провінції Шеньсі є одним із виразних прийомів збагачення авторського стилю Лу Яо шляхом синтезу художніх прийомів та унікальної регіональної культури. Однак за життя Лу Яо естетична цінність локального фольклору не була осмислена, оскільки на той час не всім читачам він був доступний. Широка аудиторія не сприймала діалектів і не

могла глибоко зрозуміти зміст і красу локальних народних пісень, а особливо – емоційне вираження героїв, інтертекстуальність сюжету, відображення суперечностей тощо, тому було важко досягти емпатії. Однак нинішній розвиток суспільства, диверсифікація та інтеграція культур, а також поширення інтернету спричинили увагу читачів до різних проявів регіональних культур і, разом з тим – поновлення інтересу до творчості письменників-виразників цих культур. Тож особливість стилю Лу Яо знову привернула увагу дослідників.

У зв'язку з використанням поетичних текстів фольклору в художньому творі, варто згадати їхню поетичну функцію, вказану Р. Якобсоном. Науковець обстоював лінгвістичний підхід в аналізі літературних творів, зазначаючи, що у поетичному творі використовується «бінарний контраст між більше і менше “просуненими” сегментами мовлення» (Якобсон, 2002, с. 474). В китайській поезії це виражається у протиставленні складів з модуляцією тону та без неї, тобто довготи й короткості звуків. Таким чином виникає музичний малюнок поетичного тексту, який створює внутрішню опозицію звуків, а також зовнішню опозицію ритмічного тексту і звичайного прозового. Таке комбінування, на наш погляд, не лише додає місцевого колориту авторській стилістиці, але й робить художню тканину творів більш “опуклою”, динамічною, різноплановою.

Лу Яо у своїх творах досить послідовно використовує народні пісні Північної Шеньсі, і найчастіше – у жанрі *сін'тянью* (信天游)²⁶. Це жанр являє собою пісенну творчість мешканців півночі провінції Шенсі з дуже розмаїтою тематикою, яка охоплює всі сфери життя цих людей, а також виражає їхні роздуми, прикраси, мрії та прагнення. Дослідник фольклору Дан Хунян зазначає, що більшість пісень *сін'тянью* народжуються із миттєвих життєвих вражень. Виконавці, спираючись на власні відчуття та спостереження, співають про події та людей довкола, а передусім

²⁶ *Сін'тянью* (信天游) – інші назви *шун'тянью* (顺天游) або *шаньцюйер* (山曲儿) – це фольклорно-пісенний жанр жителів Північної Шенсі. Назва жанру означає: «плисти за волею неба», «віддатися вільному пориву», «розгортатися широко й невимушено». Віршова структура *сін'тянью* – це дворядкова строфа, кожен рядок містить сім складів. Мелодії *сін'тянью*, як і манера їх виконання, становлять цінну культурну спадщину людства (党红岩, 2008, р. 41).

– щиро висловлюють власно пережиті радощі й страждання. Іноді почуття народжуються під впливом побаченого, іноді – передаються через образи речей, іноді – безпосередньо описуються через події, але в усіх випадках звучить справжнє, глибоке почуття (党红岩, 2008, р. 41). Далі дослідник підкреслює цікаву властивість образно-музичної організації *сінъянью*, яка певною мірою імітує різні звуки та відтворює образи локального життєвого простору, як-от: «подзвін тронки на шії худоби; тужливе світло олійної лампи на лежанці-кані; жалібний скрип прядки; долі невісток та дружин, їхні безмежні почуття; юнака, що пасе овець на гірських пагорбах; кохана дівчина у дворі...» (*там само*). Для цих пісень характерна імпровізація під впливом миттєвих вражень; тексти вирізняються образністю та виразністю. Тож, такий пласт яскравого народно-пісенного мистецтва майстерно вплітається Лу Яо в сюжетну канву його творів, виконуючи при цьому різні функції: сюжетотворчу, етнічно-колористичну, емоційну, естетичну тощо.

У романі «Звичайний світ» Лу Яо неодноразово використовує пісні *сінъянью*, які відображають історію кохання і розлуки головних героїв Жуньє і Шаоань, відтіняючи їхні душевні переживання. Вперше герої чують народний наспів на побаченні, коли зароджується їхнє почуття:

正月里冻冰呀立春消,	<i>Перший місяць – лід замерзає, а навесні тане,</i>
二月里鱼儿水儿水上漂,	<i>Другий місяць – риба у воді, у воді плаває,</i>
水呀上漂来想起我的哥!	<i>У воді, гей, пливу я – хлопця згадую!</i>
想起我的哥哥,	<i>Хлопця згадую я,</i>
想起我的哥哥,	<i>Хлопця згадую я,</i>
想起我的哥哥呀你等一等我……	<i>Хлопець мій, гей, ти мене зачекай...</i>

(路遥, 2013, р. 104).

Любовна історія пісенних героїв накладається на історію героїв роману. Пісня виражає ніжні почуття, про які Жуньє не наважувалася зізнатися Шаоаню через свою сором'язливість. У пісні майстерно використовується алегоричний зачин *сін*, заснований на паралелізмі природних явищ і людського життя. Він гармонійно

вписується в пейзажну замальовку під час побачення і відображає крихкість, мінливість і непевність почуттів. Протягом роману фрагменти *сінтьянью* з'являється ще кілька разів, відтіняючи зміни у стосунках героїв. Спочатку вони переживали взаємні романтичні почуття, потім були змушені розлучитися через тиск жорстокої реальності, і зрештою кожен пішов шляхом власної долі, лише зрідка згадуючи минулі почуття.

До прикладу, удруге сумовита мелодія з'являється як провісниця розставання героїв:

说下个日子呀你不来,	<i>Домовилися зустрітися, гей, але ти не прийшов,</i>
硷畔上跑烂我的十眼鞋。	<i>Кілька разів до тебе заходила я.</i>
墙头上骑马呀还嫌低,	<i>Я стоптала свої черевики, бігаючи вздовж берега,</i>
面对面坐下还想你。	<i>Все ще сумую за тобою, коли віч-на-віч сідаю.</i>
山丹丹花儿背洼洼开,	<i>Лілеї розквітають у затоці,</i>
有什么心事慢慢价来...	<i>Розкажи поволі, що жевріє в душі</i>

(路遥, 2013, p. 155).

Як у пісні, Жуньє після довгої розлуки хотіла дізнатися, чи взаємне її кохання. Однак Шаоань, відчуваючи взаємну прихильність, розумів, що вони не можуть сподіватися, що із закоханих перетворяться на щасливе подружжя. Тож, з одного боку, в наспіві *сінтьянью* приховані світлі почуття, а з іншого – натяк на те, що кохання між Шаоанєм і Жуньє приречене. Так і станеться, наспів звучатиме в душі Жуньє, коли вона дізнається про раптовий шлюб Шаоаня з іншою. У цю мить пісня відтворюватиме руйнування її душевного світу, героїня не здатна прийняти реальність, вона глибоко нещасна, зломлена людина. Останній раз Жуньє в душі Жуньє звучить сумна народна мелодія, коли вона виходить заміж за нелюба, ніби сходить в могилу. Цілком слушним, на наш погляд, є спостереження Чжао Цзе, яка зауважує, що Лу Яо майстерно використав прийом багаторазової появи мотиву *сінтьянью* при тому, що герої чують мелодію в дійсності лише перший раз. У наступних випадках вона лише «чується» героїні, як внутрішній відгомін в її

свідомості. «Поєднання реального й уявного доводить, що кохання Тянь Жуньє та Сунь Шаоаня було приречене ще від моменту першої реальної появи *сінъянью*. У зовнішньому, реальному житті їхні шляхи розходяться, тоді як у внутрішньому, уявному світі Жуньє залишається в самотньому й болісному очікуванні. Кілька рядків пісні розкривають її внутрішній світ, вражений невимовним болем; це не лише поглиблює характеристику образу, а й підсилює трагічне звучання головної теми – кохання» (赵洁, 2021, p. 16).

Маємо зауважити, що у творах Лу Яо народні пісні відображають лише трагічну долю жінки та нещасливе кохання (хоча ця тематика представлена чи не найширше). Обрядові пісні з яскравими фольклорними образами-порівняннями, які супроводжують народні свята, також використовуються автором. Зокрема, у сцені святкування *янґе*:

罐子村的亲朋你细听，	<i>Любі друзі з села Гуанзи, слухайте уважно,</i>
欢迎你们来到双水村。	<i>Ласкаво просимо в село Шуаншуй。</i>
你问我们栽下什么灯？	<i>Ви запитуєте, які ліхтарі ми повісили там？</i>
今年和往年大不相同——	<i>Цього року не такі, як в минулі роки —</i>
西瓜灯，红腾腾，	<i>Ліхтар-кавун, палаюче-червоний,</i>
白菜灯，绿葱葱，	<i>Ліхтар-капустина, ніжно-зелена,</i>
韭菜灯，翠铮铮，	<i>Ліхтар-цибулина, темно-зелена,</i>
茭菱灯，碎粉粉，	<i>Ліхтар-коляндра, рясна-попеляста,</i>
茄子灯，紫茵茵，	<i>Ліхтар-баклажан, густо-фіолетовий,</i>
七扭八歪是黄瓜灯！	<i>Увесь покручений ліхтар-огірок！</i>
龙儿灯，满身鳞，	<i>Ліхтар-дракон, укритий лускою,</i>
凤儿灯，花蓬蓬，	<i>Ліхтар-фенікс, квітчасто-яскравий,</i>
老虎灯，实威风，	<i>Ліхтар-тигр, на вигляд величний,</i>
摇头摆尾是狮子灯！	<i>Трясе головою і хвостом – це левиний ліхтар！</i>
银蝶金蝉莲花灯……	<i>Срібний метелик, золотий цикада,</i>
(路遥, 2013, 413).	<i>а ще є лотос-ліхтар ... ”</i>

Янге є найпопулярнішим і найжвавішим фестивалем у сільській комуні під час свята ліхтарів 15 числа першого місяця за традиційним календарем, це також традиція, що передається з покоління в покоління. Захоплива народна пісня з Північної Шеньсі є музичним супроводом сільського *янге*, котрий відтворює радісну атмосферу привітання в селі Шуаншуй. Утім тексти народних пісень, не лише занурюють в атмосферу народного життя (традиційного побуту й свят), але й на мовному рівні «розквітчують» стриманий і природний стиль оповіді Лу Яо. Цю роль у творах відіграє також залучення автором діалектної лексики.

На лексичному рівні своїх творів Лу Яо використовує цілу низку діалектизмів, які надзвичайно увиразнюють загальну оповідь та надають їй яскравого етно-народного колориту. Позаяк, мова (наразі локальний північношенський діалект 陕北方言) є одним із духовних символів регіональної культури, тож її залучення до художніх текстів є яскравим свідченням міцного зв'язку автора зі своїм глибинним корінням. Лу Яо використовує різні пласти лексики, які обслуговують повсякденне життя селян (вибірка діалектизмів представлена в *Таблиці 1*).

Таблиця 1. Частовживані діалектизми у прозі Лу Яо з нормативним відповідником та перекладом.

	діалектизм 陕北方言	звучання	відповідник у загальнонаціональній мові пунхуа	переклад
1.	硷畔	jiǎn pàn	乡村道路边上	на узбіччі сільської дороги
2.	灶火圪崂	zào huǒ ge lao	灶台边	біля плити (печі)
3.	揩眼泪	kāi yǎn lèi	擦眼泪	витерти сльози
4.	操磨	cāo mo	辛苦的劳动	важка робота
5.	烂包	làn bāo	贫困, 不好的物质生活	бідність, матеріальна скрута
6.	活人	huó rén	做人	бути людиною
7.	安顿	ān dùn	安排	організовувати
8.	敲名叫响	qiāo míng jiào xiǎng	特意	свідомо, навмисно
9.	除过	chú guò	除了	окрім
10.	贼娃子	zéi wá zi	小偷	зłodий, грабіжник
11.	疙瘩	gē da	球	куля
12.	脚地	jiǎo dì	地	земля
13.	灶房	zào fáng	厨房	кухня

14.	脚片子	jiǎo piàn zi	脚	нога, ступня
15.	美美价	měi měi jia	好好地	добре
16.	美气	měi qì	得意、高兴	успішний, радісний
17.	麻缠	má chan	纠缠	дошкуляти, заплутувати
18.	二混小子	èr hùn xiǎo zi	小孩子	дитина
19.	瞒哄	mán hǒng	欺骗	дурити, обманювати
20.	结婚过事情	jié hūn guò shì qing	举行结婚典	провести весільну церимонію
21.	犟牛顶墙	jiàng niú dǐng qiáng	十分倔强	дуже впертий
22.	摔盆子掬碗	shu ā i pén zi guàn wǎn	摔盆子摔碗，形容发脾气	розбити миски, розтроццати чашки – опис роздратування, втрати душевної рівноваги
23.	学生娃娃	xué shēng wá wa	学生	учень
24.	一河滩帐债	yì hé tan zhàng zhài	很多债务	багато боргів
25.	熬累	áo lèi	特别累	надзвичайно втомлений
26.	恼悻悻的	nǎo xìng xìng de	形容生气的样子	описове вираження гніву, обурення

Варто зауважити, що Лу Яо не лише використовує діалектизми як яскраві елементи мовної характеристики персонажів, але й органічно вплітає концепти місцевої мовної картини світу в наративну тканину своїх текстів. Письменник використовує локальні назви специфічних елементів місцевого ландшафту, як от: на позначення печерного житла *яодун* використовуються місцеві назви «печера під дахом» (窑顶), «долівка» (脚地), «куток біля печі (домашнього вогнища)» (灶火旮旯); описуючи гірські краєвиди, автор вживає місцеві назви «горбиста місцевість (гори-яри)» (山卯卯), «глушина» (圪崂) тощо. Також, автор вживає місцеві назви й звертання, пов'язані із статусом, що надається шлюбом: неodrужена молодь – «парубок (пізньонароджений)» (后生), «дівчина» (女子), а після одруження звертання змінюються на «жінка (дружина)» (婆姨), «батько Хуцзи» (虎子老子), «другий батько (тобто дядько по батькові) Хуцзи» (虎子他二爸) тощо. Аналізуючи діалектизми у творах Лу Яо, Чжао Цзе слушно підкреслює, що ця лексика «має виразне місцеве забарвлення й специфічні смислові відтінки, відображаючи своєрідний вигляд і життєве середовище Північної Шеньсі. Саме ці специфічні мовні вирази пронизують усю творчість Лу Яо, посилюючи її автентичність і неповторність» (赵洁, 2021, p. 16).

Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що Лу Яо всебічно і послідовно втілював у своїх творах «комплекс рідної землі». Теплі почуття до малої батьківщини на Північно-Західному плато для письменника – це не тільки особлива любов і вдячність землі, а й глибокі роздуми про неї, намагання проникнути до її глибин. Він відчуває незникому співпричетність до свого рідного краю, яка поєднується з надзвичайно складними почуттями на кшталт радості, смутку і болю. Сміслова поляризація «комплекс рідної землі» знаходить явне й неявне вираження: від чіткого протиставлення міста й села, що спонукає герої робити вибір, до злиття двополярності глушини й рідного краю у краєвидах, етнічних образах, локальному фольклорі та колоритних діалектизмах. Лу Яо створив цілу низку яскравих персонажів, вустами яких детально відтворив свій «комплекс рідної землі» – своєрідну романтичну баладу рідному краю.

Варто також висновувати, що в романі «Звичайний світ» використання народних пісень *сінтянью* спрямоване на виконання таких художніх функцій:

- 1) *естетичну*: відтворення специфіки місцевого етнічного мистецтва;
- 2) *образотворчу*: проєкція історії життя персонажів на драматичні сюжети пісень; увиразнення душевних станів персонажів роману;
- 3) *стилістичну*: увиразнює й оживлює реалістичну нарацію, виступає художнім «маркером» авторського ідіостилю;
- 4) *інтелектуальну*: складність розуміння локального діалекту, що зумовлює складність глибокого усвідомлення змісту твору, схиляє до аналітичного читання.

Висновки до розділу 3

Проведене у третьому розділі дослідження дало підстави зробити такі висновки.

1. Визначаються характерні особливості опису природи як засобу розвитку сюжетних ліній, увиразнення внутрішнього світу персонажів та конкретизації зовнішніх обставини їхнього життя. З'ясовано, що в аналізованих творах Лу Яо домінують контрастні описи навколишнього середовища з використанням бінарних

опозицій: світло та темрява, звук і тиша, теплі й холодні кольори. Опис зовнішнього середовища в його текстах багатофункціональний, однак здебільшого виражає внутрішній динамізм і конфліктність: 1) пряме або контрастне віддзеркалення душевного стану персонажів; 2) стимулювання сюжетних зламів через зображення контрастних явищ; 3) опис особливих явищ природного і соціального середовища як відображення локального колориту; 4) опис сільської та міської місцевості як відображення двох нерозривних, але протилежних світів. На виборі молоді між цими двома світами побудовані головні конфлікти прози Лу Яо.

2. Виявлено, що для створення яскравих і самобутніх персонажів Лу Яо вдається до засобів психологізації на основі синтезу зовнішнього та внутрішнього підходів до художнього зображення. В результаті автор реалізує динамічну модель психологізму за принципом дії концептів *інь-ян*. Тож герої Лу Яо зазвичай наділені складним і суперечливим внутрішнім світом, що відображається в мінливих і бентежних психологічних станах. Автор майстерно комбінує зовнішні образи (контрастний пейзаж та фізичні прояви переживань) з внутрішніми описами (внутрішні монологи з елементами самоаналізу, прямий опис переживань) для створення різноманітних героїв. Він не прагне до однозначного піднесення чи засудження своїх персонажів, натомість бачить їх схильними до самозаглиблення й самоаналізу, а отже – до життєподібної складності характерів.

3. Встановлено, що Лу Яо здійснив своєрідний наративний експеримент у повісті «Неможливо навіть уявити», моделюючи двобічний ракурс відтворення подій – з погляду героя і героїні. Я-нарація героїв у персонажній оповідній ситуації створює складне плетиво різноманітних взаємин як внутрішніх (між самими героями), так і зовнішніх (із сільською / міською спільнотою). Показано, що нарація героїв не вирізняється чіткою гендерною диференціацією – мова вольової й пасіонарної героїні маскулінізується, а мова витонченого егоцентричного чоловіка дещо фемінізується (в емотивному вираженні). Тож, наративний експеримент розкрив складність і різноманіття проблем, які спіткали китайську молодь в період реформ.

Герої мають обирати не лише між умовним прогресом і традиціоналізмом, але конструювати власну ідентичність, приносити жертви і долати нерозуміння. Накладання цієї складної мережі проблем на патріархальну модель мислення провінційного суспільства відображається на всіх рівнях мови персонажів: змістовому, образному й стилістичному. Відсутність авторського моралізаторського втручання в текст забезпечує амбівалентність оцінок вибору героїв на тлі контрасту психологічної й фактичної реальності.

4. Представлення «комплексу рідної землі» у творчості Лу Яо мотивується його походженням та образно-естетичним сприйняттям світу. Цей комплекс є знаковим для Лу Яо і проявляється у зображуваному життєвому досвіді, мові, поведінці героїв, описах природи, і зрештою – в залученні місцевого фольклору та діалектних виразів. Встановлено, що Лу Яо не оминув смислової поляризації в зображенні малої батьківщини – сільської глушини на півночі провінції Шеньсі. Ця поляризація проявляється явно й приховано, часто поєднуючись в одному контексті, що вказує на прийняття реальності як автором, так і його героями.

Загалом, питання про використання елементів регіональної культури в літературних творах, є суперечливим моментом для автора, який повинен йти на компроміс. Будучи репрезентативним культурним елементом району Північної Шеньсі, народні пісні *сінъянью* містять локальні вирази та передбачають знання регіонального фольклору, що ускладнює сприйняття тексту і, можливо, обмежує читацьку аудиторію. Утім, автор не відмовляється від цитувань, оскільки важливішим вважає відтворення унікального колориту тієї землі, про яку він завжди пише з великою любов'ю. З цього почуття й народився особливий стиль Лу Яо, де органічно сплітаються загальнонародні концепти з локальними (кожен маючи свій власний спосіб вираження). Зрештою, цитування народних пісень Північної Шеньсі не лише робить довершеними образи персонажів, реалізує втілення художньо-естетичних цінностей, але й певною мірою сприяє засвоєнню та популяризації нематеріальної культури, що також вплинуло на формування «феномена Лу Яо».

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, що охопило аналіз художньої спадщини одного з провідних представників китайської реалістичної прози 1980-х років Лу Яо, сформульовано ряд теоретичних і практичних положень, які поглиблюють уявлення про бінарну модель художньої дійсності як складну форму авторського мислення, типову для трансформаційного періоду в історії Китаю. Дослідження підтвердило, що творчість Лу Яо не лише репрезентує літературну рефлексію над змінами в китайському суспільстві другої половини XX століття, але й формує особливу естетичну систему, де опозиції виступають не лише сюжетними чи тематичними фігурами, а й глибокими структурними кодами епохи.

Проведений в роботі комплексний аналіз прози Лу Яо як репрезентативного зразка китайської «літератури реформ» дає підстави зробити наступні висновки.

1. Поява «літератури реформ» у постмаоїстському Китаї була ознаменована впровадженням «політики реформ і відкритості» та пов'язана з історичною практикою модернізації всіх сфер життя. Виділяють три періоди розвитку цього напрямку. Період становлення «літератури реформ» відзначився прагненням письменників створити героїчний образ реформатора, протиставляючи йому когорту бюрократів і консерваторів, які гальмують процес модернізації міської індустрії та реформ села. Ця спрощена бінарна опозиція, а також «деперсоніфікована проблематика» сформувала хибну думку про невисоку ідейно-художню цінність цієї літератури. В період розквіту «література реформ» досягла ідейно-художньої глибини реалістичного мистецтва, як-от: різнопланова проблематика творів, що охоплює не лише виробничу площину, але й психологічну, культурну, етнічну, моральну тощо; художня майстерність авторів у створенні яскравих і неоднозначних образів; вправність у використанні художнього інструментарію. Зрештою «література реформ» стала вдалим поєднанням утилітарного та естетичного дискурсу. В когорті знакових письменників-«реформаторів» вирізняється Лу Яо, творчість

якого максимізує спроможності реалізму, ускладнюючи його сутність. Тож, певним виміром його художнього світу є сукупність бінарних опозицій реалістичного світосприйняття, які створюють складну мережу конфліктів і протистоянь. Третій період, засвідчив подальше переакцентування уваги письменників із зовнішніх на внутрішні аспекти процесу змін. Поступово «література реформ» розчинилась в інших напрямках і течіях.

2. Бінарна модель, яка пронизує прозу Лу Яо, виконує в його творчості універсальну функцію – від структурування наративу й системи персонажів до створення концептуальних протиставлень, що відображають як особистісну, так і національну ідентичність. У цьому контексті важливим було розкриття таких ключових опозицій, як «село–місто», «традиція–модерн», «ідеалізм–прагматизм», «освіта–неуцтво», «чоловіче–жіноче», «внутрішнє–зовнішнє», «особисте–суспільне», які не лише окреслюють змістовні межі конфлікту, але й символізують загальноцивілізаційні процеси переходу від традиційного суспільства до модерного, від аграрного до урбаністичного, від колективізму до індивідуалізму.

3. У прозі Лу Яо бінарна модель виявляється не в жорсткому протиставленні елементів, а в діалектичному напруженні між ними. Він не прагне остаточного розв’язання конфліктів, натомість створює художній простір для рефлексії, роздумів і морального вибору. Герої Лу Яо – це не ідеалізовані фігури, а складні, суперечливі особистості, які перебувають у постійному пошуку сенсу, балансу між минулим і майбутнім, між особистою правдою та суспільним обов’язком. У цьому аспекті бінарна модель виступає як форма естетичного осмислення екзистенційних питань: ким бути, як діяти, що цінувати у світі, де звичні орієнтири зникають або трансформуються. Загалом творчий метод Лу Яо можна визначити як об’єктивно-психологічний реалізм, який ґрунтується на бінарному принципі художнього пізнання, відбору та типізації явищ китайської дійсності «періоду реформ» з її образним відображенням у межах актуальних конфліктів: національні традиції та модерністське перетворення, сільський та міський культурні простори, особистісна

та колективна свідомість, відчуття реальності та історії тощо.

4. Особливу увагу в дослідженні приділено аналізу образів-персонажів, серед яких домінують дві ключові типологічні групи – герої модерного типу, орієнтовані на самореалізацію через освіту, працю, соціальне зростання, та герої традиційного укладу, які втілюють собою зв'язок із селянською моральністю, родинними цінностями, конфуціанським розумінням обов'язку. Цей внутрішній поділ не є абсолютним – навпаки, між цими групами постійно існує діалог, обмін цінностями, конфлікт і зближення. Таке багаторівневе зіткнення різних моделей поведінки створює в прозі Лу Яо морально-психологічну глибину, що наближає її до кращих зразків соціально-філософської прози ХХ століття.

Загалом, механізм типологізації у творчості Лу Яо оприявлює бінарну модель, однак таку, що спростовує примітивну поляризацію за зразком «позитивний» – «негативний». Автор у творенні типових образів дотримується загальних координат: гендерних, соціальних, культурних, етнічних, психологічних тощо. Однак, він ніколи не робить героїв одновимірними.

Виявлено, що в аналізованих творах Лу Яо простежується хитке протиставлення ідеалізованих жіночих образів суперечливим чоловічим. Така гендерна асиметрія пояснюється, на наш погляд, емансипаційними процесами в Китаї, внаслідок яких з'явилися нові яскраві образи жінок, які у творчій свідомості автора зберегли традиційні чесноти і водночас набули вольових, навіть лідерських якостей. Натомість чоловічі вади зумовлені, насамперед, поєднанням патріархальної свідомості з новими можливостями самореалізації.

5. Аналіз жіночих образів виявив їхню складність і неоднозначність. Лу Яо виходить за межі стандартної типізації «жінки-селянки» чи «жінки-матері» і створює багатогранні постаті, які поєднують самопожертву, любов, інтелектуальність та прагнення до самореалізації. Здебільшого позитивні типи представлені образами *«інтелігентки»*, *«носія морально-естетичного ідеалу»* та *«ідеалістки»*. Вони добрі, працьовиті, хоробрі і мають мотивацію до активних дій. Виходячи з конкретних

історичних умов, героїні мають хист до навчання і самовдосконалення, аби реалізувати можливість будувати власне життя і руйнувати усталені патріархальні погляди на пріоритети жіночого існування. Жіночі героїні – не лише об’єкти зображення, а й носії морального досвіду, що трансформує простір роману. У цьому контексті опозиція «чоловіче–жіноче» не є ієрархічною, а функціонує як відображення рівноправного, хоч і складного, діалогу ідентичностей.

Чоловічі персонажі в аналізованих творах Лу Яо здебільшого реалістичні із значним негативним відтінком. Зокрема, це образ «юнака у пошуку ідентичності» та образ «витонченого егоїста». Прагнення цих персонажів засновані переважно на нагальних потребах в реальному житті. Часом вони засліплені власними бажаннями і правами, тож нехтують законами моралі й відповідальності заради досягнення власних цілей. Варто також визнати, що чоловіки, які займають домінуюльне положення в суспільстві, спираються на різні спроможності – кар’єрне зростання, шлюбні вигоди, перспективи отриманої освіти тощо. Вади їхнього характеру й поведінки зумовлені здебільшого впливом складного й мінливого соціального середовища.

6. Визначено художні домінанти прози Лу Яо. Увагу приділено просторово-часовій організації тексту: в аналізованих творах простір набуває символічного значення. Місто, село, школа, родинний дім, адміністративна установа – все це не лише місця дії, а й естетично марковані поля сенсів, які активізують у свідомості читача певні моральні, історичні або соціокультурні коди. У такий спосіб простір і час у Лу Яо виступають активними учасниками наративу, що підтримують, розвивають і ускладнюють бінарні опозиції.

Досліджено також мовно-стилістичні особливості текстів Лу Яо. Його стиль поєднує простоту, народність і емоційну глибину. Він тяжіє до синтаксичної рівноваги, широкого використання символів, порівнянь, локальних діалектизмів, що створюють ефект автентичності. Літературна мова Лу Яо наближена до усного мовлення, що посилює довіру читача та створює ефект реалістичної достовірності.

Водночас, завдяки продуманій структурі опозицій, його текст завжди залишається філософськи багатозначним і відкритим до множинного інтерпретування.

У культурологічному вимірі проза Лу Яо є важливим джерелом для розуміння соціальної динаміки Китаю періоду реформ. Вона відображає суспільну травму, породжену «культурною революцією», а також надії, які пробудилися внаслідок політики «реформ і відкритості». Його твори можна розглядати як частину глобального процесу деконструкції старих наративів та пошуку нової моральної опори в умовах переходу до ринкової економіки та модернізації свідомості. Лу Яо відкриває у своїх текстах простір для моральної утопії, де гідність, освіта, праця та любов виступають єдиними цінностями, здатними об'єднати суспільство.

Отже, результати дослідження дозволяють зробити такі узагальнюючі висновки: бінарна модель у прозі Лу Яо є основним способом художнього мислення, що дозволяє структурувати як сюжет, так і глибину ідейного змісту. Герої письменника репрезентують покоління змін: вони суперечливі, морально напружені, відкриті до нових цінностей, але з повагою до традиції. Просторово-часова структура творів несе символічне навантаження, перетворюючись на засіб соціального і культурного моделювання. Мова і стиль автора відзначаються органічною єдністю народності й інтелектуальної глибини. Соціокультурний зміст прози Лу Яо робить його твори промовистим свідченням епохи, важливим як у китайському, так і глобальному літературному контексті. Таким чином, творчість Лу Яо постає як феномен на перетині літератури, культури й філософії, що заслуговує на подальше осмислення як в межах китайського літературознавства, так і в ширшому порівняльному, міжкультурному аспекті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Агеева В. П. (2008). Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт. 358 с.
2. Акімова А. (2016). Вплив нового літературного процесу на китайську драму XX століття. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського: зб. наук. праць: Філологічні науки (літературознавство)*. № 2 (18). С. 9–12.
3. Акімова А.О. (2017). Літературознавчий дискурс китайської драматургії XX століття. *Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії*. Одеса: Гельветика. С. 28–33.
4. Андросова-Байда Д. (2008). «Жіноче письмо» в історіографічному дискурсі України: до постановки проблеми. *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. Вип. 3. С. 354–370.
5. Бехта І. (2009). Філологічне осмислення категорії «автор–наратор» літературно–художнього твору. *Вісник Львівського університету. Серія «Міжнародні відносини»*. Вип. 26. С. 292–301.
6. Бінарна опозиція. *Велика українська енциклопедія* (2022). URL: https://vue.gov.ua/Бінарна_опозиція
7. Ван Сяююй (2016). Іван Франко і нова китайська література : психоаналітичний аспект. *Слово і час*. № 8 (668). С. 54–60.
8. Воробей О.С. (2011). Китайська драматургія XX ст.: світоглядні домінанти. *Літературознавчі студії : збірник наукових праць*. Вип. 33. С. 80–86.
9. Воробей О.С. & Мурашев К. Г. (2017). Новітня література Китаю: навч. посібник. Київ: Логос. 238 с.
10. Галич В.М. (2018). Семіотична хора пейзажної деталі в публіцистиці. *Наукові записки Інституту журналістики*. Т. 1. С. 33–42.
11. Голубнича Л. (1963). Від перекладачки. *Лу Сінь. Достеменна історія А-к'ю* /

- Пер. з кит. і вступ. стаття Л. Голубничої. Мюнхен: Вид-во «На горі». С. 5–9.
12. Ісаєва Н. (2017). Китайська жіноча література II половини XX століття: основні тенденції розвитку. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Серія: Східні мови та літератури. Вип 1 (23). С. 53–62.
 13. Ісаєва Н.С. (2018). Китайська жіноча проза: ревізія канону: монографія. Вид. 2-ге. Київ: Логос. 418 с.
 14. Кассен Б. (2011). Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей : у 4 т. / ред. Б. Кассен. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. Т.2. 488 с.
 15. Кіктенко В.О. (2018). Реформи та відкритість як основа побудови соціалізму з китайською специфікою. *Україна – Китай*. №14. С. 28–31.
 16. Кіктенко В. О. (2020). Теорія Ден Сяопіна: практична філософія та оновлена ідеологія Комуністичної партії Китаю. *Східний світ*, № 3 (108). С. 25–36.
 17. Кірносорова Н. А. (2018). Китай: 40 років реформ та відкритості у царині культури. *Україна – Китай*. №14. С. 70–73.
 18. Кодак М. П. (1980). Психологізм соціальної прози. Київ: Наукова думка. 163 с.
 19. Козубенко Л. М. (2022). Концепція психологізму у художньому творі як літературознавча проблема. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. Том 33 (72), № 1, Ч. 2. С. 172–176.
 20. Колошук Н.Г. (2007). Література факту на противагу масовій культурі. *Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. Ніжин : «Аспект-Поліграф»*. Вип. 12. С. 182 –190.
 21. Крістева Ю. (2024) Як говорити до літератури. *Полілог*. Київ: Юніверс. С. 9–195.
 22. Кондратенко Д. (2008). Співвідношення особистого та суспільного в конфуціанській етиці. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф.Кураса НАН України*. Вип. 40. С. 576–587.
 23. Леві-Строс К. (2001). Міт та значення. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид.

- Львів: Літопис. С. 448–462.
24. Леві-Строс К. (2000). Структурна антропологія / Пер. з фр. З. Борисюк. 2-е вид. Київ: Основи. 392 с.
25. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. (2007) / автор-укладач Ю.І. Ковалів Київ: Вид. центр «Академія». Т.1. 608 с.
26. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. (2007а) / автор-укладач Ю.І. Ковалів Київ: ВЦ «Академія». Т.2. 622 с.
27. Лотман Ю. (2009). До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект). *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія* / за заг. ред. Д. Наливайка. Київ: Видав. дім «Києво-Могилянська академія», С. 195–211.
28. Лотман Ю. Текст у тексті. (2001). *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид. Львів: Літопис. С. 581–595.
29. Максименко Ю. & Синецький Д. (2009). Теоретичні засади пізнання художнього образу. *Психологія і суспільство*. № 4. С. 181–185.
30. Манжара С. О. (2018). Динаміка семантики символу Ін-Ян в глибинно-корекційній підготовці майбутнього психолога. Теорія і практика сучасної психології. № 2. С. 150–157.
31. Мацевко-Бекерська Л.В. (2008). Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології : монографія. Львів : Сплайн. 408 с.
32. Мітосек З. (2006). Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія*: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. Д. Уліцька. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». С. 198–215.
30. Моклиця Г. (2020). Цілісність концепції сублімації З. Фрейда: доповнення до психоаналітичної методології в літературознавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Вип. 33. С. 203–208. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215726>

34. Моклиця М. (2002). Основи літературознавства: посібник. Тернопіль: Підручники & посібники. 191 с.
35. Мукаржовський Я. (2001). Мова літературна і мова поетична. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид. Львів: Літопис, 2001. С. 425–445.
36. Овчарек Б. (2006). Поняття та еволюція літературної семіотики. *Література. Теорія. Методологія*: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упоряд. Д. Уліцька. Київ: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”. С.216–234.
37. Папуша І. (2012). Наративна типологія Франца Штанцеля. *Studia Methodologica* : наук. зб. Тернопіль : ТНПУ. Вип. 34. С. 25–31.
38. Пахаренко В. І. (2009). Основи теорії літератури. Київ: Генеза. 296 с.
39. Пітерська О. (2020). Художній образ у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки*. № 32. С. 49-53.
40. Римар Н. (2019). Наратологія як галузь сучасного літературознавства: теоретичний огляд. *Молодий вчений*. № 6. С. 54–58.
41. Родіонов А. (2010). Китайська література нового й новітнього часу. *Всесвіт. Спецвипуск: Альманах китайської літератури*. Київ. С. 229–232.
42. Рубан А. & Маторін Б. (2003). Особливості рамкового тексту роману Стендаля «Червоне та чорне». *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Філологія*. Вип. 92. С. 35–39.
43. Словник гендерних термінів. (2016). / Укладач З. В. Шевченко. Черкаси: видавець Чабаненко Ю. 336 с.
44. Семенюк С. & Урусов В. (2005). Китайська література ХХ століття і творчість Гао Сінцзяня. *Китайська цивілізація : традиції та сучасність : зб. ст.* С. 71–77. URL: <https://sinologist.com.ua/wpcontent/uploads/2016/02/Семенюк.pdf>
45. Ткаченко А.О. (2003). Мистецтво слова: Вступ до літературознавства / 2-е вид. Київ: ВПЦ «Київський університет». 448 с.

46. Тофтул М.Г. (2014). Сучасний словник з етики. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 416 с.
47. Урусов В.Б. (2009). Соціальні трансформації та літературні процеси в Китаї в 80-90-і роки XX століття. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*. С. 135–142.
48. Урусов В.Б. (2015). Звичайний світ Лу Яо. *CRI Ukrainian*. URL: https://www.academia.edu/33498314/Звичайний_світ_Лу_Яо
49. Філософський енциклопедичний словник (2002) / за ред. В.І.Шинкарука та ін. Київ: Абрис. 742 с.
50. Цао Цзін. (2020). Типовий художній образ «юнака, котрий перебуває в пошуку» у повісті Лу Яо «Доля». *Мова і культура*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго. Вип. 22. Том IV (199). С.113.
51. Цао Цзін. (2021). Образ жінки-інтелігентки у творчості Лу Яо. *Китаєзнавчі дослідження*. Вип 3. С. 207–216.
52. Цао Цзін. (2022). Особливості контрастного опису довкілля у творчості Лу Яо. *Китаєзнавчі дослідження*. Вип 1. С. 95–105.
53. Цао Цзін. (2023). Втілення літературної естетики у творах Лу Яо у контексті використання локального фольклору 陕北民歌. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 67. Том 2. С. 273–277.
54. Цао Цзін & Ісаєва Н. (2023). Художня реалізація «комплексу рідної землі» у прозі Лу Яо. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. № 62. Том 2. С.96–98.
55. Цао Цзин. (2019). Типичный художественный образ «ищущего молодого человека» в повести Лу Яо «Судьба». *Мова і культура*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго. Вип. 22. Т. IV (199). С. 108–116.
56. Шабат-Савка С. Т. (2021). Синтаксичні маркери емотивності в художньому

- дискурсі (контекст «Щоденника страченої» Марії Матіос). *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 18. С. 86–88.
57. Шапар В. (2007). Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків: Прапор. 639 с.
58. Якобсон Р. (2001). Лінгвістика і поетика. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид. Львів: Літопис. С. 472–474.
59. Barger R.N., Kubitschek W.N. & Barger J.C. (1998). Do Philosophical Tendencies Correlate with Personality Types? *Paper presented at the Annual Meeting of the American Educational Research Association* (San Diego, CA, April 13–17, 1998). URL: https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED421503.pdf?utm_source=chatgpt.com
60. Cao Jing. (2025) The impact of literary tendencies in China in the 1980s on Lu Yao's works: transfer from the "Scar literature". *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 39. Том. 2. С. 261–264.
61. Cambridge Dictionary (2023). Idealist. Cambridge University Press & Assessment. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/idealist>
62. Duke M. S. (1985). *Blooming and Contending: Chinese Literature in the Post-Mao Era*. Bloomington: Indiana University Press. 304 p.
63. Dietrich C. (1997). *People's China: A Brief History* (3rd ed). New York: Oxford University Press. 589 p.
64. Eberhard W. (1994). *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*. Krakow : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas. 315 s.
65. Erikson E. H. (1993). *Childhood and Society*. New York-London: W.W. Norton & Company. 445 p.
66. Faryno J. (1991). *Wstęp do literaturoznawstwa*. Warszawa: PWN. 617 s.
67. He Henry Yuhuai. (2001). *Dictionary of the political thought of the People's Republic of China*. New York. 750 p.
68. Hong Zicheng. (2007). *A History of contemporary Chinese literature* / by Hong

- Zicheng; translated by Michael M. Day. Leiden, Boston, Brill. 636 p.
69. Kristeva J. (1969). *Sēmeiōtikē: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil. 388 p.
 70. Li Tuo. (1993). The New Vitality of Modern Chinese. Inside Out: *Modernism and Post-Modernism in Chinese Literary Culture* / Ed. Wendy Larson and Anne Wedell-Wedellsborg. Aarhus C, Denmark: Aarhus University Press. P. 65–77.
 71. Louie K. (1989). Between fact and fiction: essays on post-Mao Chinese literature and society. Published by Wild Peony PTY LTD. 103 p.
 72. Prince G. (2003). A Dictionary of Narratology. University of Nebraska Press: Lincoln & London. 126 p.
 73. Semenist I. (2020). “Misty Poetry” as a reflection of the nature of Chinese literature of the “New Period” (second half of the 20th century). *Синопсис: текст, контекст, медиа*. Т. 26. Вып. 4. P. 145–150.
 74. Semenist I. (2020). Modernism in Chinese “search for roots” literature of the 1980s. *Studia Philologica*. Issue 2. P. 120–126.
 75. Wedell-Wedellsborg Anne. (1988). Literature in the post-Mao years. Reforming the revolution: China in transition / Ed. Benewick R., Wingrove P. L. P. 190–206.
 76. Yang, Xiaobin. (2002). The Chinese Postmodern: trauma and irony in Chinese avant-garde fiction. The University of Michigan Press. 286 p.
 77. Zhang, Xudong. (1997). Chinese modernism in the era of reforms. Cultural fever, avant-garde fiction and the new Chinese cinema. Durham and London: Duke University Press. 431 p.
 78. 白烨 (2006). 力度与深度——评路遥《平凡的世界》. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 318 页.
 79. 曹为. (2018). 试论文学审美的三种境界. 南京理工大学学报. 第 31 卷, 第 5 期, 第 45–49 页.
 80. 常智奇. (2006). 在苦难意识中展示人的内在性——侧评《平凡的世界》的艺术追

- 求, 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 309—317 页.
81. 陈成 (2025). 一切景语皆情语 ——例说写作中渗透环境描写教学. 唐县教研网.
URL: http://www.bdtxjys.cn/xiangqing_8/1022914267670990848.html
82. 陈海&谷鹏飞. (2016). 路遥现实主义的审美价值. 路遥研究论集 / 段建军主编. 西北大学出版社. 第 1—9 页.
83. 陈华积. (2012). 高加林的“觉醒”与路遥的矛盾——兼论路遥与 80 年代的关系. 现代中文学刊. 第 4 卷, 第 3 期. 第 66—70 页.
84. 陈晓辉. (2016). 文学成规在创作中的价值——基于路遥小说经典化的思考. 路遥研究论集 / 段建军主编. 西安: 西北大学出版社. 第 22—33 页.
85. 陈晓明. (2009). 中国当代文学主潮. 北京: 北京大学出版社. 598 页.
86. 程光炜&杨庆祥 (2013). 重读路遥. 北京: 北京大学出版社. 287 页.
87. 程文. (2023). 最后一个夏天——从遗作、书信看路遥的心路历程. 名作欣赏. 第 7 期. 第 76—83 页.
88. 崔金巧. (2016). 现代与传统的精神角力场——评张炜长篇小说《古船》. 绥化学院学报. 第 11 期. 第 59—63 页.
89. 党红岩. (2008). 陕北信天游的艺术特点. 音乐天地. 第 9 期. 第 41—42 页.
90. 刀法如飞. (2022). 什么是精致的利己主义者? 他们有哪些特点? 知乎专栏.
URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/532763681>
91. 丁增武. (2006). 传统情感与现代理性之间的平衡与倾斜——试论路遥的文化心态, 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 155—161 页.
92. 董谦. (2021). 关于路遥《人生》的人文主义解读. 戏剧之家. 第 28 期, 185—187 页.
93. 段建军. (2016). 路遥的新启蒙现实主义. 路遥研究论集 / 段建军主编. 西安: 西北大学出版社. 第 34—44 页.
94. 方汉泉. (2004). 二元对立原则及其在文学批评中的运用. 外语与外语教学. 第 7 期. 第 40 页.

95. 厚夫. (2015). 路遥传. 北京: 人民文学出版社. 378 页.
96. 厚夫. (2013). 为什么路遥作品历久弥新. 中国作家网. URL: <https://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2013/2013-05-27/163232.html>
97. 环境描写. (2026). 百度百科. URL: <https://baike.baidu.com/item/环境描写/9211341#reference-2>
98. 高歌. (2006). 困难的日子纪事——上大学前的路遥. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 521–531 页.
99. 荀曦尹&浅析. (2018). 路遥小说《平凡的世界》中的典型人物形象. 启迪与智慧: 教育版. 第 02 期. 第 11–14 页.
100. 关于陕西作家在日本的研究. (2025). 艾博士论文. URL: <http://www.abslw.com/98/abs2395698.html>
101. 汉语成语 (2026). 百度文库. URL: <https://baike.baidu.com/item/知错能改，善莫大焉/9061047>
102. 韩琳琅. (2016). 路遥现实主义创作观探析. 路遥研究论集 / 段建军主编. 西安: 西北大学出版社. 第 60–68 页.
103. 贺智利. (2016). 路遥的当代意义. 路遥研究论集 / 段建军主编. 西安: 西北大学出版社. 第 78–83 页.
104. 何刚刚. (2022). 徘徊于儒家伦理与现代伦理之间: 路遥小说冲突的根源. 唐都学刊. 第 6 期. 第 81–85 页.
105. 黄大力. (2019). 试从叙述者角度论《古船》的主题结构. 文艺生活(下旬刊). 第 11 期. 第 5–6 页.
106. 黄桂元. (2008). “改革文学”终结“伤痕文学”? 中国社会科学院文学研究所. URL: http://literature.cass.cn/ztzl/xsyjzt/xszm/202305/t20230509_5631310.shtml
107. 黄平. (2010). 从“劳动”到“奋斗”: 励志型读法, 改革文学与《平凡的世界》. 文艺争鸣. 第 3 期. 第 67–73 页.

108. 蒋子龙 (2008). 乔厂长上任 . 乔厂长上任: 记改革小说选 (上) / 丁帆主编. 北京: 人民文学出版社. 第 1–38 页.
109. 柯灵 . (2012). 柯灵: 《乡土情结》. 中国民主促进会 . URL: https://www.mj.org.cn/mjfc/content/2012-04/01/content_23956.htm
110. 老子. (2009). 汉俄对照. 北京: 外语教学与研究出版社. 264 页.
111. 雷达 & 李文琴. (2006). 路遥研究资料. 山东: 山东文艺出版社. 582 页.
112. 李继凯. (2006). 矛盾交叉: 路遥文化心理的复杂构成. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 92–101 页.
113. 李银河. (2005). 女性主义. 山东: 人民出版社. 192 页.
114. 李建军. (2022). 论路遥的风格与“谦逊式”文体. 文艺研究. 第 9 期. 第 75–89 页.
115. 李胜胜 & 马昕妍. (2022). 路遥《平凡的世界》中的人性美. 文学教育. 第 11 期. (No 595). 第 18–20 页.
116. 李星. (1991). 在现实主义的道路上——路遥论. 文学评论. 第 4 期. 第 88–96 页.
117. 李祥林. (2017). 人类学·性别研究·文化批评. 内蒙古大学艺术学院学报. 第 4 期. 第 6 页.
118. 李建军. (2020). 论路遥小说叙事中的悲剧性问题. 中国当代文学研究. 第 5 期. 第 106–129 页.
119. 理想主义者. (2025). 智库百科. URL: <https://wiki.mbalib.com/zh-tw/理想主义者>
120. 李陀. (2015). 批评家李陀: 以往对路遥的评价是不公平的. 李陀对《北京青年报》记者刘净植的采访. 中国作家网 <https://www.chinawriter.com.cn/2015/2015-03-13/236661.html>
121. 梁向阳 (2022). 通往史诗性创作的道路上——基于中国现代文学馆珍藏的路遥致秦兆阳两封书信的解读. 中国现代文学研究丛刊. 第 7 期. 第 145–163 页.
122. 林语堂. 中国人 (My Country and My People) 旧译《吾国与吾民》. 九九藏书网. URL: <https://www.99csz.com/book/10363/373735.htm>

123. 刘荣昌. (2021). 故乡的打枣节. 许昌网. URL: <http://szb.21xc.com/xcrb/PC/con/202109/16/c84142.html>
124. 路遥. (2013). 平凡的世界. 北京: 十月文艺出版社. 第 27—1125 页.
125. 路遥. (2009). 人生. 北京: 十月文艺出版社. 156 页.
126. 路遥. (1993). 路遥中篇小说名作选. 陕西人民出版社. 第 85—400 页.
127. 路遥. (1993a). 路遥文集. 陕西人民出版社. 567 页.
128. 路遥. (2016). 路遥研究论集 / 段建军主编. 西北大学出版社. 278 页.
129. 路遥. (1992). 早晨从中午开始. URL: <http://www.millionbook.com/xd/l/luyao/lyqt/001.htm>
130. 路遥. (2012). 姐姐. 路遥短篇小说集. 努努书坊. URL: <https://www.kanunu8.com/book3/8357/185304.html>
131. 卢燕娟. (2020). 对“现代”的另一种想象——论早期改革文学中的“现代”意识. 文学评论. 第 1 期. 第 74—81 页.
132. 廖晓军. (2006). 路遥小说的艺术世界. 西安: 三秦出版社. 219 页.
133. 刘新生. (2006). 对一种现实主义的重新解读——路遥小说创作新论. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 171—180 页.
134. 刘万丰. (2022). 论路遥《平凡的世界》中人性美的精神内涵. 延边教育学院学报. 第 6 期. 第 87—89 页.
135. 刘青卓. (2023). 论路遥作品的现实主义创作精神——以《人生》,《平凡的世界》为例. 名作欣赏. 第 32 期. 142—144 页.
136. 陆珂珂. (2022). “城乡交叉地带”下的“矛盾”与“超越”. 芒种. 第 9 期. 第 111—113 页.
137. 马容. (2006). 论路遥小说中的儒家思想. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 212—217 页.

138. 马春花. (2008). 被缚与反抗——中国当代女性文学思潮论. 济南: 齐鲁书社. 345 页.
139. 马一夫&厚夫. (2006). 路遥研究资料汇编. 北京: 中国文史出版社. 584 页.
140. 潘祥辉. (2023). 中华传统文化中的“恋土情结”及其扬弃 人民网. 人民论坛. URL: https://paper.people.com.cn/rmlt/html/2023-01/31/content_25966158.htm
141. 新华网. (2019). «平凡的世界»等入选«新中国70年70部长篇小说典藏». 新华网. URL: http://www.xinhuanet.com/politics/2019-09/23/c_1210289789.htm
142. 彭雷生 (2006). 论路遥人格的形成及其特征. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 440—447 页.
143. 乔叶&江磊. (2020). 非虚构写作在努力拓宽文学创作的边界. 写作. 2 月第 1 期. 第 69 页.
144. 青木正儿. (1985). 中国文学思想史. 孟庆文译. 沈阳: 春风文艺出版社. 284 页.
145. 仇德辉. (2018). 统一价值论: 社会科学通向自然科学的桥梁. 全 2 册. 北京: 中共中央党校出版社. 792 页.
146. 钱理群. (2021). 人们误解了我说的“精致的利己主义”. 澎湃. URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_12531959
147. 邱晓丹. (2021). 路遥接受史之冷热现象研究——兼论当代文学现实主义脉络的裂变与转型. 文学评论. 第 4 期. 第 121—130 页.
148. 仇德辉 (2018). 统一价值论: 社会科学通向自然科学的桥梁. (全 2 册). 北京: 中共中央党校出版社. 792 页.
149. 尚斌. (2016). 土地书写的精神图腾与超拔性感验——路遥文学命脉侧论. 路遥研究论集 / 段建军主编. 西安: 西北大学出版社. 第 113—120 页.
150. 石天强. (2009). 断裂地带的精神流亡. 北京: 北京大学出版社. 196 页.
151. 盛英. (2000). 略论陈衡哲的妇女观. 妇女研究论丛. 第 1 期. 第 35—37 页.

152. 盛帅帅. (2021). 乡土情结——推动乡村振兴的纽带和动力. 知乎. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/412806640>
153. 申朝晖&李延梅. (2020). 陕北文化精神对路遥文学创作的影响——以《平凡的世界》为例. 延安大学学报: 社会科学版. 第3期. 第89-92页.
154. 申朝晖. (2016). 从地域文化的角度解读路遥、贾平凹文学创作的差异性. 路遥研究论集 / 段建军主编. 西安: 西北大学出版社. 第121-132页.
155. 随风飘曳. (2020). 托马斯曼. 《魔山》: 试探虚无主义思潮下的理性与感性的探讨. 百度百科·TA说. URL: <https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=77a062421b9a2dd606bea907>
156. 郇科祥. (2022). 正题与反题的另类接续——《人生》与《平凡的世界》的同旨共构现象. 当代文坛. 第5期. 第54-61页.
157. 王西平、李星&李国平 (1997). 路遥评传. 西安: 太白文艺出版社. 1997年.
158. 王泽龙 (2002). 论二元对立的中国现代文学史观. 人文杂志. 第4期. 第75-79页.
159. 王泽龙 (2022). 中国现代文学经典重释的路径探究. 中国社会科学网. 第4期. URL: https://www.cssn.cn/dkzgxp/zgxp_zgshkx/2022nd4q/202208/t20220822_5474657.shtml
160. 伍廖圆. (2021). 洛特曼空间研究中的“二元对立”——以洛特曼对布尔加科夫和果戈里作品的研究为例. 名作欣赏. 第二期.
161. 王刚. (2016). 路遥年谱. 北京时代华文书局. 336页.
162. 王加仁. (2006). 评析路遥论作家修养. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第112-120页.
163. 王愚. (2006). 在交叉地带耕耘——论路遥. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 582页.
164. 王鹏程. (2016). 路遥小说的道德空间. 路遥研究论集 / 段建军主编. 西安: 西北大学出版社. 第146-163页.

165. 王仁宝. (2023). “重读路遥”与“重返八十年代”学术思潮. 湖北大学学报: 哲学社会科学版. 第 3 期. 第 92–100 页.
166. 王守常. (2017). 过去妄自菲薄, 现在妄自尊大的中国人太多. 文化频道. URL: <https://iculture.ifeng.com/54611416/news.shtml?&back&back>
151. 王维 (2023). 画学秘诀. 维基文库. URL: <https://zh.wikisource.org/zh-hans/畫學秘訣>
168. 王汐朋. (2012). “太极”的概念及时间涵义. 时代人物 智库. URL: <http://www.ems86.com/touzi/html/?49391.html>
169. 王振. (2022). 民间、社会主义与现代性——“交叉话语地带”的路遥及其文学史意义. 天津社会科学. 第 4 期. 第 125–133 页.
170. 王德峰. (2022). “妄念”生于二相; 打破二元对立, 回归自本性! *bilibili*. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1et4y1J7kc/>
171. 王弼. (2013). 韩康伯, 周易注疏. 中央编译出版社. 442 页.
172. 王瑞贤. (1994). 两级哲学. URL: <https://www.nlb.gov.sg/main/book-detail?cmsuuiid=44f253ac-d288-4452-96ab-22f61361935a>
173. 温奉桥. (2003). 走出“二元对立”的思维定势——关于当前文学史观念的一种思考. 齐鲁学刊. 第 1 期. 第 50 页.
174. 文学理论教程. (2005). 童庆炳主编. 北京: 高等教育出版社. 426 页.
175. 吴婉婷&权雅宁. (2013). 交叉地带的矛盾人生: 重读路遥《人生》. 陇东学院学报. 4 期. 第 21–25 页.
176. 肖云儒. (2006). 路遥的意识世界. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 72–91 页.
177. 谢延秀. (2016). 对路遥现象的另一种反思——文学史为何要遮蔽路遥. 路遥研究论集. 路遥研究论集 / 段建军主编. 西安: 西北大学出版社. 第 204–214 页.
178. 熊修雨&张晓峰. (2006). 穿过云层的阳光——论路遥及其创作对当代中国文学

- 的反思. 路遥研究资料 / 雷达主编. 济南: 山东文艺出版社. 第 260–268 页.
179. 许辉. (2022). 一阴一阳之谓道. 中华读书报. 09 月 28 日, 03 版.
180. 杨光祖. (2020). 良知与诗意: 路遥的现实主义美学追求. 小说评论. 第 1 期. 第 113 页.
181. 姚维荣. (2016). 浅谈“两极哲学”与路遥小说的精神交融. 路遥研究论集/ 段建军主编. 西安: 西北大学出版社. 第 236–242 页.
182. 叶端. (2022). 社会视野、道德与阶梯——路遥《平凡的世界》的写作手法. 东吴学术. 第 3 期. 第 40–48 页.
183. 尹倩倩. (2020). 论路遥小说的空间书写与主体之思. 湖北师范大学学报: 哲学社会科学版. 第 2 期. 第 33–37 页.
184. 曾仕强. (2020). 曾仕强教授讲道德经. 明珠创意空间. URL: <https://cjmchang.pixnet.net/blog/posts/10352256434>
185. 张爱玲 (2017). 《传奇》的“增订”. 中华读书报. 04 月 26 日 11 版.
186. 张炯, 蒋守谦. (1985). 新时期文学六年 (1976.10–1982.9). 中国社会科学出版社. 551 页.
187. 郑宇. (2017). 知识女性群体界定和起源浅析. 中国娱乐在线 - 偶像网. URL: <http://www.oxiang.com/news/20171122/81146.html>
188. 赵洁. (2021). 论路遥作品的语言风格. 文学教育. 第 35 期. 第 16–17 页.
189. 中国当代文学史教程. (1999). 陈思和主编. 上海: 复旦大学出版社. 445 页.
190. 中国现当代文学. (2006). 刘勇 主编. 北京: 中国人民大学出版社. 526 页.
191. 中国当代文学史新稿. (2005). 董健, 丁帆, 王彬彬 主编. 北京: 人民文学出版社. 662 页.
192. 中国新文学史一百年·作品导读 (下卷). (2012). / 王志明总主编. 成都: 西南交通大学出版社. 449 页.

193. 中国现代文学史. (1999) / 朱栋霖, 丁帆 & 朱晓进主编. 北京: 高等教育出版社. 449 页.
194. 中国当代文学作品选评. (1988) / 高文升 & 单占生主编. 下册. 郑州: 河南人民出版社. 445 页.
195. 周颜玲. (1998). 有关妇女、性和社会性别的话语. / 王政、杜芳琴主编. 北京: 三联书店. 383 页.
196. 周易·系辞上. (2026). 中国哲学书电子化计划. URL: <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-shang/zhs>
197. 朱民辉. (2023). «平凡的世界» 中作者对田晓霞之死的创作动因及现实意义. 文学教育. 第 1 期. 第 25–27 页.
198. 朱宪生 & 陈静洁. (2006). «战争与和平» 的百科全书式叙事风格新论. 上海师范大学学报. 哲学社会科学版. 第 35 卷. 第 1 期. 第 90–95 页.
199. 朱晓军. (2019). “非虚构与非虚构写作”. 当代文坛. 第 2 期. 第 97–98 页.