

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

Война Марина Олексіївна

УДК 821.581-3:159.964.28 Цань Сюе

**ХУДОЖНЯ ПРОЗА ЦАНЬ СЮЕ: ПСИХОАНАЛІТИЧНА
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Спеціальність 10.01.04 – література зарубіжних країн

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
кандидат філологічних наук
докторант кафедри мов і
літератур Далекого Сходу та
Південно-Східної Азії
**Ісаєва Наталія
Станіславівна**

Київ 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ПСИХОАНАЛІЗУ	13
1.1. Проблема мистецтва і творчої особистості у дзеркалі психоаналітичних теорій особистості.....	13
1.2. Психоаналіз у Китаї: етапи становлення та специфіка його імплементації у літературній творчості.....	33
Висновки до першого розділу.....	45
РОЗДІЛ II. ПСИХОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ТВОРЧОСТІ ЦАНЬ СЮЕ У ДЗЕРКАЛІ ЛІТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДИЗМУ	48
2.1. Літературний авангардизм у Китаї: виклик традиціоналізму.....	48
2.2. Суспільно-історичні та культурні умови формування парадоксального світогляду Цань Сюе.....	54
2.3. Дискурс жіночого божевілля у психоделічному просторі художньої прози Цань Сюе.....	62
2.4. Оніричні механізми моделювання художньої дійсності у творах Цань Сюе.....	75
2.5. Художня проекція фройдівської трикомпонентної структури самоаналізу в новелістиці Цань Сюе.....	88
Висновки до другого розділу.....	97
РОЗДІЛ III. АЛЬТЕРНАТИВНА СИСТЕМА ОБРАЗНОСТІ: ОБРАЗИ, СИМВОЛИ, АРХЕТИПИ	100
3.1. Літературний образ як інструмент психоаналізу	100
3.1.1. Образи свідомості.....	102
3.1.2. Образи підсвідомості.....	112
3.1.3. Структура внутрішнього світу людини.....	130
3.2. Амбівалентність прочитання закодованих символів у «Хатинці на пагорбі».....	144

3.2.1. Символізація доби	147
3.2.2. Психопатизація особистості.....	159
3.3. Демонізація архетипу Матері в «Мильній бульбашці у брудній воді».....	166
3.4. Індивідуація особистості як шлях досягнення Самості у «Порожній кімнаті».....	179
Висновки до третього розділу.....	192
ВИСНОВКИ	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	201
ДОДАТКИ	216

ВСТУП

Цань Сюе (справжнє ім'я Ден Сяохуа, 1953 р.н.) – одна з найяскравіших представниць авангардного напрямку та жіночої прози в сучасній китайській літературі. Китайські дослідники Чжо Цзінь / 卓今 [212, 213], Лі Сяофен / 李晓峰 [153], Ван Цзяньбінь / 王建斌 [177], Цю Фен / 丘峰 [166] та інші одноставно вказують на яскраву індивідуальність її творчої манери, яка ґрунтується на активному засвоєнні формальних прийомів західного модернізму і водночас глибокому проникненні у специфіку китайської дійсності. Творча манера Цань Сюе формувалася на основі китайської літератури та потужного впливу західного модернізму. Її праці, присвячені творчості Ф. Кафки [88] та Х. Л. Борхеса [75, с. 270-273; 76, с. 285-287], свідчать про великий інтерес письменниці до цих митців, що позначилося і на особливостях художнього мислення самої Цань Сюе.

Фантазія Цань Сюе творить втаємничено-примарну атмосферу художнього тексту, наповнену дивовижними та страшними образами. Письменниця володіє здатністю глибокого проникнення у глибини людської психіки, безапеляційного виявлення трагічної суті людського існування крізь призму власного життєвого досвіду. Показовим твором Цань Сюе, що виражає суть її художнього мислення та характеризується найяскравішим виявленням естетики та поезики авангардизму, є оповідання «Хатинка на пагорбі».

Діяльність Цань Сюе на літературних теренах триває більше тридцяти років, упродовж яких вона здобула визнання далеко за межами Китаю. Її оповідання та новели перекладені більш ніж десятьма мовами, серед яких англійська, французька, німецька, шведська, японська, італійська, в'єтнамська, російська тощо. На сьогодні Цань Сюе має близько 30 окремих видань власних творів іноземними мовами. Багато провідних світових ЗМІ широко висвітлювали її творчість, серед них схвальні відгуки представили такі

поважні видання як американська «New York Times»: «Цань Сюе, немов привнесла нову символічну, свіжу мову у цей безнадійно хворий світ» [61], «Los Angeles Times»: «Раніше нам вже доводилося бачити таку модель життя у творах С. Беккета, наразі ми спостерігаємо цивілізацію на зламі століть, де політика вже не має жодного сенсу» [61], британська «Times»: «За останні роки твори Цань Сюе стали найбільш революційним явищем у китайській літературі. Вони, завдяки своїй глибокій метафоричності, покликані творити атмосферу небезпеки, жаху, приреченості, страждання...» [61], французька «Le Monde»: «Твори Цань Сюе, наче картини Ф. Бекона змальовують страхітливий сон Китаю» [61] тощо. Окрім того, за творчістю китайської авторки пильно стежили й відомі американські, європейські та японські письменники, які рецензували твори Цань Сюе та були вражені її майстерністю. Серед них британська письменниця Шарлотта Іннес / Charlotte Innes: «Цань Сюе – справжня загадка, ядро таємниці усієї літератури» (передмова до пов. «Стара мандрівна хмарина») [73], американський новеліст Бредфорд Морроу / Bradford Morrow: «Цань Сюе – справжня дочка Х.Л. Борхеса та Ф. Кафки» [73], японський письменник Хіно Кеїцзо / 日野啓三 : «У китайській літературі творчість Цань Сюе революційна... Для західного читача вона є однією з найцікавіших та найбільш оригінальних письменниць сучасності» [73], письменник Джон Соломон / John Solomon: «Важливим елементом розуміння сучасних китайських художніх творів є необхідність організувати хаос у злагоджену систему. Оповідання Цань Сюе – це шматок динаміту у фундаменті цієї складної будівлі» [61]. Новеліст Роберт Л. Кувер / Robert L. Coover, письменниця та літературний критик Сьюзен Зонтаг / Susan Sontag, американська письменниця та критик іранського походження Порочіста Хапур / Porochista Khakpour та інші висловлювали захоплення художнім стилем Цань Сюе та оригінальністю її творчої майстерності.

Міжнародне визнання творчості Цань Сюе досягло свого апогею у 2015 році, коли вона поспіль здобула три авторитетні літературні нагороди. Цань

Сюе стала лауреатом Нейштадтської міжнародної літературної премії (премія відома як американська версія Нобелівської премії за досягнення в літературі); друга нагорода була присвоєна роману «Останнє кохання / 最后的爱情», який отримав американську відзнаку від «Best Translated Book Award» [57], і Цань Сюе стала першою представницею Китаю, яка удостоїлася такої нагороди; третє визнання очікувало на переклад того ж роману від Британської літературної премії «Independent Foreign Fiction prize» [58].

Не буде перебільшенням сказати, що інтерес до творчості Цань Сюе в Японії набагато перевищував той, що був у Китаї та на Заході. Японці у другій половині ХХ століття цікавилися такими китайськими письменниками, як Ван Мен, Мо Янь, Лю Сінью, Ван Шо та інші, а Цань Сюе серед них займала провідне місце [141, с. 33]. Це було продиктовано почасти тим, що західна література займала провідне місце в тогочасній Японії, тому переклади заполітизованої китайської літератури мало цікавили японську молодь, яка надавала перевагу індивідуалізму, приватності в літературі [161]. У 2009 році було започатковано журнал «Дослідження Цань Сюе / 残雪研究» [74] на базі Товариства дослідження творчості Цань Сюе, заснованого у 2008 році професором гуманітарного відділення університету Ніхон (м. Токіо), перекладачем та літературним критиком Кондо Наоко / 近藤直子 (1950–2015). У 2008 році видавничий дім «Каваде / 河出书房新社» опублікував зібрання світової літератури з 24-х розділів, у якому 6 займали оповідання Цань Сюе. Вона стала єдиною представницею китайської літератури, твори якої потрапили на сторінки цієї праці. Окрім того, вона удостоїлася честі опинитися на обкладинці книги поряд із такими майстрами слова як М. Кундера та Маріо Варгас Льюїса. З 1989 року в Японії було опубліковано 8 монографій, присвячених Цань Сюе, а японська телестудія NHK BS2 неодноразово транслювала інтерв'ю з китайською авторкою.

Особливості художнього світу письменниці досліджували Є Хуншен / 叶洪生 [194], Чен Дпей / 程德培 [135], Чан Лі / 常立 [133] та інші. Російська дослідниця Н. К. Хузіятова сфокусувала увагу на формальних та тематичних виявах модерну у творчості китайських письменників кінця 80-х років, у тому числі Цань Сюе [46]. Специфічні ознаки постмодернізму та їх репрезентацію у творчості письменників-авангардистів Китаю досліджувала К. А. Завидовська [17]. У свою чергу датський літературознавець А. Веддел-Ведделсборг зосередила увагу на суб'єктивізмі як ключовому елементові авангардної прози Цань Сюе [70, с. 7-20].

Вивчення творчості Цань Сюе в Китаї зосереджене в основному на таких напрямках: *компаративний аспект* (Чжен Шувей / 郑书伟 [208, с. 114, 115], Ван Вей / 王威 [183, с. 62], Юе Кайхуа / 岳凯华 [202, с. 71-74]); *тематично-проблемний* (У Фанфан / 吴芳芳 [178, с. 62, 63]; *нараторологічний аспект* (Пен Цзухун / 彭祖鸿 [165], Лі Дань / 栗丹 [141]); *культурологічний* (Ян Цзіньцзянь / 杨经建[194, с. 55-58]) або психоаналітичному трактуванні окремих оповідань (Фу Цзяньчжоу / 付建舟 [143, с. 71-75], Чан Лі / 常立 [133, с. 66-70], Чжан Хао / 张浩 [204, с. 124-129]) чи образів-символів (Мо Ся / 莫瑕 [163, с. 81-83], Ху Сяюй / 胡晓宇 [150]). Комплексний підхід до висвітлення особливостей формування та функціонування психологічної моделі авторського світосприйняття та його художньої проекції не застосовувався.

Оскільки становлення та розвиток китайського літературного авангардизму відбувалися під впливом західних теорій психоаналізу (З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Е. Фромма, К.Д. Хорні та інших) та феміністичних ідей (Е. Шовалтер, С. Гілберт та С. Губар), це привернуло увагу письменників до внутрішніх психічних конфліктів та мотивувало звернення до підсвідомого, таємного у структурі особистості. Цікавість до проблем внутрішнього світу особистості також була продиктована періодом лихоліть «культурної революції», що породив кризовий стан свідомості митців у Китаї.

Відтак **актуальність роботи** визначається необхідністю використання продуктивного на Заході психоаналітичного інструментарію для інтерпретації художньої прози Цань Сюе, це поглибить розуміння літературного процесу в Китаї як складника світового та допоможе визначити й охарактеризувати східну самотність тексту.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами

Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах теми «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самотність» (номер державної реєстрації 11БФ044 01).

Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка (протокол № 5 від 18.12.2012).

Мета дослідження. Надати психоаналітичну інтерпретацію прози Цань Сюе на основі аналізу художніх проєкцій її біографії у творчість.

Мета дослідження передбачає розв'язання комплексу **завдань**:

- розглянути художню творчість як вид психічної діяльності людини крізь призму психоаналітичних теорій особистості;
- дослідити етапи та масштабність засвоєння теорій психоаналізу в Китаї;
- простежити зародження та розвиток авангаризму в китайській літературі, його естетичні та формальні особливості, зв'язок із психоаналітичними теоріями особистості;
- осмислити драматичну долю Цань Сюе – визначити основні форманти її жіночого світогляду та художнього бачення з урахуванням впливу звичаєвих та культурних факторів, соціальних потрясінь часів «культурної революції» та «руху проти правих»;
- визначити особливості та основні прийоми моделювання художньої дійсності;

- диференціювати образний світ художніх творів Цань Сюе щодо його здатності виражати колективні та індивідуальні домінанти світовідчуття;
- виявити та проаналізувати низку архетипів, що виявляють себе у художній тканині текстів.

Об'єктом дослідження є художня проза Цань Сюе, публіцистика, літературна критика, літературознавчі дослідження, мемуаристика різних років.

Предметом дослідження є психобіографія Цань Сюе, художній символізм у прозовій творчості письменниці («Хатинка на пагорбі / 山上的小屋» (1985), «Мильна бульбашка у брудній воді / 污水上的肥皂泡» (1985), «Порожня кімната / 空房间» (2009), «Діалог у раю / 天堂里的对话» (1987), «У пустелі / 旷野里» (1986), «Загублені / 失迷» (2006), «Легендарні скарби / 传说中的宝物» (2006), «Віл / 公牛» (1985), «Жінка з ногами, мов риболовна сітка / 双脚像一团鱼网的女人» (1993), «Робітники-мігранти / 民工团» (2004), «Чорні очі / 黑眼睛» (2004), «Мансарда / 屋顶» (2009), «Останнє кохання / 末世爱情» (2006), «Сумні думки А Мей одного сонячного дня / 阿梅在一个太阳天里的愁思» (1986), «Ніч у гірському селищі / 山乡之夜» (2004), «Фінікове селище / 枣村» (2004), «Вулиця Жовтої глини / 黄泥街» (1983), «Стара мандрівна хмарина / 苍老的浮云» (1986) тощо.

Теоретико-методологічну основу дисертації складають праці китайських та японських літературознавців (Чжо Цзінь, Чан Лі, Чжен Шувей, Юе Кайхуа, У Фанфан, Пен Цзухуна, Лі Даня, Ян Цзіньцзяня, Фу Цзяньчжоу, Чжан Хао, Мо Ся, Ху Сяюя, Чен Сяоміна, Є Хуншена, Наоко Кондо, Хуріягави Хакусона та інших), праці європейських, американських теоретиків психоаналізу (З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Е. Фромма, Г.С. Саллівана, К.Д. Хорні) та феміністичної критики (Е. Шовалтер), також російських та українських синологів та літературознавців (К. Завидовської, Н. Хузіятової, В. Малявіна, В. Роменця, Н. Зборовської, Н. Ісаєвої).

Основними **методами**, використаними для досягнення поставленої мети, є: *порівняльно-історичний*, який дає змогу простежити парадигму поглядів на митця та творчий акт, засвоєння та застосування психоаналітичних ідей у китайських літературознавчих студіях, охарактеризувати особливості зародження, розвитку та становлення авангардної прози у Китаї; *психобіографічний*, що дозволяє вивчити та проаналізувати психічні зрушення у свідомості Цань Сюе, як результат індивідуальних переживань, культурно-історичних та соціально-політичних факторів, які вплинули на формування її унікальної художньої манери; *наратологічний* – для осмислення авторської майстерності на рівні особливостей ведення оповіді, фабульної та сюжетно-композиційної особливостей; *поетологічний*, ужитий для аналізу різних аспектів поезики твору, зокрема часу, простору, художньої мови; *формальний*, зумовлений аналізом формальних ознак авангардних творів; *структурний*, який уможливорює віднесення низки творів та їх образів до певної категорії або групи; *архетипний*, покликаний виявити та проаналізувати функціонування у творах архетипних форм; *герменевтичний*, що дозволяє цілісно сприймати текст.

Наукова новизна роботи полягає у самому предметі дослідження – психобіографії Цань Сюе, її проекції на рівні художнього символізму у прозову творчість письменниці. Уперше здійснено психоаналітичну інтерпретацію прози Цань Сюе на основі аналізу її психобіографії та соціально-культурних явищ Китаю другої половини ХХ століття; у вивченні впливу травматичних реалій доби «культурної революції» на життя і творчість письменниці. Систематизовано цілий ряд інтерв'ю, спогадів і досліджень різних років та витлумачено цілісну картину душевної драми Цань Сюе в постмаоїстському середовищі.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть стати основою для розробки теоретичних та історико-літературних навчальних курсів в університетах та інститутах гуманітарного

профілю при вивченні китайського літературного процесу кінця ХХ ст., а також спецкурсів, спрямованих на вивчення психології творчості та психоаналітичного тлумачення художніх текстів.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі висновки та узагальнення, наведені в дисертації, належать авторові.

Апробація результатів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії. За темою дисертації виголошені наукові доповіді на ХХІІ/ХХІІІ/ХХІV Міжнародній науковій конференції ім. проф. Сергія Бураго. Мова і культура (Київ, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 24 – 27 червня 2013 р. / 23 – 25 червня 2014 р. / 15 – 22 червня 2015 р.); Міжнародній науковій конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка 17 жовтня 2013 р.); Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка 10 квітня 2014 р.); Всеукраїнських наукових читань за участі молодих учених «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 8 – 10 квітня 2015 р.); Міжнародній науковій конференції «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (Київ, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 8 жовтня 2015 р.); Міжнародній науковій конференції у дистанційному форматі «Филология и лингвистика в эпоху цифрових технологий – 2016» (Philology and Linguistic sinthe Digital Age – 2016) FiLiDA-2016 (27 березня 2016р., м. Будапешт).

Публікації. Основні теоретичні та практичні результати дослідження викладені в таких публікаціях автора:

1. Война М.О. Наративний лабіринт у творах Цань Сюе як інтерпретація смислових парадоксів Х.Л. Борхеса / М.О. Война // Мові і культура. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – вип. 16, т. V (167). – С. 294–300.

2. Война М.О. Психоаналітична теорія З. Фрейда в Китаї: етапи становлення / М.О. Война // Літературознавчі студії. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – вип. 40, част.1. – С. 176–183.
3. Война М. О. Дискурс жіночого божевілля у психоделічному просторі прози Цань Сюе / М.О. Война // Мова і культура. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – вип. 17, т. I (169). – С. 411–421.
4. Война М.О. Оніризм як проекція буття в новелістиці Цань Сюе / М.О. Война // Літературознавчі студії. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – вип. 42, част.1. – С. 210–219.
5. Война М.О. Психологічний вимір новелістики Цань Сюе: самоаналіз як пошук істини / М.О. Война // Літературознавчі студії. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – вип. 46. – С. 76–86.
6. Война М.О. Образ як засіб самопізнання героїв у прозі Цань Сюе (на прикладі образу дзеркала) / М.О. Война // Science and Education a New Dimension. Philology. – Budapest, 2016. –Issue 84, vol. IV(19). – P. 65–69.
7. Война М.О. Досвід магічних обрядів як прояв «колективного несвідомого» у структурі художнього мислення Цань Сюе / М.О. Война // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. – Одеса: МГУ, 2016. – Вип. 24, т. I. – С. 88-91.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дослідження – 237 сторінок, основний текст – 200 сторінок. Список літератури налічує 213 джерел, враховуючи ресурси мережі Інтернет, додатки складають 21 сторінку загального обсягу дослідження.

РОЗДІЛ I. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ПСИХОАНАЛІЗУ

1.1. Проблема мистецтва і творчої особистості у дзеркалі психоаналітичних теорій особистості

Творчість – це найвища й найскладніша форма психічної діяльності, через це розробка питання про роль несвідомого у структурі художньої творчості і сприйняття важлива не лише для психології мистецтва, але і для дослідження інших видів психічної діяльності. Художня форма – особлива форма узагальненого віддзеркалення дійсності зі властивою їй специфічною мовою, тому звернення до проблеми несвідомого з урахуванням закономірностей його діяльності є необхідним. Творчий акт відштовхується від несвідомого, яке забезпечує митцю специфічну гостроту бачення. Однак несвідоме є тільки співучасником творчого процесу і здатне функціонувати лише в системі «свідоме-несвідоме».

З погляду З. Фрейда (1856–1939), мистецтво зародилося у період ранньої історії суспільства. Початково воно не було «мистецтвом заради мистецтва» і, вірогідно, могло слугувати магічним цілям, але його вихідне значення було поступово втрачене. Світогляд людини щодо розвитку психіки пройшов три періоди: від анімістичного до релігійного та наукового. Первісна людина не розділяла свої уявлення, фантазії та реальні природні явища, їй здавалося, що влада, яку вона має над своїми думками, розповсюджується і на об'єктивну дійсність. Анімізм являв собою філософську систему й давав уявлення не лише про окреме явище, а спонукав зрозуміти світ у сукупності з єдиної точки зору. Ця перша форма світогляду повністю пояснює сутність світу. Тому поряд з анімістичним світоглядом необхідним елементом є вказівка на те, як отримати владу над людиною, твариною, предметом або їх душами. Така стратегія анімізму виявляється у «чаклунстві та магії» [36, с. 39-40]. Цей тип мислення називають магічним мисленням. З. Фрейд вважав, що принцип, який домінує

у магії, у техніці анімістичного образу мислення, полягає у «всемогутності думок [36, с. 44].

В історії людства внаслідок поступової зміни панівних форм світогляду, соціальних змін у житті розвиток психіки призвів до домінування нового принципу – принципу реальності, а віра у всемогутність думки була зруйнована. Якщо анімістичний світогляд наділяв всемогутністю людину, релігійний – богів, то вже науковий – повністю відмовився від неї. З. Фройд був переконаний, що «всемогутність думки» збереглася лише в єдиній сфері – у мистецтві: «В єдиному лише мистецтві ще існує таке, коли виснажена бажаннями людина створює дещо схоже на задоволення, і що ця гра – завдяки художній ілюзії – пробуджує афекти, ніби вона дещо реальне» [36, с. 46].

Сучасна психологія мистецтва характеризується великою кількістю досліджень, однак становлення цієї міждисциплінарної галузі знань відбулося не так давно і було пов'язане з виокремленням психології в окрему науку у другій половині XIX століття. Саме в цей період європейської наукової думки зустрічаються дві традиції, у межах яких психічне життя людини вивчається із різних боків – із філософської позиції теорії свідомості і з точки зору фізіології вищої нервової діяльності. Поєднання цих двох підходів та їхній досвід вивчення людини як «ззовні», так і «зсередини» привело до формування особливого предмета психологічної науки, що об'єднала дослідження як внутрішніх факторів, що визначають психічні властивості організму, так і сукупність зовнішніх факторів, які впливають на них.

Перші спеціальні праці із психології творчості відразу ж виявили свій міждисциплінарний характер. Проте не всі школи та напрямки психологічної науки однаково близькі до розробки проблеми психології творчості. На особливу увагу заслуговують як мінімум три напрямки: асоціативна психологія – вивчає способи поєднання уявлень за принципами суміжності, схожості, контрасту тощо і важлива для вивчення механізмів художнього

сприйняття і принципів взаємодії образної системи тексту; гештальтпсихологія – розробляє природу людської психіки з позиції теорії цілісності й виявляє єдність дії свідомих і несвідомих стимулів, типів особистості та темпераментів, що напряду поєднані з вивченням психологічної своєрідності фігури митця; дослідження у царині теорії несвідомого – які проливають світло на малодосліджені процеси художньої творчості та сприйняття.

Хоча прикладні психологічні дослідження в кінці XIX століття інтенсивно розвивались, психологічна й філософська науки дійшли висновку, що таємниці людської поведінки та творчості неможливо дедуктивно отримати лише тільки зі зовнішньої реальності або із внутрішніх психологічних процесів. Кожен окремо взятий науковий підхід виявляє закономірності у своїй царині, але людина, як ціле, не може бути пояснена через суму частин.

Такий стан сприяв виникненню психологічної концепції З. Фрейда, яка була високо оцінена за межами психології. З точки зору З. Фрейда, витоки художньої діяльності слід шукати ще в ранньому дитинстві, коли малеча проводить час в іграх. Психолог наголошував: «Кожна дитина, що бавиться, поводить себе як поет, уявляючи собі власний всесвіт, або, точніше кажучи, впорядковуючи предмети свого всесвіту у новий, придатний для неї порядок» [37, с. 129]. Більше того, психоаналітик переконаний, що дитина сприймає цей світ серйозно, а гри протиставляється не серйозність, а дійсність. Дитина дуже чітко відрізняє світ своєї гри від реального і вміло доповнює предметами дійсності свої фантазії. З. Фрейд, за його словами, розробив нову «археологію особистості». Він висунув гіпотезу щодо того, що в основі будь-яких форм людської діяльності лежить єдиний стимул: прагнення до задоволення. Усі модуси поведінки, а особливо творчості, у тій чи іншій мірі залежать від необхідності отримання задоволення. З видимості поетичного світу виникають також важливі наслідки для художньої техніки, оскільки багато з того, що в реальності не спроможне надати насолоди,

досягає цього ефекту у світі фантазій [37, с. 129]. Психоаналітик переконаний, що з віком людина насправді не відмовляється від задоволення, яке отримувала у процесі гри, а лише замінює його на дещо інше, а відмова «насправді є утворенням заміни або сурогату» [37, с. 130]. Таким чином людина, відмовляючись від опори на реальні предмети, замінює гру фантазуванням. Цей процес З. Фройд називає «сновидіннями наяву».

На відміну від дитини, яка не приховує свої гри, доросла людина часто соромиться своїх фантазій та ретельно оберігає їх як велику таємницю. Ці відмінності в поведінці гравця та того, хто фантазує, виявляються у мотиваціях кожного з видів діяльності. Грою дитини керує бажання бути дорослим, і в неї немає причин це бажання приховувати. Доросла людина навпаки розуміє, що від неї очікують реальних дій, а не фантазій, до того ж серед них є такі, які позиціонуються як заборонені та дитячі.

Єдино важливим джерелом даних свідчень З. Фройд вважає невротиків – осіб, які, прагнучи зцілення, змушені розповісти лікарю про свої приховані фантазії. З. Фройд доводив, що основна причина невротичних станів особистості полягає у тенденціях розвитку цивілізації, яка еволюціонує на противагу інтересам окремо взятої особистості, обмежує вираження індивідами своїх схильностей. Конфлікт між сучасною культурою та егоїстичними потягами людей виражається у посиленні всіляких табу, заборон, насадженні уніфікованих норм та правил. Це все впливає на викривлення можливості емоційного самовираження, гальмує та блокує багато природних поривів. Усі лінії емоційного життя людини фокусуються у єдиній пристрасті, яку З. Фройд називає лібідо. Лібідо розуміється не лише як прагнення до сексуального задоволення, а як енергія, яку випромінює стать. Суспільство не може надати вихід усім без виключення прагненням індивіда. Звідси виникають викривлені форми сексуальності, які втілюються у різні види творчості та поведінки людини, тобто є втіленням процесу сублимації – опосередкованої, викривленої дії лібідо. Згідно з положеннями З. Фройда, будь-які психічні травми, особливо ті, що були отримані в

дитинстві, трансформуються в особливостях художньої творчості. Свідомість, вважав психоаналітик, володіє захисними механізмами, тому намагається витіснити, сублімувати болючі, афективно забарвлені спогади. Через це, вважає З. Фройд, неврози слід лікувати не тілесно, а духовно.

З. Фройд переконаний, що фантазуванню підвладні лише незадоволені особистості. Він зазначав: «Незадоволені бажання – рушійні сили мріянь, а кожна фантазія окремо – це здійснення бажання, виправлення дійсності, яка не задовольняє» [37, с. 130]. Адже задля того, щоб у душі письменника або поета розвинувся образ, він має знаходитися у стані сильних почуттів, які викликані дією невирішених внутрішніх конфліктів, на які йому слід відреагувати, щоб мати змогу звільнитися від них [31]. Спонукальні бажання визначаються різними факторами, такими як стать, характер та умови життя, однак загалом можна згрупувати їх у дві великі групи: честолюбні та еротичні, останнім переважно підвладні жінки. Ці бажання характеризуються переплетінням та взаємовпливом одне на одне.

Продукти діяльності фантазії не є сталими, вони видозмінюються під впливом життєвих обставин, і це накладає на них «печатку часу». Взагалі зв'язок часу з фантазуванням досить суттєвий: «Фантазія нібито лине між трьома часовими моментами нашого уявлення...Бажання використовують миттєвий привід, щоб на зразок минулого накреслити ескіз майбутнього» [37, с. 131].

У той же час З. Фройд застерігає, що переважання фантазії є прямим шляхом до невротичних станів та психозів, а мрійливість є найпершою передумовою хвороби.

Не обійшов увагою учений і зв'язок мрійливості та сновидінь. Він вважає, що сни є тим самим виявом пригнічених бажань, які були витіснені Я у підсвідомість, та виявляються у спотворених формах у процесі сновидіння. Не важко усвідомити тепер, що «нічні сновидіння так само є здійсненням бажань, як і сни наяву, як усім нам відомі мрії» [37, с. 132].

З. Фройд, критично переглянувши традиційний біографічний (позитивістський) метод, який відчужував творчу особистість від читача, стверджував, що його прихильники прагнуть ідеалізувати свого героя, «стирають із нього риси індивідуальності, нівелюють результати його життєвої боротьби із зовнішніми і внутрішніми перешкодами, не визнають у ньому жодних людських слабкостей і недосконалостей та дають нам тоді холодний, чужий, ідеальний образ, замість людини, яку ми могли б відчувати близькою собі» [33, с. 293].

Зовсім протилежний підхід до вивчення творчої особистості покладений в основу психобіографічного методу, який прагне розкрити приховану сутність особистості, відшукати її початкові душевні зміни та їх подальшу трансформацію і розвиток. Це нерідко зумовлює тематику і проблематику творчості [18, с. 65].

Важливим є дослідження З. Фрейда щодо природи митця, і у питанні ототожнення творця зі «сновидою наяву», на його погляд, слід відштовхуватись від відмінності письменників, які обирають готові теми для своїх творів, від тих, які, здавалося б, створюють теми самостійно [37, с. 132].

У творах цих письменників є одна спільна риса: у них присутній один персонаж, якого автор наділяє найбільшою увагою, до якого усіма можливими засобами намагається привернути нашу симпатію. Такий герой є невразливим, письменник ретельно оберігає його, часом наділяє його героїчними рисами. З. Фройд розглядає такого персонажа як втілення Я автора: «Я проте вважаю: у цій ознаці невразливості з легкістю можна впізнати Його Величність Я – героя всіх снів наяву і всіх романів» [37, с. 132]. Решта такого роду егоцентричних оповідань також вказують на це, так само як і чітке розподілення на позитивних і негативних персонажів, де «"добрі" — завжди помічники, а "злі" — вороги та конкуренти Я, що перетворився на героя» [37, с. 132]. Іншою особливою рисою даних психологічних романів є те, що лише один персонаж описаний зсередини, а автор ніби знаходиться у його душі й спостерігає за іншими людьми. З. Фройд переконаний, що

передумовою цьому є схильність сучасного автора розчленовувати своє Я на частини, тим самим персоніфікувати конфліктні устремління свого душевного життя у декількох героях. Митець опрацьовує власні конфлікти за допомогою образів, які створює. Він наділяє їх суперечливими рисами власної особистості. Чим детальнішою є робота над характерами персонажів, тим більша вірогідність звільнення митця від конфліктів та досягнення ним більшої психологічної зрілості.

Лев Виготський зазначає: «Як говорить один із героїв В. Шекспіра: «Поет виплакує власні гріхи в інших людях, переживає до кінця своє власне горе» [11]. Усім відоме твердження М. В. Гоголя щодо того, що, наділяючи своїх персонажів власними недоліками та поганими звичками, автор сам позбавляється від них. Психоаналітик Мюллер-Фрейенфельс стверджує, що В. Шекспір та Ф. Достоевський уникли долі злочинців тому, що зображали їх у своїх творах і тим самим переборювали свої злочинні нахили [11].

Від цього відштовхується уявлення З. Фрейда щодо ролі митця у суспільстві. Він щоразу наголошує, що митець допомагає нам проникнути у глибини нашої душі успішніше й раніше від будь-якої наукової теорії [37].

Процес художньої творчості є прототипом рішення, якому завжди властива тенденція до «порядку». Така тенденція невід'ємно присутня у кожному творі мистецтва, навіть коли його зміст чи задум видається «безладом». Таким чином, художній твір для самого автора є прямим засобом задоволення незадоволених і нездійснених бажань, які в дійсності не вдалося реалізувати. При цьому «мистецтво виявляється чимось на зразок терапевтичного лікування для митця і для глядача – засобом залагодити конфлікт із несвідомим, уникнувши невротичного стану» [37].

Загалом вплив психоаналізу на літературу виявляється у модернізації З. Фрейдом класичної аристотелівської теорії катарсису, через це призначенням мистецтва у світлі психоаналізу є психокатарсис [18, с. 103-104].

Отже, погляд на автора та творчість у цілому, виходячи з розуміння фантазії, зводиться у З. Фрейда до наступного положення: «Сильне хвилювання породжує у митці спогад про раннє, часто дитяче, хвилювання, яке отримує своє вираження у творі, а сам твір виявляє як елементи нового приводу, так і давнього спогаду» [37, с. 133]. Для письменників, які черпають свої теми в міфах, казках, сагах та інших різновидах скарбниці народної творчості, відмінність простежується лише в тому, що за допомогою твору вони виражають не стільки індивідуальні пригнічені бажання, як «спотворені залишки бажань цілих народів, столітні мріяння молодого людства» [37, с. 133]. З. Фрейд визнавав, що дослідження таких утворень народної психології (міф, казка тощо) ще не завершене, тому для детального розгляду даної теми слід звернутися до робіт швейцарського психоаналітика, наступника З. Фрейда К.-Г. Юнга.

У той же час важливо усвідомити, що психоаналітичні шукання З. Фрейда у площині художньої творчості не надають нових ідей у розумінні змісту самих творів мистецтва. Вони сконцентровані в основному на психології художньої особистості, а не на психології художнього тексту. Основним недоліком класичного психоаналітичного тлумачення є його фокусування на змісті твору за рахунок повного нівелювання художньої форми як такої, що лишень приваблює дослідника і має бути відкинута у процесі аналізу [18, с. 104]. З. Фрейд не був обізнаний у мистецтві ХХ століття, тому проповідував нове мистецтво не як його поціновувач, а як мислитель, який створив теорію, яка викриває та досліджує душу людини, при цьому пропонує спосіб зцілення. З. Фрейд впливав опосередковано, запропонувавши ряд ідей, до яких мистецтво ХХ століття рухалося самостійно. Він виявився близьким до модернізму своєю критикою сучасної культури, своєю спробою намалювати більш динамічний і багатоплановий портрет людини, за допомогою обговорення табуйованих тем (роль дитячого емоційного досвіду, сексуальності тощо).

Новий поштовх психоаналітичній проблемі творчості надав К.-Г. Юнг (1875–1961). Хоча він був учнем З. Фрейда, проте багато в чому критикував свого вчителя, зокрема за надмірну увагу до ролі індивідуальних сексуальних комплексів у творчій діяльності окремих осіб, переконуючи, що використання біологічно орієнтованої психології не підходить для художнього твору і тим самим до людини як творця [53, с. 222], і запропонував енергетичну теорію, згідно з якою «лібідо» повертало своє вихідне значення – бажання або імпульс у найприроднішому його стані. Він не погоджувався із трактуванням природи неврозів симптоматично, а не символічно, вважаючи, що тоді «або твір мистецтва є певним неврозом, або будь-який невроз – витвір мистецтва [53, с. 216]. Тобто художні твори, які несли на собі відбиток індивідуальних комплексів автора трактувалися З. Фрейдом як рефлекс. Така точка зору дуже спрощувала розуміння витоків художніх творів. У таких межах «психоаналіз літературного твору» нічим не відрізнявся від глибокого літературно-психологічного аналізу. З позиції К.-Г. Юнга аналітична психологія у площині творчої діяльності неодмінно має позбутися медичної орієнтації, оскільки художня творчість не є хворобою, а тому вимагає інших методів трактування. Психоаналітик заперечував фрейдівську позицію щодо важливості особистісних спонукальних причин творчості, оскільки «витвір мистецтва не людина, а дещо надособистісне. Це така річ, у якій відсутня особистість і для якої особистісне не є критерієм [53, с. 221], через це особливий смисл твору полягає у його здатності вирватися за межі сфери особистісного, залишивши далеко позаду тлінність та тимчасовість органічної індивідуальності. К.-Г. Юнг заперечував прагнення казуалістичної психології звести творчий процес до причин і наслідків. Він стверджував, що його смисл та особлива природа притаманні йому самому, а не визначаються зовнішніми чинниками, він використовує людину та її особисті обставини лише як родючий ґрунт [53, с. 222].

Подібно до З. Фрейда К.-Г. Юнг також виділяв два види творчості – умисну та неумисну. На більшу увагу заслуговує власне другий тип, коли «твори нібито нав'язують себе автору, немовби керують його рукою, і вона пише речі, від яких дивується розум» [53, с. 223]. У даному контексті уявлення про творчу свободу виявляється не більше ніж ілюзією, коли автору здається, ніби він пливе, а насправді його відносить невидимою течією.

Ще не народжений твір у душі митця – це стихійна сила, яка прокладає собі шлях за допомогою чи то тиранії, чи то насилля або часом шляхом обману. К.-Г. Юнг порівнює його з деревом у ґрунті, що росте й забирає необхідні собі соки. Аналітична психологія називає це явище автономним комплексом, який «як відмежована частина душі веде своє самостійне, вирване з ієрархії свідомості психічне життя і виявляється у вигляді довільно спрямованих дій свідомості, які у деяких випадках мобілізують Я до себе на службу» [53, с. 225]. Цим терміном позначають будь-які психічні утворення, розвиток яких початково не усвідомлюється, і вриваються у свідомість лише тоді, коли набувають достатньо сил для подолання її меж. Автономність комплексу якраз і виявляється у тому, що його поява та прояв підпорядковуються власній внутрішній регуляції і не залежать від свідомих бажань [53, с. 228].

І власне тут простежується аналогія зі хворобливими душевними явищами, оскільки саме для них характерною є поява автономних комплексів, це в першу чергу душевні розлади. І хоча стан митців схожий із такими захворюваннями, однак не є йому тотожним. У будь-якому разі сам комплекс не є вираженням патології, лише часті та руйнівні його прояви можуть свідчити про хворобу [53, с. 228].

Юнг не заперечує психічні комплекси, які сформулював З. Фрейд, однак він розглядає їх як архетипи – загальні образи, форми, ідеї, які виступають первісними формами знання, несвідомими мислеформами. Ці колективні образи найкраще збереглися у формах народного фантазування і творчості. На переконання К.-Г. Юнга, колективні образи в тій чи іншій мірі

визначають природу творчої фантазії й окремого творця. Спостерігаючи за схожістю міфотворчих мотивів у різних, історично та територіально непокінаних між собою народів, психоаналітик приходить до висновку щодо вкоріненості джерел міфології та фантазування у загальній природі людини. На думку К.-Г. Юнга, твір – це розроблений образ у широкому значенні цього слова. Цей образ ми можемо аналізувати в тому випадку, коли здатні розгледіти в ньому символ. Символ або праобраз і є джерелом художнього твору, і задача психоаналітика полягає у тому, аби виявити, до якого праобразу в колективному несвідомому він відноситься. За Юнгом, «праобраз або архетип – це фігура демона, людини чи події, що повторюється протягом історії скрізь, де вільно діє творча фантазія» [53, с. 231].

На думку К.-Г. Юнга, народження кожного твору завжди пов'язане з дією могутніх сил, що спочивають у колективному несвідомому й виявляються крізь творчість окремого митця. Колективне несвідоме К.-Г. Юнг відрізняв від індивідуального несвідомого, у нормальних умовах воно не може бути усвідомлене, і психоаналітика не допоможе його «згадати», оскільки «воно не було витіснене чи забуте» [53, с. 230]. Юнг вважав, що на художню творчість значною мірою впливає несвідоме начало, якому однак більше властиве не індивідуальне забарвлення, а ментальні якості тієї чи іншої спільноти, до лав якої належить письменник. Здатність митця приникнути в колективне несвідоме є однією з основних умов продуктивності художньої творчості. Через це сутність твору полягає зовсім не у акумуляції індивідуальних особливостей, адже специфічна мистецька психологія є колективною річчю. Вартісність твору визначається його здатністю виражати глибини загального духу. Саме звдяки аналітичній психології К.-Г. Юнга в основу літературознавчої інтерпретації були покладені основоположні ідеї, пов'язані з поняттями колективного несвідомого, архетипами, індивідуацією, законом компенсації тощо. Психологічний закон компенсації може бути використаний при аналізі

сміслової та формальної проблематики художнього твору, при вивченні літературного процесу [18, с. 127-129].

Важливою була й розробка К.-Г. Юнгом теорії психологічного та візіонерського типів творчості. Психологічний тип творчості заснований на художньому вираженні знайомих та повторюваних переживань, радості та горя. Психологічний тип творчості використовує «денний» зміст людської свідомості, яка «висвітлюється у своєму поетичному оформленні». Переживання, які культивує візіонерський тип творчості, навпаки сповнюють нашу сутність відчуттям таємниці. Цей тип – це погляд у глибини, приховані первісні основи людської душі. Саме такі первісні переживання наближують до досягнення онтологічної сутності світу. Часто даний тип творчості межує із такими викладом та фантазуванням, які можна зустріти в уяві душевнохворих. Проте не слід ототожнювати його з особистим досвідом та індивідуальними комплексами. Прозріння, що лежить по іншу сторону людського, якраз і дозволяє трактувати візіонерське переживання як глибинне проникнення митця у природу світобудови, у душу культури за допомогою символів та мови мистецтва.

Таким чином, З. Фройд тлумачився як раціоналіст, який поклав багато зусиль на те, щоб виявити межі й викривлені форми дії підсвідомості та навчити людину керувати цим підсвідомим, змусити підсвідомість діяти в інтересах людини. З іншого боку, уся система роздумів К.-Г. Юнга будується на тому, що несвідоме є найціннішою частиною внутрішнього світу людини, тому довіра до нього – це довіра до глибинних основ життя, якими володіє кожна людина. Окрім того, З. Фройд розглядав невроз як перешкоду для повноцінного існування людини, якої необхідно позбавитися. К.-Г. Юнг переконаний, що причини невротичних станів слід шукати в об'єктивній і суб'єктивній реальностях дорослого життя особистості, на її шляху до самоосмислення [18, с. 126], і тоді, у певній мірі, він є продуктивним із творчої точки зору. Велика сила несвідомих внутрішніх потягів, нереалізованих намірів є передумовою творчого акту. Юнг наголошує на

тому, що несвідомого не слід уникати, воно здатне доповнювати та співпрацювати зі свідомим.

Новий напрямок у психоаналізі особистості був заданий одним із засновників неофройдизму, німецьким соціологом та психоаналітиком Е. Фроммом (1900–1980). Відмовившись від визначальної ролі фройдівського «лібідо», він визначив соціальні та культурні аспекти рушійними силами формування особистості та сформулював поняття індивідуалізації як «процесу зростаючого відмежування індивіда від початкових зв'язків» [39, с. 18], як ключовий елемент діалектичного характеру свободи особистості. Першим аспектом індивідуалізації є особистісний ріст, а другим самотність. Прагнучи позбутися від самотності та хвилювань, людина воліє повернутися до навколишнього середовища і злитися із ним. Однак цей процес неможливий у своєму первинному вигляді, він досягається тепер шляхом підкорення або через мимовільну активність [39, с. 21-22]. Е. Фромм розрізняв «позитивну» та «негативну» свободу особистості, визначав їх відповідно як «свободу на» та «свободу від» [39, с. 24]. Свобода, отримана шляхом індивідуалізації, що призводить до самотності та ізоляції, відкриває людині два шляхи дій: перший веде до досягнення «позитивної» свободи, коли людина «може мимовільно пов'язати себе зі світом за допомогою любові, діяльності, усеохоплюючого вияву своїх чуттєвих, інтелектуальних та емоційних здібностей», другий являє собою поступальний крок назад, вимагає від індивіда механізмів позбавлення від «негативної» свободи. Е. Фромм виділяє три основні невротичні механізми втечі (психологічного захисту): авторитарний, комформістський та деструктивний [39, с. 84].

За переконаннями вченого, «втеча» не поновлює втрачену впевненість особистості, а лише допомагає їй забути про свою окремість. Особистість отримує нову, доволі хитку впевненість, жертвуючи натомість цілісністю свого індивідуального «я». Таким чином, нова свобода перетворюється на нове рабство. У той же час Е. Фромм не вбачав циклічності в цьому процесі,

свобода не завжди призводить до нової залежності. Людина, на його думку, може бути вільною, реалізуючи власну особистість, будучи самою собою. Реалізувати власне «я» можливо не лише в мисленнєвій формі, а й у всіх проявах його емоційної діяльності. Іншими словами, «позитивна свобода полягає у спонтанній активності всієї цілісності особистості людини» [39, с. 151]. Цій проблемі присвячений цілий розділ роботи Е. Фромма «Втеча від свободи». Згідно із джерелом, мимовільна активність – це вільна діяльність особистості за власним покликом. Під діяльністю розуміємо не будь-що, а саме творчий акт. Передумовами до такої діяльності є подолання прірви між «розумом» та «натурою», визнання цілісності особистості. Представниками такої діяльності виступають переважно митці – люди, які здатні до мимовільного самовираження. Однак у сучасній культурі індивідуальність та спонтанність цінуються тільки за умов успіху митця, інакше він залишається для суспільства «диваком» чи невротиком. Мимовільна діяльність за Фроммом – єдина можливість людини подолати самотність, не відмовляючись від повноти свого власного «я», а головними її складовими є любов та творча діяльність.

На переконання Е. Фромма, положення про те, що «діяльність має бути творчістю, яка поєднує людину з природою у процесі творення» [39, с. 153], визначає важливість творчої діяльності взагалі, а не її результатів.

Таким чином «позитивна» свобода як реалізація особистості передбачає визнання унікальності особистості, людина є центром та сенсом життя, самореалізація та розвиток індивідуальності є її найвищими цілями.

Таким чином, представник гуманістичного психоаналізу Е. Фромм, вважаючи вплив соціуму фатальним, значно збагачує і психобіографічний метод, адже допомагає збагнути, наприклад, трагічний внутрішній конфлікт, пережитий цілими поколіннями митців («розстріляне відродження» в Україні, письменники-авагардисти у Китаї).

Звернувшись до психології творчої особистості та проаналізувавши основні погляди на це видатних психоаналітиків, усе ж видається необхідним

доповнити перелік і поглядами представниці неофройдизму та фундаторки жіночої психології – К. Хорні (1885–1952). Це продиктовано гендерною специфікою досліджуваного об'єкта: творчістю представниці жіночої літератури сучасного Китаю. Які важелі керують митцем-жінкою, чи відмінні вони від чоловічих, чи підпорядковані загальнолюдським моделям, неможливо визначити не проілюструвавши погляди психоаналітиків на особливості жіночої психології. Не слід забувати, що феміністичний рух, який почав активно розвиватися у 60 – 70-ті роки ХХ століття був тісно пов'язаний саме із вченням про психоаналіз, і особливий критичний погляд на нього з боку фемінізму був продиктований саме поглядом на жінку та особливості її психології. Можна припустити, що цей фактор так чи інакше позначається на творчому процесі жінки-митця.

У період становлення психоаналізу дослідники цікавилися жінкою виключно в межах психіатрії та психології, прагнучи пояснити її психічні процеси та статеві відмінності. Однак ці пояснення ґрунтувалися на розумінні чоловічої статі як зразкової, через що були насичені елементами статевої дискримінації. Пізніше, із появою нових напрямків психоаналізу (К. Хорні та Ж. Лакан), домінування біологічних факторів у визначенні особливостей жіночої психології були піддані критиці й поступилися місцем соціокультурним, що дало змогу психоаналітичному погляду на жінку вийти за межі психіатрії та психології. Це спричинило формування і розвиток гендерних теорій.

З. Фройд у першу чергу надавав вирішального значення дитинству жінки, відправними точками всієї його концепції стали «кастраційний комплекс» та теорія «заздрості до чоловічого статевого органу», які є визначальними для подальшого розвитку та становлення жіночої психології. Ці комплекси зумовлюють пригнічене становище жінки в суспільстві протягом усього її подальшого життя [41]. На думку З. Фройда, особливості жіночої психології, її формування та розвиток визначається вродженими біологічними особливостями, «анатомія – це доля». Дослідження З. Фройда в

області відмінностей статей та жіночої психології були необхідними, однак він переоцінював важливість біологічних факторів у процесі розвитку психіки, яким абсолютно підпорядкував формування жіночого характеру, повною мірою знехтувавши величезною роллю соціального та культурно-освітнього середовищ.

К. Хорні гостро критикувала З. Фрейда за його переоцінку ролі біологічного фактора. Основні погляди дослідниці викладені у двох працях «Нові шляхи у психоаналізі» (1939) та «Невротична особистість нашого часу» (1937). У цих працях Хорні відкидає деякі фундаментальні засади фрейдизму, а його біологічну домінуючу замінює на соціокультурну та міжособистісну. Дослідниця принципово не погоджується із З. Фрейдом у питаннях заздрості жінки до чоловічого статевого органу, жіночого мазохізму й розвитку жінки [41].

К. Хорні прагнула показати, що дівчинка та жінка володіють лише їм притаманною біологічною структурою і моделю розвитку, які слід розглядати, виходячи з особливої жіночої природи. Вона різко критикувала погляд на жінку як до неповноцінного чоловіка, вважаючи цей підхід результатом статевої приналежності його засновника та результатом культури, у якій домінує чоловіче начало. Такі чоловічі погляди на жінку були засвоєні психоаналізом як наукова доктрина, що визначала сутність жінки.

У наступних статтях К. Хорні продовжує критикувати маскуліноцентризм класичного психоаналізу. У статті «Недовіра між статями» (1931) вона доходить думки про те, що в жінці вбачають «другорядне створіння» оскільки «в усі часи більш могутня сторона створювала ідеологію, необхідну для забезпечення свого домінуючого положення» [41], «у цих ідеологіях відмінності слабких трактувалися як другорядність» [41]. К. Хорні не заперечує, що жінки часто заздять чоловікам і незадоволені своєю жіночою роллю. Вона пояснює це через

«комплекс маскулітності», який вона визначає як несвідоме бажання тих переваг, які надає чоловіку суспільне положення.

Окрім того, у своїх працях К. Хорні поступово відкинула переконання З. Фрейда про те, що «анатомія – це доля», і все більше виділяла як джерела жіночих проблем фактори культури. Хоча дослідниця присвятила більшу частину свого професійного життя проблемам жіночої психології, вона припинила дослідження у цій галузі у 1935 році, вважаючи, що роль культури у формуванні жіночої психіки занадто велика, щоб уможливити чітке розмежування, що є власне жіноче, а що ні. Хорні переконана, що ми будемо здатні зрозуміти, у чому насправді полягає психологічна відмінність жінки від чоловіка лише тоді, коли жінка позбавиться від концепції жіночності, яка нав'язана їй чоловічою культурою [41].

Окрім того, цікавим і влучним є погляд психоаналітика на передумови та сутність поняття «невротична особистість». К. Хорні зазначала, що сучасне використання терміна «невротична особистість» вживається не узгоджено із дійсним його значенням. Ми використовуємо біологічний критерій для визнання людини як невротичної у той час, коли він не може застосовуватись без урахування культурних аспектів його значення. Окрім того, критерієм слугує наше бачення життя та діяльності людини відповідно до їх узгодженості прийнятому в наш час зразку поведінки. Проте К. Хорні доводить, що «нормальність» видозмінюється не лише у різних культурах, а і з плином часу в єдиному середовищі. Наше уявлення про те, що вважається нормальним, формується шляхом схвалення певних стандартів поведінки та почуттів усередині певних груп, які у свою чергу і накладають ці стандарти на своїх членів. Але навіть такі стандарти змінюються залежно від культури, епохи, класу та статі.

Протиріччя, які існують між свободою людини та її фактичними обмеженнями, закладені в нашій культурі і являють собою ті конфлікти, які невротик відчайдушно намагається вгамувати: схильність до агресії та тенденція поступатися; страх перед програшем, тенденція до

самовозвеличення, відчуття безпорадності. Напевно, невротиком може стати будь-яка людина, яка пережила обумовлені культурою труднощі в загостреній формі. І в результаті виявилась безсилою їх вирішити або вирішила їх за рахунок завдання шкоди власній особистості. Таких людей можна було б назвати «пасинками культури» [44].

Аналізуючи різноманітні типи особистостей, які страждали на різні типи неврозів, К. Хорні виявила, що зміст динамічно центральних конфліктів та їх взаємозв'язки суттєво співпадають для них усіх. Цей досвід був підтверджений й аналізом персонажів у творах сучасної літератури. На її переконання, якщо «звільнити проблеми невротичних особистостей від тієї фантастичної форми, у якій вони постають, ми виявимо, що від проблем, які хвилюють нормальну людину в нашій культурі, їх відрізняє лише рівень вираження» [45]. Дані відношення Хорні класифікує наступним чином: відношення любові та прив'язаності; відношення, пов'язані з оцінкою «Я»; відношення, пов'язані із самоствердженням; з агресією; із сексуальністю.

Таким чином, К. Хорні приділила велику увагу жіночій психології та дослідженню факторів, що вплинули на визначення жінки як «другорядної». На її думку, це є наслідком багатолітнього домінування маскуліноцентричної ідеології у суспільстві. Поряд з тим К. Хорні заперечувала біологічний підхід у діагностуванні неврозів, наголошуючи на вирішальній ролі інтерсоціальних та культурних факторів. Психічні зрушення виражаються чи то в активній (авторитаризм), чи то в пасивній (примирення, ізоляція) формах.

Певна традиція психологічного аналізу склалася у перші десятиліття ХХ століття і у вітчизняній науці. Власним поглядом на психологічну проблему мистецтва відзначився радянський психолог Л. С. Виготський (1896–1934). Особливістю художньо-психологічного аналізу Л. С. Виготського слід вважати його різноаспектний підхід до вивчення психології художнього тексту. На його погляд, практичне застосування психоаналітичного методу в мистецтві покликане реалізувати на практиці ті теоретичні цінності, які покладені в основу самої теорії, тобто вказати на те,

«як несвідоме у мистецтві стає соціальним» [11, с. 107]. Він зазначав, що практичне застосування методу класичного психоаналізу може бути ефективним лише в тому випадку, коли теорія відмовиться від деяких своїх огріхів, як-от від фокусування виключно на несвідомому, пансексуалізму та інфантилізму. Задачею методу є «розгледіти у художній формі не лише фасад, а й механізм творення мистецтва... адже мистецтво як несвідоме – це лише проблема, а мистецтво як соціальна роздільна здатність несвідомого – ось її найбільш імовірна відповідь» [11, с. 110].

На зламі XIX–XX століття постала проблема творчої особистості, і не буде перебільшенням сказати, що українські дослідники вийшли на перше місце у світі щодо кількості і якості робіт на цю тему. І. Франко (1856–1916) дає початок проблемі психології творчості своєю видатною працею «Із секретів поетичної творчості», а С. Л. Рубінштейн своєю статтею «Принцип творчої самодіяльності. До філософських засад сучасної педагогіки» (1922) ніби завершує цю серію. Дослідження представників різних філософських та психологічних уподобань формувалися під впливом О. О. Потебні, О. М. Веселовського, Д. М. Овсяннико-Куликовського [26, с. 579-580].

Особливості психології творчості І. Франко розкрив насамперед у галузі художньої літератури. Основні положення праці можуть бути зведені до наступних: автор постулює необхідність включення літературної критики до обсягу психології, яка і має довести головний важіль творчості – несвідоме [32, с. 53-54]; поетичну фантазію дослідник порівнює зі сновидіннями, у яких відкриваються скарби давніх забутих вражень від найдавніших часів [32, с. 363-364]; символізація – характерна прикмета поетичної фантазії і є найвищим свідченням таланту [32, с. 368]; справжній психологізм має розглядати людину не ідеальною, а такою, якою вона є [26, с. 580 -586].

Вітчизняне літературознавство початку XX століття подало власні психоаналітичні студії творів українських письменників, серед яких «З психології творчості Шевченка» (1916) С. Балея, «Дитячі переживання і

творчість Шевченка. Зі становища психоаналізи» (1932) Я. Яреми, «Іван Нечуй-Левицький (Спроба психоаналізу творчості)» (1927) В. Підмогильного та інші. Даними працями дослідники, по суті, обґрунтовують доцільність психобіографічного дослідження постаті митця і проектують психобіографію письменників у їхню творчість. Однак автори застосовували в основному концепцію класичного психоаналізу, визначаючи інфантильні та сексуальні переживання раннього дитинства. Через це дослідники були обережні у власних висновках, уникаючи гострих тверджень та відповідної термінології. З 20-х років ХХ століття відбувся наступ на психоаналіз як буржуазну науку, і лише у посттоталітарній Україні виникла нова хвиля інтересу до вчення.

Важливу працю з психології творчості відзначився В.А. Роменець (1926–1998) – відомий український психолог, фундатор вітчизняної історико-психологічної науки. Він критикував фрейдівську інтерпретаційну теорію за зосередженість на індивідуальних несвідомих конфліктах та ігнорування соціальної реальності. У своїй праці «Психологія творчості», автор блискуче розкрив механізм творчого процесу: «Адаптація полягає у такому пристосуванні до середовища, коли організм змінюється, а середовище залишається незмінним. Творчість передбачає активну зміну середовища людиною. Усе її життя складається із процесів адаптації та творчості, які взаємодіють між собою» [28, с. 175]. Аксіологічний аспект творчості дослідник розглядає як основу усіх творчих пошуків митців.

До спроби психоаналітичної інтерпретації художнього твору за допомогою аналітичного психоаналізу К.-Г. Юнга В. А. Роменець вдається на прикладі одного з найвидатніших романів китайського Відродження – «Подорож на Захід /西游记» У Чененя /吴承恩. Твір змальовує тернистий шлях пошуків та досягнень істинного сенсу буття людиною, яка пізнала його сенс. Дослідник доводить, що автор групує навколо головного героя – танського ченця – декілька істот, що в сукупності уособлюють людину та характер її існування [27, с. 604-605]. Самовдосконалення кожної окремої людини – то велика мудрість, і у чуттєвому світі виявляється принцип

індивідуації. У Ченень, визначаючи цінності світу як мотиви людської поведінки, прагнув показати абсурдність боротьби за них, відчуженість від істинного кругообігу людського життя. Ці намагання є полишеними істинного змісту, вони нескінченні й не зможуть принести людині спокій та умиротворення [27, с. 608-609]. Дослідник зазначає: «Головна ідея подорожі – буддійське визволення – покладена в основу феноменологічних змін. Їхній принцип – доведення до абсурду, усвідомлення безкінечності та невичерпності чуттєвого, просторового, часового, причинного, у цілому – марнота нікчемності речового багатства» [27, с. 607].

Врешті усвідомлення минушності життя, необхідності праведних діянь, прагнення до вершин досконалості, пошуку спокою в усамітненні, нагальності повернення до власної споконвічної природи – це та істина, яку необхідно досягнути головним героям.

Грунтовно до проблем психоаналітики кінця ХХ століття зверталися також С. Павличко, Н. Зборовська, Т. Гундорова та інші.

Загалом розвиток психологічної структури відображається на мінливості її структури, з'являються нові методи загальнотеоретичного та прикладного аналізу мистецтва й художньої творчості, що розвиваються на межі психології та естетики, психології та фізіології вищої нервової діяльності, психології та філософії тощо. Згадані нами автори заклали основи психологічних підходів до аналізу творчості, сформулювали ряд проблем, запропонували модель способів їх вирішення, які в подальшому стали підґрунтям для нових пошуків в психології мистецтва.

1.2. Психоаналіз у Китаї: етапи становлення та специфіка його імплементації у літературній творчості

Теорія психоаналізу З. Фрейда потрапила до Китаю ще за його життя і до сьогодні продовжує активно засвоюватися і розвиватися на теренах китайської науки, мистецтва та літератури. На складному шляху сприйняття

вчення про психоаналіз у Китаї можна виокремити декілька етапів, кожен із яких вирізняється особливостями і складнощами як в самому розумінні постулатів цього вчення, так і у залученні його у практику лікування психічних захворювань, а також на теренах художньої творчості та літературознавчого аналізу.

Перший етап – 10 – 30 рр. ХХ ст. – ознайомлення китайської наукової та творчої інтелігенції із працями З. Фрейда в контексті «руху за нову культуру», який передбачав популяризацію у Китаї ідей західної науки, мистецтва, літератури [205, с. 32-33].

Психоаналіз З. Фрейда став відомим у Китаї на піку популярності вченого. У травні 1914 року Шанхайський видавничий дім у своєму журналі «Western Magazine» опублікував статтю «Дослідження снів». Автори представили огляд роботи З. Фрейда «Інтерпретація сновидінь», зазначивши, що саме він є фундатором теорії психоаналізу.

У 1919 році Ван Цзіньсі / 汪敬熙, який у той час здобував науковий ступінь зі психології та фізіології у США, у 4-му номері журналу «Нові віяння» опублікував оглядову статтю щодо полеміки шести відомих психологів Лондонського королівського коледжу щодо фрейдівської теорії про інстинкти та підсвідоме, центральним питанням якої став науковий статус психоаналізу. Слідом за цим у 5-му номері з'явилася його наступна стаття під назвою «Останні тенденції у психології», у якій автор розкрив позитивний досвід лікування післявоєнних психічних розладів за допомогою психоаналізу та підтвердив його значний вплив на розуміння психології людини загалом.

У 1920 році редактор газети «Події» Чжан Дунсунь / 张东荪 опублікував статтю «Про психоаналіз», у якій виклав основні положення спільного дослідження З. Фрейда та Дж. Броера щодо особливостей хвороби «Анни О» та техніки «лікування за допомогою бесіди», у статті подано тлумачення таких характерних понять психоаналізу як «свідомість»,

«передсвідомість», «несвідоме» та ін., а також здійснено огляд фрейдівських теорій особистості та несвідомого.

У 1921 році Чжу Гуанчянь / 朱光潜 у «Western magazine» опублікував статтю «Підсвідомість та психоаналіз З. Фрейда», у якій високо оцінив здобутки З. Фрейда. У 1933 році вийшла друком праця «Патологічна психологія», у якій він системно ознайомив зі психоаналітичним вченням та на його основі проаналізував психологію літературної творчості у Китаї.

Фань Гуандан / 范光当, навчаючись в університеті Цінхуа, ознайомився зі фрейдівським «Вступом до психоаналізу» та зацікавився теорією сексуальних бажань у дітей. Відповідно до теорії нарцисизму Фрейда він провів психоаналітичне дослідження на прикладі дівчини доби пізньої Мін на ім'я Ма Сяоцин, видавши в 1924 році «Роздуми про Ма Сяоцин», а згодом «Аналіз Ма Сяоцин».

Чжань Шичжао / 章士钊 по поверненні з Європи у 1923 році також зацікавився психоаналізом. Детально ознайомившись з теорією Фрейда, він переклав його знакову працю «Вступ до психоаналізу» (у китайському варіанті під назвою «Мистецтво розуміння душі»). Довгий час підтримував листування із самим психоаналітиком.

Гао Цзюефу / 高觉敷 у середині 20-х років ХХ століття переклав лекцію Фрейда «Витоки та становлення психоаналізу» в університеті Кларка та видав у 17-му томі «Освітнього журналу». У 30-х роках він переклав та перевидав «Вступ до психоаналізу».

Зі проникненням психоаналізу до Китаю у 20-х роках ХХ століття він пережив дві хвилі популярності, ставши «модним віянням» доби. Перший пік популярності припадає на період до та після «руху 4-го травня» та триває до початку 40-х років. У цей час майже всі культурологи, включаючи Пань Гуандана / 潘光旦, Чжан Дунсуня / 张东荪, Дун Цюси / 东秋斯, Гао Цзюефу / 高觉敷, письменники та критики, такі як Лу Сінь / 鲁迅, Го Можо / 郭沫若, Юй Дафу / 郁达夫, Ши Чжецунь / 施蛰存 та ін., реагують на вчення про

психоаналіз, що викликає хвилю запеклих антифеодальних міркувань. Проте через напружену політичну ситуацію, внутрішні конфлікти та зовнішні війни, жахливий матеріальний і духовний стан простого люду, розвиток та поширення цих новітніх віянь та ідей було обмежено невеликим колом інтелігенції та діячів культури і літератури, тому не спричинило сенсації у суспільстві [205, с. 36-37].

У цей час психоаналіз Фрейда проникає у Китай двома основними шляхами. Перший – це пряме знайомство зі вченням китайських психологів та філософів, які виїздили в Європу на навчання чи з метою науково-освітньої діяльності. Китайські вчені визнавали окремі недоліки психоаналізу, проте намагалися усвідомити і об'єктивно поцінувати перспективи цієї теорії. Такий шлях характеризувався сцієнтичним спрямуванням. Інший – опосередковане японськими перекладами засвоєння теорії психоаналізу в Китаї, розповсюджувачами якої переважно виступала творча інтелігенція. Під час поширення психоаналізу в Китаї основна увага зверталася на його соціальне значення та провідну роль у літературній творчості [205, с. 35-45].

Відомий китайський поет, драматург, публіцист, громадський діяч, очільник групи романтиків «Творчість» Го Можо / 郭沫若 у 1920 році у виданні «Вісник. Спалах вчень» опублікував статтю «Література з глибин життя», у якій, базуючись на психоаналізі, виклав власні погляди на літературу, зазначаючи, що життя є глибинною сутністю літератури, а література є віддзеркаленням життя. У 1921 році побачила світ ще одна його стаття «“Західний флігель” – мистецька критика та характер автора», у якій він застосував психоаналіз як літературознавчу критику. Го Можо зазначив, що у відомій драмі юаньської доби «Західний флігель» «тріумфальні пісні та пам'ятники конфуціанського канону поступилися місцем живим людям» [162, с. 315-317]. Він підкреслив, що «тисячі років уславлений своїм конфуціанством Китай, насправді є лише безмежною клінікою сексуальних збоченців» [162, с. 315-317]. Очевидно, що Го Можо викриває недосконалий Китай та приховані під маскою доброчесності потяги і бажання звичайної

людської істоти, якій однаково властиві й сексуальні бажання і тваринні інстинкти. І це в певний історичний період стає усе більш дотичним до людського життя, звільняє, виправдовує людину в її недосконалості, викликаючи значний читацький інтерес.

У 1921 році Ло Дісянь / 罗迪先 переклав працю відомого японського літературного критика Куріягави Хакусона / 厨川白村 «Десять питань сучасної літератури», у якій автор досить змістовно виклав основні положення психоаналізу Фрейда. Хакусон, японський літературний критик, якому властиве доволі сильне почуття соціальної відповідальності, у роботі над психоаналізом дозволив собі певною мірою власне переосмислення теорії, яке, з одного боку, послабило довершеність та глибину фрейдівського вчення, а з іншого, викликало більший інтерес суспільства до нього.

У 1922 році Чжун Юнь / 仲云 у «Тижневику літератури» опублікував переклад роботи японського дослідника Мацумури Такео / 松村武雄 «Психоаналіз та літературне мистецтво». Згодом видав власні праці «Щодо тенденцій у літературі», «Хворобливі сексуальні бажання та література», «Література та сексуальність» тощо, у яких спробував дати психоаналітичне трактування феномену літератури.

У 1924 році видатний письменник, фундатор новітньої китайської літератури Лу Сінь / 鲁迅 переклав інший відомий твір Хакусона «Вісники депресії». Лу Сінь приділяв велику увагу саме цьому письменнику через те, що він висловив близькі йому самого погляди: «Життєздатність зазнає придушення, а життєві незгоди та депресії стають основою літератури» [154, с. 387-388]. Через три дні після перекладу «Вісників депресії» Лу Сінь береться за наступні твори Хакусона «Візит до Пагоди Слонового Бивню», «До перехрестя». У 1925 році він пише «Ідеологію вдови», у якій із психоаналітичної точки зору викриває оманливий образ добродішних людей *цзюньцзи* у феодальному суспільстві.

У 1927 році Юй Дафу / 郁达夫 публікує статтю «Література в узагальненнях», у якій зазначає, що «життя» – це рух від несвідомого до свідомого, від свідомого до самоаналізу, від самоаналізу до морального [154, с. 90]. Таке тлумачення, очевидно, бере початок у теорії несвідомого З. Фрейда. У 1934 році у «Драматичному трактаті» він наголошує, що серед різноманітних почуттів єдине, що насправді виводить життя із звичайного русла, є кохання. А серед безлічі інстинктів найважливішим та найнебезпечнішим є сексуальний інстинкт [154, с. 91].

Саме через це літературний критик Чжоу Цзожень / 周作人 найпершим у китайській літературі застосував теорію сексуальних бажань З. Фрейда для аналізу раннього оповідання автора «Занепад / 沉沦», у якому Юй Дафу на прикладі японського студента змалював симптоми іпохондрії, як розладу психіки молоді ХХ століття [205, с. 38].

У 20 – 30-х роках ХХ століття деякі китайські письменники на основі положень психоаналітичного вчення писали художні твори і тим самим сприяли поширенню психоаналізу в Китаї. Наприклад, у таких оповіданнях Лу Сіня, як «Недосконала гора / 不周山» «Стариган Гао / 高老夫子», «Мило / 肥皂» містяться чимало описів у межах психології несвідомого. У новелі Го Можо «Змарнована весна / 残春» психоаналітичними засобами створено непростий звивистий сюжет. Ши Чжецунь / 施蛰存 в оповіданні «Генерал похилив голову / 将军底头» використав окремі образи, позначені символікою психоаналізу, Мяо Шиін / 穆时英 в оповіданні «Кладовище / 公墓» зображує конфлікт між комплексом любові до матері та комплексом нарцисизму [9, с. 176-183]. Цей ряд можна продовжити.

Унікальна теорія інстинктів та сексуальних бажань З. Фрейда шокувала світ та викликала справжню сенсацію. У часи гітлерівської Німеччини поширення теорії Фрейда було заборонено, його доробки спалювали, а сам автор, уникаючи гонінь, був змушений емігрувати до Лондона. Проте поширення учення у Китаї було відчутно спокійніше, обмежувалося

переважно інтересом учених кіл, не викликало жодних сенсацій, не провокувало гонінь та заборон.

Отже, засвоєння ідей психоаналізу в Китаї 10 – 30-х років виражалося переважно в ознайомленні із його основними працями в перекладах, виконаних представниками китайської інтелігенції, які отримали освіту в Європі. Чимале значення мало також знайомство китайців, перш за все митців, із роботами японських прихильників психоаналізу. Прикметно, що в Китаї навіть на першому етапі відбулося активне залучення теорії не лише в царину психології, але й літературознавства та художньої творчості. Оригінальні праці китайських дослідників, де звучали постулати психоаналізу, якраз і були виконані в межах літературознавчого аналізу.

Другий етап засвоєння ідей З. Фрейда в Китаї можна умовно окреслити межами кін. 30-х – кін. 70-х рр. ХХ століття. Це період посилення й остаточного домінування у політичному суспільному, а згодом і науковому та літературному житті Китаю комуністичних ідей, які заступили собою усі інші теорії та концепції, включаючи і психоаналіз. У 30-х роках ХХ століття розгорнувся літературний рух прокомуністично налаштованої «Ліги лівих письменників». Ліга розгорнула нищівну критику фрейдівського вчення, яке згодом потрапило під всілякі обмеження. Наступна визвольна війна та війна опору Японії переключили увагу вчених та літераторів на долю народу та національне самозбереження, а цікавість до психоаналізу природно ослабла.

Після 50-х років ХХ століття керівну та домінуючу позицію у сучасній літературі Китаю на тривалий час зайняла літературно-мистецька теоретична система марксизму, запозичена з Радянського Союзу. Учення про психоаналіз Фрейда було визнано частиною буржуазної культури та ідеології, воно трактувалося як псевдонаука, а в медичній практиці, літературі та мистецтві згадувалося виключно як об'єкт критики. Ідеологія наголошувала на соціальності та класовості людини, представляла її сутність як «сукупність суспільних зв'язків». У той же час положення психоаналізу ґрунтувалися не на соціальному, а на індивідуальному характері людини, часто

відштовхуючись від її фізіологічних та тваринних якостей, і тому розглядалися як єретичні, як такі, що не узгоджуються із розумінням та оцінкою людини марксизмом, і природньо, що психоаналіз не мав шляхів розвитку. Наслідком домінування даного типу ідеології, із його спрямуванням на пригнічення духовного, заборонаю почуттів та бажань, стала повна відсутність у літературі 60 – 70-х років любовних творів, описів сексуальних стосунків. Психоаналіз був викинутий із суспільного та культурного життя Китаю на майже тридцять довгих років, а його повноцінне та широкомасштабне повернення до лав китайської літератури відмічається лише у середині 80-х років ХХ століття.

З новою силою інтерес до психоаналізу розгорівся після закінчення «культурної революції» і запровадження політики «реформ і відкритості». На початку 80-х років ХХ століття на континентальному Китаї із новим розмахом почали друкуватися роботи Фрейда, що ознаменувало початок третього етапу засвоєння його ідей [205, с. 43]. У середині 80-х років такі праці як «Вступ до психоаналізу», «Фрагмент аналізу випадку істерії Анни О» та інші викликали нечуваний інтерес, доробки Фрейда виходили під різними назвами та публікувалися різними виданнями. На деякий час ці праці набули присмаку сенсаційної популярності, і за невеликий проміжок часу маже всі його праці були перекладені китайською мовою.

У середині 80-х років ХХ століття «література нового часу / 新时期文学» нарешті позбулася пут радикально лівого спрямування і присвятила себе поверненню до власного «я», пошуку гуманістичного шляху. Очевидно, що психоаналіз, вчасно потрапивши у поле зору пошукачів, значно вплинув на формування літературних поглядів, на літературну практику та критику. У порівнянні з першою хвилею вплив другої виявився більш значним, сфера застосування учення розширилася, набула небувалого розвитку в літературі, психоаналіз став новим інструментом художньої творчості. У царині літературної критики відбувався процес нового трактування творів давнини та сучасності на основі положень психоаналізу. У китайській літературі

переглядалися твори від Чжуанцзи / 庄子, Цао Сюеціна / 曹雪芹 аж до Чжан Айлін / 张爱玲 та Мо Яня / 莫言, у зарубіжній – від літературних шедеврів Давньої Греції до творчих доробків Т. Драйзера, Ю. О'Ніла та С. Цвейга. Таким чином, у цей період обізнаність в основах психоаналізу не обмежувалася виключно науковими колами, «він поширювався у масах малоосвіченого китайського суспільства, навіть досяг рівня загальновідомого вчення» [180, с. 50].

Вплив психоаналізу на китайську літературу виявляється у першу чергу в його узгодженні з пошуками до звільнення особистості представників літератури нового часу, через що склалися підходящі умови та реальні можливості їх взаємодії. Будь-яка іноземна культура здатна вкорінитися в іншій за умови наявності сприятливого ґрунту та атмосфери. У Китаї довгий час домінував феодальний устрій із чіткими нормами поведінки. Задля того, аби загнати людину в рамки загальних нормативів, вимушеною передумовою було нівелювання людською індивідуальністю, і чим більше вдосконалювались ці норми, тим із більшою силою заперечувалася індивідуальність. Коли у середині 80-х років була знову відкрита «людина», психоаналіз неабияк підбадьорив письменників, спонукаючи до творення нової антропоцентричної літератури. Ван Мен / 王蒙 у своїй праці «Три елементи літератури / 文学三元» започаткував положення про три джерела літератури. Він говорить: «Література – це явище соціальне, культурне та життєве. Ці три елементи літератури в поєднанні повинні сприяти перетворенню людини на суб'єкт та об'єкт літератури» [189, с. 124]. Таким чином, розкриття інстинктів людини стало найкращим способом зображення людської природи. Психоаналіз розглядав природу людини як самосвідомість, позбавлену будь-яких матеріальних обмежень, як сукупність природних мотивів та властивостей, і це узгоджувалося з основними пошуками літератури нового часу у Китаї. Як наслідок певного звільнення мислення у 80-х роках, психоаналіз із його установкою на людську природу здобув

значну популярність. Незважаючи на це, література нового часу не являла собою лише інтерпретацію фрейдівської теорії, вона перетворилася на інструмент культурної та моральної критики доби [205, с. 44] і мала відшукати витoki та причини пригніченості в суспільстві. Такий вигляд набув «китайський» психоаналіз 80-х років ХХ століття.

По-друге, вплив психоаналізу на літературу Китаю виявляється також у тому, що концепція сексуальності З. Фрейда знаходить втілення у мотивах та образах літератури нового часу. Політика обмеження та заборони індивідуальності в китайському феодальному суспільстві відобразилася на свідомості у формі пригнічення сексуальності. Література, яка була покликана віддзеркалювати життя, у дійсності виявилася «кастрованою». Упродовж довгого часу у свідомості китайців вкорінювалась наступна ідеологія: незважаючи на те, що сексуальність є чимось брудним та принизливим, людині все ж притаманні певні сексуальні інстинкти, які не були повністю еліміновані на шляху еволюції від тварини до людини. Через це «тваринні інстинкти» ототожнювались із «сексуальним актом». Ідеальна людина неодмінно мала позбутися будь-яких проявів сексуального й тим самим звільнитися від гріховності. Таке усвідомлення було розвинуто феодалізмом і стало супутнім продуктом його вузької політичної ідеології.

Вчення про сексуальні інстинкти у психоаналізі значною мірою вплинуло на тогочасних митців та письменників. З точки зору З. Фрейда, у несвідомих бажаннях та інстинктах людини прихована сила «лібідо», первісна рушійна сила сексуального потягу, а мотивація письменника є нічим іншим як втіленням цього сексуального бажання, результатом імпульсу «лібідо». Китайський поет та прозаїк Чжан Сяньлян / 张贤亮 щодо своїх творів говорив: «Стосунки двох статей – це завжди найжиттєдайніша, найфундаментальніша та найвища форма існування життя» [206]. Слідом за цим митці у своїх дискусіях ще більше наблизилися до фрейдизму, вони вважали, що «створення та функціонування мистецтва за великим рахунком є виявом бажань, а конфлікт у мистецтві врешті є конфліктом бажань. Красиве

життя є базовим бажанням людини, саме тому концепція краси закладена на пристрасний ґрунт та бачення лібідо як джерела ментальних здібностей здатні зосередити художню творчість навколо розкриття сексуальності» [192]. Письменниця Ван Ань / 王安忆 також переконана, що «для того, щоб посправжньому показати людську природу, слід звернутися до кохання. Змальовуючи кохання, обов'язково торкаєшся теми сексуальних відносин. Я також вважаю, що неможливо сповна зобразити людину та досягнути її природу, уникаючи сексуальної сторони. Якщо ти справжній письменник, ти мусиш торкатися даної теми» [209, с. 148]. Очевидним є вплив психоаналізу на такі твори авторки, як трилогія «Кохання» / 三恋» та «Вік на варті / 崗上的世紀», про які говорив сучасний китайський письменник Ван Шо / 王朔: «Трилогія "Кохання" Ван Ань сповна виявляє положення психоаналізу З. Фрейда. Мені здається, що вона писала твір із посібником із психоаналізу в руці, в іншому випадку неможливою видається така співвіднесеність розвитку любовних стосунків героїв до моделі «Я» – «Воно» – «Над-Я» [184, с. 240]. Письменниця Лін Бай / 林白 писала: «Насправді реальний сексуальний контакт не збуджує мене і не запалює настільки, як та пристрасність, із якою я подаю його у творі. Я завжди намагаюся надати сексуальності витончену мову, яка сповнює мої твори відчуттям поетичного задоволення» [157, с. 356].

З того часу багато письменників так чи інакше виявляють свої психоаналітичні погляди на літературу, сексуальна тематика стає провідною. Мо Янь / 莫言 у творі «Червоний гаолян / 红高粱» шляхом розкриття лібідо додав давній китайській нації «свіжої крові». У сучасних романах, таких як «Дружини і наложниці / 妻妾成群» Су Туна / 苏童, «Пишні груди, широкі стегна / 丰乳肥臀» Мо Яня, «Відьма / 女巫» Чжу Лін / 朱林 тощо, автори за допомогою бруталних сексуальних стосунків викривають справжню картину приниження людської гідності в роки політичної темряви та суспільних хвилювань; у творах «Місто, що занепало / 废都» Цзя Пінви / 贾

平凹, «Краса на схилі століть / 世纪末的美丽» Чжу Тяньвеня / 朱天文 автори шляхом заглиблення у сексуальне життя прагнуть показати занепад духовного світу інтелігенції; у творі Лі Ан / 李昂 «Темна ніч / 暗夜» та інших із серії «Демон, що носить пояс вірності» письменниця на основі зображення сексу на комерційній основі показує цинічне ставлення до людської гідності в сучасному індустріальному суспільстві, на корупційність чиновницького апарату; за допомогою опису сексуальних бажань, прагнень, конфліктів, актів тощо пропагують феміністичні погляди, свободу та незалежність жінки у своїх творах такі автори, як Ван Ань «Вік на варті», Чень Жань / 陈染 «Приватне життя / 私人生活», Чжан Канкан / 张抗抗 «Галерея кохання / 情爱画廊», Лін Бай / 林白 «Війна одного / 一个人的战争», Те Нінь / 铁凝 «Жінка у великій ванні / 大浴女», і навіть Вей Хуей / 卫慧 «Крихітка з Шанхаю / 上海宝贝» та Мянй Мянй / 棉棉 «Цукерочка / 糖». Ці сучасні письменники виражають свої візуальні, відчуттєві, слухові та інстинктивні пориви від першої особи або інколи через головних герої прагнуть змалювати людську природу. У будь-якому випадку секс є невід'ємним, якщо не головним шляхом вираження ідеї. Отже, підсумовуючи, слід визнати той факт, що психоаналіз, проникнувши в китайську літературу, потрапив на доволі родючий ґрунт, і його цінність була сповна розкрита саме в цій царині мистецтва.

Таким чином, становлення психоаналізу в Китаї відбувалося поетапно, і цей процес можна умовно розділити на три періоди: 10 – 30 рр. ХХ ст., 30 – 70 рр. ХХ ст. та з 80-х років по сьогоднішній день. Визначальними чинниками стали історичні, суспільно-політичні та культурні умови в Китаї на конкретному історичному етапі, які наклали відбиток на розуміння та вектор застосування психоаналізу. На ранніх етапах знайомство з психоаналізом відбувалося переважно шляхом прямого перекладу та ознайомлення із провідними роботами З. Фрейда, а також опосередковано, через дослідження вчення японськими науковцями та літературними діячами.

Згодом, як результат більш глибокого розуміння та індивідуального трактування, певні ідеї психоаналізу проникли безпосередньо в художні твори китайських письменників і так чи інакше виявили себе у формі твору, сюжеті, образах і символіці. Вплив ідей психоаналізу простежується уже у творах таких авторів як Лу Сінь, Ши Чжецзунь, Мяо Шиін тощо. На сьогодні популярність психоаналізу в Китаї не спадає, він отримує новий виток розвитку в межах літературознавства, психології та сексології. Переважна більшість досліджень китайськими вченими робіт З. Фрейда ведеться саме в контексті літературної творчості, як то роль психоаналізу у жіночій прозі, психоаналіз у післявоєнній літературі, психоаналіз та психобіографія і тому подібне.

Окрім найпоширеніших трьох сфер застосування фрейдівського вчення, за останні роки на континентальному Китаї було проведено ряд симпозіумів та форумів, присвячених психоаналізу, як то «Німецько-китайський форум з психоаналізу», «Структурно-психологічна теорія культури Ж. Лакана та її культурне значення» тощо [168].

Висновки до першого розділу

Розвиток психоаналітичних теорій особистості спонукав до формування нового погляду не лише на психіку людини, а також і на творчість, як на особливий вид психічної діяльності, і на твір, як результат цієї діяльності. Фундатор психоаналізу З. Фрейд розглядав мистецтво як сублимацію внутрішніх бажань та конфліктів, а митця, – як схильну до неврозу особистість, яка прагне тим самим «одужати». Послідовник З. Фрейда К.-Г. Юнг надав перевагу колективному несвідомому над індивідуальним, визначивши його основну складову – архетип, як містилице забутого, але збереженого в пам'яті поколінь досвіду людства, яке виражається за допомогою символів – образів у творчій діяльності людини. Один із засновників неофрейдизму, німецький психоаналітик Е. Фромм,

визначав домінуючу роль соціальних факторів на формування особистості людини. Ідея про те, що прагнення до незалежності призводить до ізоляції, від якої страждає сучасне людство, лягла в основу його понять «позитивної» та «негативної» свободи. Перша досягається шляхом творчої діяльності. Поряд із тим широкий інтерес викликають досягнення у галузі жіночої психології та дослідження в області вивчення соціальних неврозів К. Хорні. Положення психоаналітика міцно переплелися з ідеями фемінізму ХХ століття і лягли в основу сучасних тенденцій зображення жінки у світовій та китайській літературах.

Вагомими результатами у психоаналітичних літературних студіях в Україні початку ХХ століття відзначилися І. Франко, С. Балеї, В. Підмогильний. Кінець століття збагатився масштабними та ґрунтовними працями В. Роменця, С. Павличко, Н. Зборовської та інших.

Такий бурхливий розвиток психоаналітичних теорій особистості дістався Китаю уже на початку ХХ століття. Процес ознайомлення із основними положеннями вчення відбувався у три етапи. Перший етап умовно обмежений 10 – 30-ми роками ХХ століття і характеризується появою значної кількості перекладів робіт З. Фрейда. Перекладачами виступали в основному представники інтелігенції, які отримали освіту за кордоном і там же зацікавилися психоаналізом. Ідеї вчення сповідували Лу Сінь, Юй Дафу, Го Можо та інші, у їх художніх та критичних працях прослідковується щонайменше факт ознайомлення із психоаналітичними працями. Однак на цьому етапі резонансу в суспільстві теорія не отримала. Другий етап (кін. 30-х – кін. 70-х років) позначений запереченням та відкиданням провідних ідей психоаналізу та теорії загалом як наслідок домінування у житті та мистецтві Китаю марксистської доктрини. Третій етап та кінець 80-х років, ознаменований завершенням «культурної революції» та проведенням політики «реформ і відкритості», є періодом активного залучення ідей психоаналізу до китайської літератури, переосмислення класичних творів із точки зору психоаналітичних теорій особистості. Велика увага молодими

китайськими письменниками приділялася сексуальному аспекту теорії З. Фрейда та феміністичним ідеям, в основі яких почасти лежала й жіноча психологія К. Хорні. Суттєві риси впливу психоаналізу можна знайти у творах Ван Мена, Мо Яня, Ван Ань'ї, Чжан Айлін та звичайно Цань Сюе.

РОЗДІЛ II. ПСИХОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ТВОРЧОСТІ ЦАНЬ СЮЕ У ДЗЕРКАЛІ ЛІТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДИЗМУ

2.1. Літературний авангардизм у Китаї: виклик традиціоналізму

Авангардизм у китайській літературі заявив про себе доволі пізно. У 1987 році окремі номери журналів «Народна література / 人民文学» та «Врожай / 收获» були повністю присвячені «експериментальним / 试验小说/ авангардним / 先锋小说 оповіданням» – новому явищу в китайській літературі.

Концепція авангардної літератури в Китаї має широке та вузьке значення. У широкому значенні «авангардизм» – не літературний напрям, а лише окремі різноманітні експерименти авторів, які виводять їх тексти за межі реалістичного, соціально мотивованого та ідейно визначеного канону. Під авангардними творами розуміють такі, у яких присутній «авангардний дух», тобто здійснюється радикально-експериментальна боротьба з раніше існуючими формами літератури та відношенням до них. Літературний та культурний контекст зародження та формування китайського авангарду має свої особливості, які виражаються у переосмисленні традиції національної культури поряд зі сприйняттям творів літератур Заходу, визначеності тематики та проблематики творів контекстом «культурної революції», що привнесла трагізму та фаталізму у світовідчуття на противагу іронії та буфонаді [19, с. 329]. Дослідженням художньо-естетичного феномена китайського авангардизму в літературній творчості займалися такі китайські дослідники, як Чен Сяомін / 程晓明 [138, с. 363], Че Тяньсян / 车天翔 [139, с. 8], Хе Гуймей / 贺桂梅 [147, с. 11-18] та інші.

У сучасній китайській літературі витoki авангардизму сягають літературних пошуків молодих поетів часів «культурної революції», зокрема представників поетичної течії «Байяндянь / 白洋淀», серед яких Ман Ке / 芒

克, До До / 多多, Бо Цін / 白青, Лі Ман / 林莽 та інші. Згодом авангардний дух проявився у творах представників «Туманної поезії / 朦胧诗» Бей Дао / 北岛 та Шу Тін / 舒婷, в індивідуалістичній прозі Ван Мена / 王蒙, фантастичній прозі Лю Сула / 刘素拉 та Цзун Пу / 宗璞, у модерній драмі Гао Сінцзяня / 高行健 тощо.

Поетична течія «Байяньдянь» (60 – 70 роки) не лише символізує перші поетичні та прозові спроби на теренах модернізму, а й несе молоді пагони авангардної літератури. Слідом за нею з'являється «Туманна поезія / 朦胧诗», твори типу «потоків свідомості / 意识流小说», література «пошуку коріння / 寻根文学» – усе це заклало підвалини та створило сприятливі передумови для народження та розвитку авангардної течії у літературі Китаю. Точніше кажучи, до того як авангардні оповідання привернули увагу читачів та критиків, ряд письменників заклали основи для їх неминучої появи.

1. «Туманна поезія» – Ван Мен та інші письменники, автори, які користувалися прийомом «потоків свідомості». На початку 80-х років у китайській літературі вперше виник відносно усвідомлений модерністський літературний рух; першопрохідцями стали поети-туманники, однак найбільш вагомий вплив на авангардну прозу справили оповідання із використанням прийому «потоків свідомості» Ван Мена та Цзун Пу. Вони продемонстрували мистецьку хоробрість, що згодом стала прикметною рисою творчості письменників-авангардистів.

2. Якщо нова естетика Ван Мена не спричинила революційного зламу в літературі, то твори «пошуку коріння» суттєво її сколихнули. Літературний рух «пошуку коріння» поклав кінець реалістичному відтворенню дійсності, відмовився від норм тематичності, сюжетності творів, зробивши значний внесок у манеру оповіді та мовний стиль. Він не лише усунув перешкоди на шляху розвитку та становлення авангардної літератури, а й передчасно завершив частину літературного експерименту, у той же час завдяки

«незграбності» власних текстів виплекав у читача цікавість до складних для розуміння авангардних оповідань.

3. Оповідання «постмодерного напрямку в літературі» з'явилися дещо пізніше за твори «пошуку коріння» у доробку Лю Сула / 刘素拉, Сюй Сін / 徐兴 та Ван Шо / 王朔. Автори бунтують проти реального життя та ідеології існування. Їм не притаманна сувора культурна критика, так само вони не плекають почуття обраності та відповідальності за розбудову культури як представники «пошуку коріння». Навпаки, для них характерна схильність до зневаги будь-якої сакральності, віри та возвеличення. Вони сприймають життя як гру, а самі є її головними гравцями. Критику культури у творах «пошуку коріння» вони логічно довели до критики всієї концепції буття. Саме на цій основі й відбувся подальший грандіозний підйом авангардної літератури в Китаї.

Говорячи про авангардну прозу у вузькому сенсі, слід говорити про літературний напрям кінця 80-х – 90-х років, який уже формується на основі законів літературної деструкції під впливом західних авторів (Ф. Кафки, Х.Л. Борхеса та ін.). Тут відбувається розщеплення канону, формування альтернативної художньої продукції. Таким чином, творчість Цань Сюе відносимо до авангардної літератури у вузькому значенні і далі йтимемося саме про неї.

Фундатором даного літературного напрямку вважається Ма Юань / 马原, у творах якого повністю відсутній натяк на політичну ідеологію. Дослідник Чень Сяомін / 陈晓明 пропонує виділяти авангардний напрям у вузькому сенсі та визначати його як «творчість молодих авторів, наступників Ма Юаня, яким притаманна творча свідомість і які змогли створити свій власний стиль оповіді» [137, с. 71]. Серед них Цань Сюе / 残雪, Су Тун, Хун Фен / 洪峰, пізніше Ге Фей / 格非, Юй Хуа / 余华, Сунь Ганьлу / 孙甘露, сюди також можна віднести молодих талантів пізнішого періоду, таких як Чжу Вен / 朱

文 та Хань Дун / 韩东, які в контексті китайського авангардизму згадуються як представники «пізнього покоління».

Корпус текстів авангардного напрямку пізнього періоду варто було б об'єднати у межах «периферійної літератури / 边缘文学», тобто такої, яка йшла в розріз із домінуючою на той час у Китаї ідеологічною літературою. Важливим є той факт, що процес формування даної концепції «периферії» відбувся вже у 90-х роках, коли частина авторів відійшла від політизованої прози. На думку Ван Гана / 王干 «периферійність у літературі визначається відмовою бути спадкоємцем провладної літератури, відмовою від багатьох обмежень традиційної літератури та пошуком нового місця на периферії жанрів» [179, с. 47].

У процесі творення авангардної прози можна виділити два періоди. Для першого періоду, представниками якого є Ма Юань, Мо Янь та Цань Сюе, характерними є заперечення канону, мовний експеримент та прагнення повному осмислити проблеми людського буття.

Ма Юань у своїх знакових творах «Човен без вітрил у Західному морі / 西海的无帆船» та «Фікція / 虚构», зруйнувавши ілюзію реальності, вкотре з новою силою розмиває межі реального та вигаданого. Його історії, які не мають закінчення, а також спосіб конструювання фрагментарного сюжету немов вказує на уривчастість досвіду та непізнаваність реальності, створюючи ефект ілюзорної дійсності оповіді. Це дає змогу говорити про особливий прийом «нарративної пастки Ма Юаня» [190]. Він зруйнував реалістичний прийом створення правдивої ілюзії, заклавши тим самим підвалини для всієї експериментальної прози. У порівнянні з Ма Юанем, досягнення Моя Яня більш суттєві. У його творах «Прозора червона редька / 透明的红萝卜» та «Червоний гаолян / 红高粱» створено індивідуалізований світ міфу та образ слова. Йому вдалося відтворити дитячі почуття у тлі власних оповідань. Оригінальність способу вираження власної чуттєвості та трансформація сучасної китайської мови сформували бездоганний та

унікальний, багатий на суб'єктивізм та експресивність авторський стиль, який у певному сенсі є спробою поетизації прози.

Цань Сюе цікава в першу чергу своїми психологічними оповіданнями, які відзначилася пошуками сутності людського буття. Вона зобразила соціальне середовище як «пекло серед людей» і в такому ракурсі прагнула розкрити внутрішню психологічну кризу людської особистості. Усі події та герої творів замкнені в межах оніричної дійсності, події позбавлені логіки та хронології. Спосіб конструювання тексту у творах Цань Сюе – це натуралістичне вираження страхітливого сновидіння. Її знакове оповідання «Хатинка на пагорбі» має на меті виявити тиск зовнішнього світу на особистість, людську потворність та безнадію, персоналізовані відчуття вона підносить до рівня алегорії умов існування людини.

Другий етап представлений діяльністю Ге Фейя, Сунь Ганьлу та Юй Хуа. Вони розвинули досягнення попередників, у певному сенсі довершили їх. Так Ге Фей на основі знахідок Ма Юаня створив унікальний «нарративний лабіринт»; Сунь Ганьлу, спираючись на стилістичні знахідки Мо Яня, перетворив мову твору на кристалізовану подобу «сну і поезії»; Юй Хуа, як послідовник Цань Сюе, розкрив насильницьке єство та обезкровлення людської суті в Китаї.

Отже, китайська авангардна проза – це особливе літературне явище, яке проросло на ґрунті окремого історично-культурного середовища Китаю. Його представниками є молоді освічені та літературно підковані молоді письменники, народжені в період із 50-х до 60-х років. У своїй творчості вони синтезували ознаки модерної та постмодерної літератур Заходу, виразили незадоволення багаторічною незмінністю літературних форм та технік, прагнучи нарешті реформувати структуру китайських літературних зв'язків та зробити китайську літературу невід'ємною частиною світової.

Особливі риси китайського літературного авангардизму запропонував професор Пекінського університету Чень Сяомін, серед них: руйнація основоположних принципів; деконструкція історичного «гранд-нарративу»;

колажування; фаталізм; містицизм; деестетизація героїв [138, с. 363]. У той же час дослідник зауважує, що, по суті, авангардизм у китайській літературі проявився переважно на формальному та мовному рівні вираження свого індивідуального «я». У результаті форма починає визначати зміст, вигадка стає відправною точкою твору, значно збагачується поліфонія художніх засобів у прозі. Часто авангардисти задля досягнення своїх естетичних цілей ущільнюють або розширюють часові та просторові межі між подіями, порушують причинно-наслідкові зв'язки, зображують героїв безтілесними або позбавленими будь-яких відмінних рис на зразок символів і шахових фігур, сміливо залучають новатора до оповідання, заграють з очікуваннями читача. Авангардисти намагаються поставити під питання підвалини буття істинності існування оточуючої реальності. Це виявляється у прагненні до схематизації персонажів, символізації їх дій та висловів, створення індивідуальних метафор [17, с. 70]. Тому саме метафоричність та абстрактність стають ключовою характеристикою творів авангардистів.

Авангардисти широко цікавилися ідеями фрейдизму та напрацюваннями в царині психоаналізу загалом, активно використовували їх у своїй експериментальній творчості. Психоаналіз є одним з основних складників авангардної культури, оскільки психоаналітичний дискурс формувався у контексті радикального повороту в осмисленні людської психіки та зміни традиційної парадигми у сприйнятті мистецтва та літератури. Таким чином психоаналіз був сприйнятий як модель, покликана ствердити експериментальні художні пошуки [47, с. 1]. Очевидним є той факт, що китайські письменники-авангардисти, у тому числі Цань Сюе, віднаходили у психоаналізі родючий ґрунт творчості та креативності в таємничій сфері підсвідомості «Воно» та в надрах «колективного несвідомого».

Оніричний світ стає майже єдиною істинною реальністю, у якій існують, шукають та знаходять головні герої творів. Цікавість китайської літератури до царини сновидінь В. В. Малявін пояснює тим, що сон виступає

«єдиним реальним станом душі, де зливається суб'єктивне «я» та об'єктивна дійсність» [21, с. 55].

Давня пам'ять роду, перехід із однієї реальності в іншу, розпливчастість меж буття, небуття і сновидіння – усі ці риси приваблюють китайських авангардистів у творах латиноамериканських (Г.Г. Маркеса, Х.Л. Борхеса) та західноєвропейських (Ф. Кафки, Ж.-П. Сартра, А. Камю та ін.) письменників. Низка есе Цань Сюе присвячені аналізу та власному розумінню творчості Ф. Кафки : «Як будувалася Китайська стіна» [77, с. 262-266], «Читаючи «Мисливця Гракха» [78, с. 257]; Х.Л. Борхеса: «Про «Вавілонську бібліотеку» [79, с. 273-275], «Про «Сад розгалужених стежок» [80, с. 276-280]. Таким чином, наративний лабіринт як спосіб оповіді [6, с. 294], екзистенційні проблеми людства, психічні конфлікти та їх зовнішня проекція як провідні ідеї творів, світ метаморфоз та сновидінь як засіб моделювання реальності, наскрізний символізм та метафоризація тексту – це саме те, що приваблювало Цань Сюе у західних письменників-модерністів.

2.2. Суспільно-історичні та культурні умови формування парадоксального художнього світогляду Цань Сюе

Твори сучасної китайської письменниці Цань Сюе є постійним об'єктом досліджень китайських та зарубіжних літературознавців. Через унікальну манеру письма та неоднозначність художнього осмислення дійсності вони водночас викликають захоплення та відразу. Оповідання занурюють читача в сутінковий, ілюзорний світ, збуджують його уяву та навіюють страх. Це царина марень та видозмінених станів свідомості, це шлях від сутінків до світла, від глибин підсвідомості до усвідомленої дійсності. Ключ до розуміння творів письменниці та дивовижних образів-символів криється у власній самоідентичності письменниці, у світоглядних засадах та психологічних характеристиках Цань Сюе, у специфіці місцевого колориту та культурного надбання її малої батьківщини.

У червні 1990 року, Цань Сюе перебувала в Японії на запрошення японського письменника Хіно Кейцзо, який мав змогу дізнатися у Цань Сюе про особливості манери її письма та психологічного стану у процесі написання таких незвичних оповідань.

Цань Сюе зазначала: «У мене якась дивна здатність конструювати картини, важкі для розуміння, проте не позбавлені сенсу. Усі мої твори передують мені самій, і цей неформлений потік слів є найбільш успішним (звичайно, що цей успіх можна лише відчутти, не побачити). Чи можливо, що я акумулювала в собі глибинну пам'ять поколінь предків? Чи можливо, що моє особисте життя та професія є лише поверхневими водами, які плінуть лише заради того, аби дати мені змогу впорядкувати весь той безцінний скарб давнини? Творчий процес все більше й більше зміцнює у мені це відчуття. Наприклад, коли я пишу твір, я зовсім не боюся того, що будь-що із зовнішнього світу мене потурбує, мої думки можуть незалежно та вільно існувати у двох світах одночасно. Я можу вийти до клієнтів, зняти розміри, запропонувати дизайн одягу, і відразу ж повернутися до творчості, неначе все це не залежить від якогось зовнішнього, раціонального задуму. Це є готовий ескіз твору, який лежить у глибині темряви, і лише коли я порину туди і розворушу його, він очікувано підійметься назовні» [81, с. 281].

К.-Г. Юнг вважав, що у глибинних пластах людської психіки нагромаджений досвід поколінь людства, тобто «колективне несвідоме». Беззаперечним видається той факт, що наявність у Цань Сюе так званої «місцевої спадщини», про яку говорив Хіно Кейцзо, та переконаність самої авторки у тому, що вона «акумулює у собі безцінну глибинну пам'ять предків», дуже влучно підпадають під визначене К.-Г. Юнгом «колективне несвідоме». У своїй праці «Концепція колективного несвідомого» [52] К.-Г. Юнг проводив чіткі межі між індивідуальним та колективним несвідомим. Він вважав, що зміст колективного несвідомого ніколи не виявляє себе у свідомості, тому індивід не має можливості його набути, він повністю успадковується. У своїй роботі «Спогади, сни, роздуми» К.-Г. Юнг

писав: «Після народження людина володіє вродженою схильністю до міркування, почуттів, відчуттів, вона виявляє однакову з попередніми поколіннями схильність до пізнання світу та реакції на оточуючу дійсність. Ці схильності, такі як страх змій або темряви, не мають нічого спільного з набутим досвідом людини. Людська психіка сформувалася заздалегідь у процесі еволюції, і таким чином людина пов'язана з минулим, однак не просто зі своїм дитячим минулим, а з минулим цілої нації, із довгим процесом еволюції. І це минуле не є лише індивідуальним несвідомим, в основному це колективне несвідоме» [50, с. 15]. К.-Г. Юнг, щоб підтримати науковість своєї теорії, узяв результати дослідження сновидінь за доказ, він вважав, що це ідеальна площина для виявлення архетипів, оскільки вона найменше піддається впливу свідомості. Картини, які бачить людина уві сні, являють собою дещо, що лежить поза її життєвим досвідом, навіть аналітики часто не можуть розтлумачити образи певних архетипів. К.-Г. Юнг та Цань Сюе обидва вірили у те, що мріяння та сновидіння можуть провести людину у незвідані глибини. Однак відкритим залишається питання, чому саме у творах Цань Сюе це «колективне несвідоме» досягло такого рівня вираження.

Хіно Кейцзо припустив, що все те, про що говорить Цань Сюе, є результатом збереженої у душі авторки «спадщини традицій». Структура художнього мислення авторки має багато прихованих аспектів, а вплив місцевих звичаїв дуже влучно її розкриває. Поєднання звичаєвої та культурної спадщини стало джерелом формування особистості та творчої манери Цань Сюе. Слід зауважити, що це простежується і в низки авторів, вихідців зі провінції Хунань. Обидва елементи є необхідними та взаємозалежними в оповіданнях Цань Сюе, оскільки увага лише до місцевих звичаїв призвела б до ототожнення їх з чаклунськими казками та легендами, а надання переваги культурному надбанню позбавило б твори фантазійності та життєвого наповнення. Фактично існує ще один елемент – це ментальна спадщина, традиція чаклунських заклинань та первинного Дао [181, с. 3].

Звичаєва спадщина / 风俗上遗传. Жителі провінцій Хунань та Хубей із давніх-давен виражали свій незалежний спосіб мислення шляхом заперечення реальності, тобто утвердження «нереального». На малюнках, знайдених на розписних шовкових виробах під час розкопок гробниці Мавандуй / 马王堆 династії Хань у м. Чанша, гармонійно співіснує реальне та ідеальне, світське та божественне. Тут на одному полотні представлені люди та боги, духи та демони, у небі звиваються дракон та фенікс, на землі мешкають міфологічні істоти. Полотна змальовують нездійсненні прагнення людини до свободи та гармонії у світі. Цей витвір мистецтва можна сміливо вважати відносно раннім модерним витвором, що став значним внеском у культуру Серединного Китаю. За часів династій Цінь та Хань землі на південь від річки Янцзи (Цзяннань / 江南) були переважно варварськими, являли собою болотисту місцевість, ареал безлічі отруйних комах та плазунів, умови існування були жахливими та нестерпними. Місцеві жителі у своїх прагненнях знайти відповіді на питання та шляхи вирішення різноманітних проблем, зверталися від розуму та свідомості до віри в людське несвідоме, закликали надприродні сили. Таким чином на цій землі почало проростати чаклунство та магія. Землі Сянчу / 湘楚 розвинулися пізніше від Чжецзян, велику роль зіграла і їх відносна територіальна віддаленість від управлінського центру, тому відьмацькі віяння природним чином стали її основним звичаєм, тут була й магія, й екзорцизм, і віра в духів та демонів. До кінця XX століття ці традиції були поступово витіснені сучасною культурою, однак у деяких регіонах, особливо на півдні та на заході Хунані (Сянсі / 湘西, Сяннань / 湘南) вони все ще жевріють. Тут можна зустріти театралізацію носі / 傩戏, відьмацтво, прокльони, порчі й тому подібні містичні речі. Носіями та непохитними прихильниками таких діянь є переважно жінки похилого віку. Усе це розкриває сенс того, що розуміє Хіно Кеїцзо під «звичаєвою спадщиною» [212, с. 4].

Це надбання майстерно використовує Цань Сюе у своїй творчості, у якій усьому реальному протидіє бунтівне та умисно ірраціональне. Цей прихований потенціал, зустрівшись із сучасною західною культурою, несвідомо сформував особистість самої авторки. Ключову роль у звичайній обізнаності Цань Сюе відіграла її бабуся. Вона була традиційною селянкою, на долю якої випало багато лиха. У світогляді старої межі реального та надприродного були розмиті. А сама Цань Сюе вірила в те, що прадіди передали їй певну духовну спадщину, і завданням всього її життя було явити ці знання людям. Бабуся Цань Сюе часто опівночі з дерев'яною палицею у руках займалася вигнанням злих духів, вона могла лікувати хвороби власною слиною, була майстром вигадання різноманітних фантастично-гумористичних оповідок. Маленька Цань Сюе під час таких містичних дій спостерігала осторонь або і брала безпосередню участь у них. Цань Сюе наступним чином згадує епізод вигнання злих духів: «З двору лунали дивні звуки, немов завивання вітру, то бабуся із дерев'яною палицею проводила ритуал вигнання злих духів. Яскравий місяць осявав її постаріле мускулясте обличчя – це зачаровувало. Вона, згорбившись, дивним чином жестикулювала, а потім покликала мене підійти. Я навпомацки спустилася сходами на кухню, де вона схопила мене своєю холодною мов лід рукою. Я присіла біля неї на городі, у місячному сяйві все її тіло видавалося волохатим та скуйовдженим, а з волосся на голові почали струменитися тонкі стрічки білого диму. Я була впевнена, що той дим народжувався у її животі» [81, с. 97]. Цей дим навряд чи існував, він, певно, був створений фантазією самої Цань Сюе задля відповідності усій цій містичній атмосфері. Можливо, з погляду Цань Сюе, процес вигнання злих духів мав хоча б зовнішньо відрізнятися від звичайної події. Найбільшого захоплення у Цань Сюе викликали історії про майстрів заклять та ритуалів, які володіли надприродною силою, а в бабусиній інтерпретації вони набували ще більшої містичності.

На території провінції Хунань чаклуни та шамани були звичною професією, така діяльність була невід'ємною частиною у багатьох ситуаціях, в обрядах навіть використовували елементи буддизму. Така синкретичність місцевих релігійних обрядів створювала дивовижну картину: мешканці вбиралися у шаманські вбрання – довгі пальта з символом триграми («І Цзін») на спині, широкі ціпао з величезними рукавами, зав'язували волосся у пучок, у руках обов'язково тримали віника. Ці люди бурмотіли тексти з «Алмазної сутри» і жестикулювали як справжні чаклуни. Вони спілкувалися із духами, виконували різні танцювальні рухи, входили у свого роду транс – усе це мало показати складний та небезпечний процес спілкування із потойбіччям. Варто усвідомлювати, що за цією ірраціональністю приховується спроба виразити справжність астральної сфери буття, яка урівноважує буття і небуття, таємницю її глибин, лиха реального світу тоді виявляються мізерними та незначними.

Цань Сюе з дитинства була інтровертом, більше того, відкритих зовнішньому світу одноліток-екстравертів вона вважала доволі незрілими. Цань Сюе любила мріяти та фантазувати наодинці. Проте цей процес передбачає розщеплення себе на безліч «я», між якими виникали дружні чи ворожі, компромісні чи партнерські відносини. Уява вимагає від людини високої концентрації та цілеспрямованості думок, міцної психіки та глибокої проникливості. У творчому процесі задіяні ті самі важелі, а персонажі оповідань багато в чому є результатом розпаду «я» на декілька «я», коли одна людина має грати багато ролей. У діалогах «Чжуанцзи / 庄子 “齐物论”» є такі рядки «庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰：儵鱼出游从容，是鱼乐也。惠子曰：子非鱼，安知鱼之乐？庄子曰：子非我，安知我不知鱼之乐?» [81, с. 9]. Чжуанцзи та Хуейцзи прогулювалися мостом над річкою Хаоцзян. Чжуанцзи сказав: «Вільно плавати у річкових водах – то є щастя для риби». Хуейцзи відповів: «Ти не риба, як можеш знати, що для неї щастя?» Чжуанцзи промовив: «Ти не я, чому ти впевнений, що я не знаю, що для риби

щастя?» Тут виражене давнє китайське естетичне сприйняття, що часто має відношення до поезики і свідчить про нерозривність зв'язку між суб'єктом самого автора та об'єктом його зображення / 物我两忘. Це можна назвати найвищим щаблем фантазії, коли герой і автор є двома сторонами одного цілого. Цань Сюе з дитинства приміряла на себе досвід та почуття інших людей. Батько Цань Сюе страждав від хвороби серця, і вона уявляла, що теж хвора, а опівночі, коли чула хропіння із сусідньої кімнати, хвилювалася, що батько пересуває щось важке, що батько може впасти й таке інше. Старший брат мав запалення міжхребцевого диску та терпів нестерпні болі, Цань Сюе шукала йому лікарів, водила на огляди та власноруч робила масажі. Таким чином, письменниця довгий час жила, переймаючись здоров'ям членів своєї родини [81, с. 15-16]. Цань Сюе ще змалку навчилася створювати окремий світ у своїй уяві, проте вона не могла собі уявити, що з роками він переросте в системний безмежний всесвіт.

Надмірна жвавість зовнішнього світу часто підштовхує Цань Сюе до заглиблення у творчість, проте саме в ньому вона вбачає джерело своїх праць: матеріал, тему, прототипи персонажів, тут є і біль, і ворожість, і тиск, і рушійна сила. Водночас вона намагається позбутися усього простонародного, прагне додати творам більшої чистоти, прозорості та життєдайності. Саме віддзеркалення зовнішнього світу дає їй змогу неймовірно точно, детально та глибоко передати внутрішній стан людини, привідкрити завісу потаємного та загадкового. І тому лише на перший погляд твори Цань Сюе здаються непов'язаними із реальним світом, авторка ніби створила свою, абсолютно іншу дійсність [82, с. 219].

2. *Культурна спадщина / 文化上遗传*. В епоху Ворогуючих Царств поема «Лісао / 离骚» Цюй Юаня / 屈原 з царства Чу була прикладом глибокого романтизму, сповненого фантастичними засобами художнього зображення. Так вбранням герою слугували ароматні трави, він літав на колісниці з вісьмома молодими драконами та прапором із веселки, вільно й

незалежно ширяв небесними просторами. Така картина була змальована автором дуже творчо та правдоподібно. «Чуські строфи» зі притаманними їм романтизмом та повсякчасною гіперболізацією були абсолютним протиставленням реалістичному «Шицзіну» Північного Китаю. Низці письменників, вихідцям із провінції Хунань, притаманна своя особлива природа, і це простежується не лише в мові творів, структурі чи сюжеті, найбільш яскраво це виявляється у ставленні до оповіді. Слід говорити, що творчість таких авторів, як Чень Цунвень / 周从文, Чжоу Лібо / 周立波, Дін Лін / 丁玲, Хань Шаогун / 黄少功, Сунь Цзєньчжун / 孙健忠, Пен Цзєньмін / 彭健明, Хуан Юн'юй / 黄永玉, Цань Сюе та інших є гармонійним симбіозом культури провінції Хунань загалом та містичності місцевих звичаїв її окремих регіонів. За довгу історію учені Піднебесної наголошували на обов'язковості «синхронізації теорії та практики», звідки й мали свої витoki прагматизм та неоконфуціанський стиль навчання. Хунанські вчені, виходячи з мирських законів та законів Неба, створили філософську систему космогонії, яка мала довершений вигляд і об'єднувала всі відношення між людиною та вищими силами. Окрім того, для будь-якого вчення цієї місцевості була характерна очевидна усталеність та спадкоємність, і це протягом століть дало змогу говорити про певний «хунанський шарм / 湖湘精神» [81, с. 4] у мистецтві та літературі. З подальших шукань місцевих мислителів можна простежити їх невпинне прагнення до пошуку джерел буття, витоків космосу, і цим пояснюються надглибокі наукові міркування. А «Питання до Неба / 天问» Цюй Юаня та наступні твори, такі як «Ода Сові / 鵬鸟赋» Цзя І / 贾谊 та «Відповіді Неба / 天对» Лю Цзунюаня / 柳宗元 заклали для них міцний фундамент. Для Цань Сюе також характерні пошуки першоджерел буття [81, с. 5].

Творчий процес Цань Сюе нагадує «сон наяву», який дозволяє авторці вільно існувати у двох паралельних світах одночасно і є шляхом до

незвіданих глибин пам'яті поколінь, названих К. Г. Юнгом «колективним несвідомим».

2.3. Дискурс жіночого божевілля у психоделічному просторі художньої прози Цань Сюе

Тема божевілля – одна з наскрізних тем у літературі. Вона завжди викликала інтерес не тільки через незрозумілість феномена божевілля, але і в силу того, що була постійним і необхідним чинником літературного процесу, актуалізуючи і стимулюючи розробку нових літературних форм. Для творів Цань Сюе існують різні підходи до розуміння безумства: суто літературний, науково-медичний, побутовий. Ми звернемося до аналізу особливостей інтерпретації теми божевілля на прикладі жіночих персонажів у творах Цань Сюе «Хатинка на пагорбі», «Вулиця Жовтої глини», «Стара мандрівна хмарина» тощо.

У своїй творчості Цань Сюе зосередилася на описі саме жіночого божевілля, тому постає необхідність визначення факторів, які призводять до даного стану. З. Фройд виявив, що рутинна повторювана хатня робота, проста домашня трудова діяльність сковує та обмежує жінку, і це є першопричиною істерії. Через це, на думку Е. Шовалтер, божевілля є гіркою ціною, яку змушена платити жінка задля реалізації власної творчої натури в патріархальній культурі [69, с. 147]. Довгий час жінки у своєму існуванні залежали від чоловіків, сфера та спосіб їхньої діяльності були чітко регламентовані. Після промислової революції XVIII століття умови існування і діяльності жінки зазнали ще більшого тиску та обмежень, і ця роль поступово за нею закріплювалась.

М. Фуко, досліджуючи історії хвороб у західній психоаналітиці виявив, що після завершення промислової революції у великій кількості з'явилися санаторії, які замінили професійні клініки. Методи лікування божевільних, які там практикувалися, різко відрізнялися від клінічних. У санаторіях було

чітко визначено сферу діяльності хворих, було сплановано безліч різноманітних занять, покликаних зайняти пацієнтів. Цим самим Фуко зазначає, що люди із психічними розладами перетворилися на об'єкти впливу, суспільство з фізичного контролю за хворими перейшло на шлях духовного контролю [67, с. 160].

Провідна фігура сучасної психоаналітичної школи К.Д. Хорні, взявши за підґрунтя суспільну культуру, проаналізувала причини виникнення психічних захворювань. Вона вважає, якщо людство відчуває нестачу почуття безпеки та задоволення для існування, це може спричинити сильне хвилювання та страх, які й викликають божевілля. Не погоджуючись із теорією інстинктивного детермінізму З. Фрейда, вона приділяла значну увагу вродженій соціальності людини, розглядала її як культурний контекст, продукт соціальних відносин та міжособистісної комунікації. Ця теорія особистості К. Хорні виходила з того, що психологічний механізм жінки, у якому закладені суспільні відносини, особливо чутливий, це дало їй змогу окреслити психологічними рамками суспільну культуру, значно розширити та спрямувати у конкретному напрямку базову психологічну теорію З. Фрейда і значно вплинути на сферу дослідження психології культури наступних поколінь.

Представниця феміністичної критики Е. Шовалтер вважає, що випадки жіночого божевілля у XVIII ст. значно почастишали, і вони загострюються у зв'язку з ідеєю першості чоловіка та поступового посилення патріархальних відносин. Вона наголошує, що капіталістична вигода, яку принесла промислова революція, надала значні переваги чоловікам у розподілі праці, а через те, що механізація сприяла полегшенню хатньої роботи та зменшенню сил та енергії, необхідних для неї, у жінок з'явилося більше вільного часу, а суспільна роль навпаки знецінилась. Усе це сприяло зростанню позиції чоловіка в соціумі, що стало однією із найважливіших причин психічних розладів у жінок. Е. Шовалтер контрастно порівняла умови існування жінки в родині з божевільнею, «Фактично, у кожній родині можна побачити одного

наглядача та одного божевільного» [69, с. 144]. Іншими словами, божевілья – це наслідок душевної спустошеності та замкнутості жінки в патріархальній родині. Усі ті моделі лікування психічно хворих жінок у санаторіях, коли їх залучали до такої різноманітної роботи, як шиття, садівництво, прибирання тощо, виражали погляди суспільства на роль жінки середнього класу, суспільство заново нав'язало їй ідеальну роль за статевою ознакою. Таким чином, важко не погодитись, що жіноче божевілья умисно спровоковане чоловіками і є результатом їх невпинного тиску на жінку.

Відомі критики фемінізму С. Гілберт та С. Губар вважають, що в умовах деформованої епохи, травми, завдані жінці, відчуються значно гостріше.

Психоаналіз та фемінізм, виходячи з власних теоретичних систем, намагаються надати пояснення обставинам та причинам жіночого божевілья, тим самим підкреслюючи, що в сучасному суспільстві все ще існує статеві нерівність. Жінки стали об'єктом впливу, втратили змогу незалежної самореалізації. У Китаї ідеологія патріархату сформувалася ще раніше, ніж на Заході, тому й утиски жінки виражені більш суворо. Цань Сюе у своєму оповіданні «У пустелі» змалювала умови існування жінки, які призвели до її божевілья, у новелі «Стара мандрівна хмарина» проникла у божевільний культурний контекст, в оповіданні «Сумні думки А Мей одного сонячного дня / 阿梅在一个太阳天里的愁思» зобразила божевільні сімейні стосунки. Шляхом опису психічного стану жіночих персонажів, авторка впритул підійшла до трансформації жіночої свідомості, описала безліч обставин та душевних станів на межі з мареннями, детально змалювала психологічний потік свідомості жінки, яка страждає на психічні розлади. З точки зору психоаналізу, скутий путами божевілья жіночий персонаж є реальним віддзеркаленням тисячолітніх умов існування жінки.

Цань Сюе досягла справжнього і об'єктивного висвітлення патопсихології та сексуальної психології і цим значно вдосконалила написання тогочасних психологічних творів, зайнявши, разом із Сюй Сяобінь,

провідний щабель серед представниць жіночої прози. У своїх творах «Стара мандрівна хмарина», «Вулиця Жовтої глини» тощо Цань Сюе завдяки зображенню жіночої патопсихології вибудувала сучасну китайську модифікацію фройдизму в літературі. У створеному нею світі сновидінь усі персонажі, які існують у душі жінки, страждають на психотизм – модифікацію психозу [181, с. 110].

Цань Сюе – письменниця, для якої не притаманне сплетіння у творі складних, звивистих сюжетів. Її оповідання будуються виходячи із вчення про психоаналіз та основ патопсихології, фокусуючи увагу на глибинній психології особистості та її внутрішньому конфлікті.

Цань Сюе, починаючи з першої своєї новели «Вулиця Жовтої глини», втілює спроби пошуку духовної сутності людини, і ці спроби поступово стають виразніші із збільшенням кількості творів. Письменниця доволі умовно означає межі свого творчого процесу. Вона вважає, що ранні твори «Вулиця Жовтої глини» та «Хатинка на пагорбі» належать до першого етапу творчості письменниці, у яких втручання зовнішнього світу значно послабили процес внутрішніх пошуків душі персонажів, а тому й ознак психоаналізу в них доволі мало; на другому етапі творчості, до якого умовно відносяться новели «Яблуня, що проросла в коридорі / 种在走廊上的苹果树», «Стара мандрівна хмарина» та роман «Прорив / 突围表演», вона починає переключати увагу читача із зовнішнього світу на внутрішній, із кожним рівнем усе більше занурюється у найглибші куточки людської душі, психоаналітичні віяння відповідно посилюються; третій етап відкриває роман «Хень / 痕» та включає оповідання «Вчитель Сун Мін / 松明老师», «Соколина пісня / 鹰之歌» тощо, у яких Цань Сюе розвертає фокус уваги на зовнішнє виявлення глибинних рівнів душі, на основі власної творчості, як митця, ставить питання про сутність мистецтва, досягаючи тим самим омріяного рівня злиття психоаналізу та літератури. Умовним поділом власної творчості на періоди Цань Сюе зазначила як певні часові відношення, так і

поступове заглиблення творів у самоаналіз, у той же час показала безперервне насичення творів ознаками психоаналізу.

Те, що на Цань Сюе настільки вплинуло психоаналітичне вчення не випадково, першопричини цьому слід шукати ще в дитинстві. Письменниця народилася 30 травня 1953 року в місті Чанша провінції Хунань. У 1957 році батьків було визнано «правими елементами» (тобто ворогами народу) і залучено до важких фізичних робіт. Слідом за цим матір було вивезено на виправні роботи, а батька визнано божевільним. Усі незгоди в сім'ї були викликані цими суспільними потрясіннями в тогочасному Китаї. З самого малечку Цань Сюе виховувала бабуся. «Я дуже її любила, вона, здавалося, страждала на певні нервові розлади, поміж тим вона була стійкою жінкою, оповитою загадками та ілюзіями», – згадує письменниця [84, с. 403]. Магічні захоплення бабусі та її емоційна нестабільність відкрили маленькій Цань Сюе двері в містичний світ, виховали в ній інтерес до таємниць та секретів – і все це наклало значний відбиток на характер та особливості творчої манери письменниці. Народні казки та легенди жителів провінції Хунань, із якими з дитинства знайомила Цань Сюе бабуся, стали її літературним натхненням, фантастичність та унікальність народного фольклору визначили її особливу любов до літератури. Дитинство Цань Сюе в структурі її глибинної психіки узгоджувалося у відносно стабільну відчуттєву схему, однак після втрати бабусі юна душа Цань Сюе позбулася всякого захисту. Їй нічого не лишалося як замкнутися в своєму ілюзорному світі, якій належав тільки їй, і лише там віддаватися мріям, досліджувати себе, зустрічатися і вести бесіди з власним «я». Для порівняння, реальний світ, у якому вона знаходилася час від часу, здавався їй темним та похмурым, до неможливості потворним. При написанні власних творів, Цань Сюе усвідомлено чи ні, але перенесла ознаки цього світу на звичайну реальність. Саме тому її твори завжди сповнені фантастичними чуттєвими знаками та атмосферою, у якій жевріють сліди самотнього та містичного дитинства [85, с. 112].

По-друге, захоплення психоаналізом нерозривно пов'язане з культурою Чу, на території якої і зростала Цань Сюе. Ця культура була результатом змішання культур центрального Китаю і Сань-Мяо / 三苗. Цань Сюе увібрала магичні традиції культури Чу, тому твори письменниці є вираженням її внутрішнього міфологічного світогляду. «Міф – це спосіб мислення, спосіб реальної інтеракції між давніми людьми та природою» [195, с.16]. Він є основою міфологічного світогляду на ранніх етапах розвитку людства, сповнений життєдайною силою уяви, який у процесі розвитку людства поступово був забутий та відкинутий. К.-Г. Юнг говорив про це в контексті колективного несвідомого, зазначаючи, що міфологічне мислення зберіглося у великій мірі в дитячій психології, тоді як доросла людина може досягнути це лише уві сні. Міфологічний спосіб мислення визначив сприйняття світу письменницею як відчуттєве, а не раціональне, як символічне, а не ідеалістичне. З погляду Цань Сюе, людина сприймає світ не суб'єктивно, а об'єктивно в поєднанні з природою. «Фантазія в усій структурі психіки відіграє вирішальну роль. Вона є сполучною ланкою між найглибшим пластом підсвідомості та найвищим рівнем свідомості – мистецтвом, поєднуючи сни та реальність, вона зберегла початкову форму, тобто зберегла тривалу, але придушену концепцію колективної та індивідуальної пам'яті людства» [22].

Окрім того, психоаналіз вплинув на Цань Сюе й через знайомство авторки зі зразками західної літератури. Літературні інтереси Цань Сюе були досить широкі, починаючи від давньогрецьких міфів, «Біблії», «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, до М. Сервантеса, В. Шекспіра, Й.В. Гете, закінчуючи творами модерністів Ф. Кафки, Х.Л. Борхеса та інших. Західна література, сповнена традицією фантазійності, емоційності та проблем душевного розколу неабияк приваблювала Цань Сюе. Письменниця захоплювалася Ф. Кафкою, Ж.-П. Сартром, Кавабатою Ясунарі та іншими авторами. «Мої твори, безсумнівно, належать до модернізму, проте модерна література відштовхується від попередньої, а літературний підтекст існував

завжди. Я постійно «живлюся» Заходом, і лише за останні кілька років я нарешті зрозуміла, що, стиснувши в руках екзотичну зброю, я намагаюся дати відсіч традиціям, які пригнічують мою індивідуальність» [84, с. 239].

У творах модерністів Ф. Кафки та Х.Л. Борхеса психоаналітичні особливості прослідковуються дуже чітко, і те, що ознайомлення із ними Цань Сюе опосередковано вплинуло на її розуміння і використання психоаналізу у власній літературній діяльності – факт очевидний. Цань Сюе завдяки своєму таланту до фокусування на підсвідомому, створенні оніричних картин та відчутті безпосередньої близькості до психоаналітичної західної літератури модерного напрямку створила магічний ефект у власних творах. У своїй письменницькій діяльності Цань Сюе акцентувала увагу на зображенні снів та дослідженні підсвідомого. Вона з легкістю сплела воєдино антагоністично сплутані психологію та конфліктність. Усе це очевидно є результатом впливу психоаналізу та модерної західної літератури.

З психоаналітичної точки зору, читачів у творах Цань Сюе найбільше вражає божевілля, яким пронизана вся проза авторки [121]. Атмосфера у творах викликає у людини огиду, персонажі також постійно приречені на фатальний страх, який вироджується ознаками божевілля і психопатії. Усе народжується із божевілля, і все продукує божевілля. Саме божевілля є ядром усієї творчості Цань Сюе [5, с. 411]. Завдячуючи манері Цань Сюе, під маскою божевілля вона показала людську душу, яка мучиться у божевільній реальності.

Носіями божевілля у творах Цань Сюе виступають переважно жіночі персонажі. Сюй Жухуа в новелі «Стара мандрівна хмарина», «Я» в оповіданнях «Віл / 公牛», «У Пустелі», «Мої справи на тому світі», «Діалог у раю / 天堂里的对话», «Сумні думки А Мей одного сонячного дня» – усі ці жіночі персонажі безпосередньо відчувають на собі тягар божевілля. Кожна з цих жінок без винятку перебуває у напружених відносинах з оточуючими, яким притаманні відмежованість та холодність, повна відсутність чуттєвої комунікації [5, с. 411-421]. Чоловік Сюй Жухуа одружився із нею лише

заради бамбукових тримачів для виноградних горен, а головною метою чоловіка А Мей було бажання заволодіти її нерухомістю. З позиції сімейних відносин батьки та діти нагадують незнайомців. В оповіданні «Хатинка на пагорбі» батько щоночі обертається на вовка, матрина рука на плечі «Я», нагадує бурульку, здатну, немов скальпелем, порізати людину, з неї крапає тала вода, погляд молодшої сестри настільки пронизливий, що зумовлює появу у «Я» висипу на шиї, тощо. У новелі «Стара мандрівна хмарина» мати Сюй Жухуа ненавидить її лютою ненавистю, щоночі забирається на верхівку даху, із якої шпигує за нею та обмовляє її, навіть не цурається прокльонів. Бабця та чоловік уявляють її пацюком у хаті і мають намір застосувати щурячу отруту, щоб позбавити її життя. Читаючи твори Цань Сюе, не важко провести аналогію із божевільнею. Таким чином, приречені існувати в таких страхітливих взаєминах жіночі персонажі у творах справляють враження душевнохворих, які у страху припишкли у своїй «маленькій хатинці». Вони прагнуть відмежуватися, зачинити наглухо двері й вікна, і лише тоді відчуватимуть безпеку та зможуть протистояти зовнішньому світу.

Усім жіночим персонажам Цань Сюе властиві головні симптоми божевілля – підозрілість та одержимість. Серед усіх обставин, які провокують стан божевілля, найсуттєвішою є одна, без якої довести божевільний стан людини неможливо – це одержимість. Нав'язливий стан або одержимість – це повне та всеохоплююче підпорядкування розуму людини певній думці або ідеї, викривлена інтерпретація реальності, що схиляє людину до помилкових суджень та дедуктивних висновків. Одержимість виявляється у тому, що людина незмінно вірить у штучно створений, а не реальний зміст будь-чого, що повністю порушує закони логіки мислення, навіть зводиться до фантастичних алюзій. Однак одержима людина не лише не усвідомлює цього абсурду, а і впевнена в його «реальності» [207, с. 126]. У «Хатинці на пагорбі» шляхом дивного стану оповідача зображено божевільний світ: *«У всіх ніби проблеми зі слухом», «У світлі місяця щоночі до нашого будинку прокрадаються злодії, у вікнах дірки*

протикають пальцями, запали світло і побачиш. У сусідній кімнаті ви з батьком так хропите, що склянки в шафі дрижать. А в мене голова набрякає, я накриваюся ковдрою і лише чую гуркіт у хатинці на горі: там замкнена людина. Цей звук лунає до світанку» [116, с. 11]. Оповідач відчуває приховану небезпеку, якою сповнений цей світ, особливо вороже виглядають родичі: *«Її злісний погляд я відчуваю в себе на потилиці. Щоразу як вона свердлить мене поглядом, у мене німіє та набрякає шкіра на потилиці»* [116, с. 11], *«У швидкому погляді батька є децю знайоме. Вовче. Щоночі він обертається на вовка, одного зі зграї, що вештається навколо хати, і вис так, що лячно стає»* [116, с. 11]. Завдяки знаходженню оповідача в одній площині подій з «Я»-героєм читачеві дуже складно зрозуміти, чи це візуалізація психічних розладів «Я», чи все відбувається у реальному вимірі. Наратор за такої страхітливої атмосфери також втрачає звичну раціональність та естезію. Таким чином у «Хатинці на пагорбі» за допомогою ілюзорних образів було змальовано потаємну сторону людської душі. Це ще раз засвідчує унікальну проникливість Цань Сюе, її здатність до психоаналізу людської особистості [207, с. 128].

«Смертоносні нав'язливі стани проявляються тоді, коли хворий переконаний у неминучості завдання шкоди своїм близьким або йому самому третіми особами. Наприклад, хворий може вважати, що певна людина або група осіб таємно або відкрито обмовляє, провокує його. Він постійно страждає від уявних переслідувань, які несуть, на його думку, смертельну загрозу; він постійно переймається можливістю бути отруєним, пограбованим, із підірваним здоров'ям тощо. У такому стані у пацієнта може спостерігатися відмова від їжі та суїцидальні нахили, прагнення помсти своєму уявному кривднику тощо» [207, с. 122]. У «Хатинці на пагорбі» «Я» тільки те й робить, що намагається навести лад у шухляді, протистоїть їй мати, яка *«постійно намагається відтяти мені руки, оскільки шарудіння ковзаючої шухляди зводить її з розуму»* [116, с. 11]. «Я» підозрює, що причиною тому є ненависть матері до неї, у той же час *«Я помітила, що вони*

вичікують моменту, коли мене немає вдома, витрушують мої речі з шухляди, наводять безлад, викидають на підлогу моїх висушених міль та бабку, просто вони знають – це найближчі моїй душі речі» [116, с. 11]. «Я» переконана в родинній змові проти неї. Незважаючи на все це, вона не полишає свої спроби ночами наводити лад у шухляді.

Така образна галюцинація як «впорядкування шухляди» метафорично вказує на наполегливі спроби досягти раціональності, відновити порядок. Ця поведінка аналогічна пошуку «хатини на пагорбі», і у творі цим марним надіям немає кінця-краю. Проте завдяки цим непорушним сподіванням очевидною є ідея опору та протистояння жахливому існуванню. *«В маленькій хатині на пагорбі постійно стогне людина. Вітер приніс звідти листок гірського винограду» [116, с. 11]. Даний епізод свідчить про те, що ця невідома замкнена людина приваблює її душу, через що вона раз у раз намагається віднайти цю хатину, а поряд із нею і шлях виходу зі свого божевілля, прагне скинути оману страхітливого сновидіння. Однак щоразу результат безуспішний: «Я підіймаюся вгору, повсюди сліплять очі смолоскипи білого, вицвівшого на сонці та висохлого на вітрі каміння, ані гірського винограду, ані хатини» [116, с. 11]. Марні спроби віднайти хатину на пагорбі та невпинне прагнення впорядкувати шухляду символізують безрезультатні спроби звільнитися від пут божевілля та руйнування надій головної героїні.*

Головних героїнь творів Цань Сюе, які страждають психічними розладами, характеризує ще одна яскрава психічна риса, а саме: «раптове усвідомлення». Відомий американський психіатр, теоретик психоаналізу, один із представників неопсихоаналітичного напрямку Г.С. Салліван у праці «Інтерперсональна теорія психіатрії» зазначав: «Якщо розлади психіки на початку їх розгортання важко діагностувати, то я можу сказати, що розвиток хвороби в даній справі грає не на руку пацієнта, переростає у параною. Найперші прояви параної дивним чином пов'язані з так званим мною «раптовим усвідомленням», і в певній мірі відбувається в момент

усвідомлення людиною реальної ситуації. Дана ситуація була піддана ігноруванню у ході психічної селекції для кращого скеровування дій індивіда. Даний тип характеризується впливом на риси жорстокості особистості з подальшою трансформацією у параною – прискореною трансформацією. У цей момент конверсії людина раптово усвідомлює все. Початок цього процесу насправді виявляється у раптовій підозрілості і страху, який слідує за цим» [29, с. 8]. У «Старій мандрівній хмарині» напруженість і складність відносин, зумовлених специфічним культурним середовищем, змушує людину сплести навколо себе кокон, розставити пастки. Ген Шану з дружиною Мулань, Сюй Жухуа з чоловіком Лао Куаном, їхні родичі, друзі, колеги та сусіди – усі волею-неволею потрапляють у ці пастки, стають заручниками жахливих умов співіснування. У створеному Цань Сюе світі сновидінь усі персонажі, які існують у душі жінки, страждають на психотизм – модифікацію психозу, який характеризується такими поведінковими ознаками, як надмірна фантазійність, яскравість асоціацій, суб'єктивізм, недостатність реалістичності, егоцентризм, егоїзм, неконтактність, конфліктність, сильне внутрішнє напруження, неадекватність емоційних реакцій. При цьому на перший план виходить схильність до ізоляції [1].

Домінування свекрухи Сюй Жухуа з її прагненням контролювати бажання інших визначає її психічний тип як «домінуючий» психотизм; чоловік Лао Куан в очах власної матері виступає слабодухим та залежним, що відносить його до типу «самоприниженого» психотизму; опозиційний характер Мулань розкриває її «агресивний» тип психотизму; черствість її матері – «холодний» тип психотизму і тому подібне. Усе це формує особливий огидний тип міжособистісних взаємин, який змушує Сюй Жухуа відчувати на собі муки манії переслідування, що врешті несуть у собі очевидну інтерперсональність. В умовах тиску суспільства та родини Сюй Жухуа нічого не лишається як замкнутися у сколоченій власноруч залізній кімнаті, ухиляючись від патології чи то підкорюючись їй, придушувати себе ізоляцією, прагнути скинути з себе пута брутальних відносин. Однак таке

відлюдництво, яке у свою чергу відповідає типу «антисоціального» психотизму, не в змозі позбавити її внутрішніх страхів, сумнівів, самотності. Воно спровокувало атрофію, що неодмінно призведе лише до поступового психологічного самознищення [151, с. 98].

Ще однією особливою рисою психічно хворих серед жіночих образів Цань Сюе є параноїдальна трансформація особистості. Г. С. Салліван у «Інтерперсональна теорії психіатрії» зазначав, що «коли відбувається розлад психіки, має місце так звана «параноїдальна трансформація особистості», і на початку такої трансформації усі враження людини піддаються впливу страху, відчуттю небезпеки, яке починає поглинати особистість. Це призводить до втілення образу «лютої людини». У процесі втілення цієї злості, трансформація дуже швидко набирає обертів, оскільки вона є особливо успішною у цій сфері; вона починає накладатися на іншу людину, на оточення, на ворогів даної людини, вона перетворює людину на дефективну й зобов'язує її робити речі, які засуджуються соціумом. У такій ситуації особистість впадає у стан невиліковності, який, говорячи медичною термінологією, називається параноєю» [29, с. 384-385]. В оповіданні «Мильна бульбашка у брудній воді / 污水上的肥皂泡» завдяки зображенню свавільного, безжалісно-мерзенного ставлення матері «Я» до оточуючого світу Цань Сюе показала процес омивання лютої людської душі. Злостива мати в ілюзорній системі візуалізації «Я» перетворилася на почорнілу мильну воду, що, безсумнівно, є створенням надприродної матеріалізації суб'єктивно підсвідомого почуття «Я» до ворожої матері. Основним завданням трансформації людини на брудну воду є показ видозміни ціннісних орієнтирів. Дана трансформація загострює лють, бідність, трагедію людства, підносить їх до кульмінаційної точки. Очевидним є те, що створення таких дивних уособлень у творі Цань Сюе зовсім не є відображенням реальності, а радше свого роду очищенням від параноїдальної сутності.

Розкриваючи божевільну свідомість своїх жіночих персонажів, Цань Сюе в той самий час описує їх відчайдушний опір божевіллю або спроби втечі від нього. В оповіданні «Хвіртка / 天窗» «Я» у своїх ілюзіях прорубує стелю та вилітає геть зі своєї старомодною кімнати, ширяє над степами та спілкується зі пращурами, фантазує про дивні речі. Усе це виражає прагнення та бажання жінки подолати смерть, втілює сміливе ідеалізоване прагнення до оновлення людини, її значущості [104, с. 118]. Проте поряд зі слабким променем ідеалізму більшість жіночих персонажів авторки все ж не в змозі скинути полуду визначеного долею божевілля. Будь то Цзян Шуйін, яка заховалася в корзину («Вулиця Жовтої глини»), чи Сюй Жухуа, яка замкнулася у сколоченому нею залізному ящику («Стара мандрівна хмарина») або ж «Я» у дерев'яній коробці («Мої справи на тому світі») та інші – усі ці спроби неефективні, герої безуспішно прагнуть віднайти почуття душевної безпеки.

Оскільки мотив божевілля відображає зміну погляду на людину, його можна вважати однією з ознак рубіжних епох (XIX – XX ст., XX – XXI ст.). І головною функцією божевілля XX ст. стало відчуження, «експресіоністичне» викривлення, заломлення образу реальності. Модернізм та авангардизм постійно шукали способу для таких експериментів, і зупинитися у цьому пошуку на божевіллі в тому чи іншому вияві було абсолютно природнім кроком. Цань Сюе використала мотив божевілля жіночих персонажів для зображення внутрішнього світу жінки, жахливих умов її існування, підсвідомих переживань та внутрішніх психічних конфліктів. Це свідчить про не лише суто творчий, але й про науковий підхід до створення жіночих персонажів оповідань. Детальний аналіз творів дає змогу говорити про соціальні та історично-культурні корені божевілля, основними рушійними силами якого стали патріархальний устрій китайського суспільства, пригнічення свободи особистості часів «руху проти правих» та «культурної революції» у Китаї.

2.4. Оніричні механізми моделювання художньої дійсності у творах Цань Сюе

Твори Цань Сюе досліджуються китайськими (Лі Тяньмін, Цзян Чжицінь, Дай Мянхуа) та оглядово західними (М.С. Дюк, Дж. Доміні) літературознавцями переважно в аспектах авангардних тенденцій та символізму. У той же час психоаналітична інтерпретація творів набуває усе більшої популярності, і Китай не є винятком. Праці З. Фрейда, Е. Фромма, К.-Г. Юнга в питаннях психічного підсвідомого та теорії сновидінь стали не лише базисом для сучасної літературної критики, а й одним із головних засобів моделювання творів Цань Сюе.

У сучасних творах доволі часто розробляється тема психологічних станів людини, і важливим видається охарактеризувати та пояснити певні оповідання Цань Сюе з точки зору рівня їх оніризації, як засобу створення та зображення дійсності.

З погляду психології, оніризм (грец. *oneiros*) – розлад свідомості, пов'язаний із розладом сну. Це сновидіння, які пацієнти цілком ототожнюють із реальними подіями. Під час сновидіння зникає відчуття сну, пацієнти, із їхніх повідомлень, відчувають себе здоровими або їм здається, що вони прокинулися, а після ранкового пробудження протягом тривалого часу їм продовжує здаватися, що вони зовсім не спали, а все побачене уві сні відбувалося у дійсності. Водночас пацієнти відчувають, що знаходяться в уявній, часом фантастичній обстановці, і їм здається, що вони діють відповідно до неї [16]. У художній літературі оніризм – це вид художньої образності, який постає в оніричному просторі, де образ може набувати найрізноманітніших форм, він деформується найхімернішим та найпарадоксальнішим чином під час перебування героя у стані сну. Це втеча реальної людської свідомості в оніричний простір підсвідомого, де людина спроможна зняти кайдани реального світу, тягар дійсно існуючих проблем і конфліктів і перебувати, нехай і уві сні, але в царині фантастичного,

казкового і страшного, містичного і провісного [48, с. 161-166]. Оніричне у творах Цань Сюе виступає кодом, який покликаний розшифрувати той психічний стан, у якому знаходяться герої й відтворити найглибші страхи або найпотаємніші бажання.

На думку Цань Сюе, сон – це ілюзорний світ, у якому прихована магія життя, «світ ілюзій з давніх-давен є глибинним пластом збереженої пам'яті поколінь, сон є одвічним джерелом мистецтва» [86, с. 46]. Сон у творах Цань Сюе відрізняється від тих сновидінь, які намагаються раціонально описати душевний стан, «марення в оповіданнях Цань Сюе інакші не лише за формою, але й за змістом» [155, с. 17]. Сновидіння є її головним інструментом образотворення, а також основним засобом усвідомлення і моделювання.

Сон – це природний фізіологічний процес перебування у стані з мінімальним рівнем мозкової діяльності і зниженою реакцією на навколишній світ, притаманний живим істотам, він набуває змісту на фізіологічному, психологічному, естетичному та інших рівнях. До З. Фрейда питаннями сновидінь із наукової точки зору суттєво не займалися. Давньогрецький філософ Платон зазначав, що сон є цариною чуттєвого, Арістотель вказував на те, що сновидіння – це певна сукупність подій та образів, які були сприйняті органами чуттів упродовж дня і виявляються уві сні [2, с. 423-432]. Х. Гартман у «Філософії несвідомого» [12] доводив, що за допомогою сновидінь людина може проникнути в іншу площину власного Я, на рівень підсвідомого. Ф. Ніцше у «Сутінках ідолів» [24] стверджував, що сновидіння – це компенсація радощів та естетичних відчуттів, втрачених удень. На думку Я. Гилінського, стан сновидіння насправді відповідає стану божевілля, оскільки обидва характеризуються потьмаренням свідомості, а також проектуванням суб'єктивних реакцій на оточуючу дійсність. А. Еліс наголошував на тому, що сновидіння допомагають людині позбутися моральних пут, повернутися до витоків свого відчуттєвого «я».

З. Фройд, врахувавши здобутки своїх попередників, провів ряд клінічних досліджень і вперше дав широкомасштабне наукове та системне обґрунтування феномену сновидінь. Він вважав, що сон – багата внутрішнім змістом психічна поведінка людини, рушійною силою якої є прагнення до задоволення бажань. «Внутрішній зміст сновидінь полягає у задоволенні бажань, мотивом до цього є саме бажання, тому сон є нічим іншим, як прагненням до задоволення потреби» [35, с. 70]. У прагненні до задоволення бажань З. Фройд виділяє два різновиди. Одним із них є безперешкодне здійснення бажання, до якого він відносить сні дітей, спрямовані на задоволення базових потреб, та сні, викликані психологічними подразниками. «Дитячі сновидіння – це система найпростіших бажань, і тому в порівнянні зі сновидіннями дорослих людей вони виглядають відносно простими. Проте вони є невід’ємним свідченням того, що природа будь-яких сновидінь – задоволення бажань» [35, с. 73]. Складніші за своєю сутністю сновидіння З. Фройд також поділив на дві групи: сновидіння явного та прихованого змісту. Перші – означають усвідомлені сновидіння. Ця група містить частину явних образів, які тісно пов’язані з почутим, побаченим та пережитим людиною упродовж дня. З. Фройд був переконаний, що символи явних сновидінь є метафорою асоціацій прихованих ідей сновидця. Це унікальна метафора, яка не може бути розтлумачена навіть самим сновидцем, «такі символи присутні в казках, легендах, міфах, прислів’ях та приказках, а також у віршах» [35, с. 140]. Сновидіння «прихованого змісту» з’являються тоді, коли прихована система бажань не усвідомлюється сновидцем, вона зберігається у підсвідомості у вигляді настроїв, комплексів, конфліктів, очікувань тощо.

З. Фройд також вважав, що процес формування сновидінь ґрунтується на обмеженнях «цензора» психіки. Сон, який виражає бажання, що не може бути здійснене, так само як і безліч особливостей окремих сновидінь – усе це визначається роботою так званого «цензора». Лише перебуваючи безпосередньо у стані сну, внутрішнє «я» людини частково послаблює свій

контроль над мозковою діяльністю, дозволяючи забороненим або притамованим бажанням проникати на рівень свідомого, хоча й у прихованій, викривленій формі. Саме це дало змогу З. Фройдю говорити про завуальовані сновидіння. Він вказує на неможливість визначити сновидіння як прагнення до задоволення бажання, не проаналізувавши його. «Незрозумілість сновидінь, обов'язково свідчить про страх людини перед власними бажаннями і саме тому проявляє себе у викривлених, замаскованих формах» [185, с. 253]. Психоаналітик говорив про те, що шлях переходу прихованого сновидіння у явне доволі складний.

Розкриті З. Фройдом особливості сновидінь, закладені в них психічні механізми виявляються в оповіданнях Цань Сюе, починаючи з першого значного твору «Вулиця Жовтої глини», і аж до останніх оповідань, зокрема «Вчитель Сун Мін». Тому вона відмовилася від традиційних для оповідань типізації подій та персонажів, зруйнувала логічний порядок розгортання подій. Занурившись у світ сновидінь, вона зазирнула у простір людської підсвідомості і досягла поєднання реального та примарного. Такий прийом надав творам Цань Сюе містичності, що вилилася в оригінальну мистецьку форму. Характер оповіді чітко засвідчує, що оповідач знаходиться у стані сну. Окрім того, спосіб прочитання творів Цань Сюе також зазнав значної оніризації, і читач розуміє, що всі спроби розкодувати твір за допомогою емпіричного досвіду є марними. У творах Цань Сюе немає дивних слів, мова її оповідань проста та зрозуміла, за допомогою якої вона створює фантастичний світ сновидінь або життєвий сюжет на його основі. Життєва логіка у творах такого типу спотворюється та трансформується, персонажі, мов тіні, плинні та невловимі, сюжету притаманна фрагментарність, кінцівка непередбачувана. Коли сон закінчиться, читач усе ще залишається під впливом сну і часто робить висновок, що реальність є нічим іншим, як віддзеркаленням сновидінь [8, с. 210- 219].

З огляду на різний рівень розгортання сновидінь та занурення у них у творах Цань Сюе маємо змогу говорити про значний та помірний відтінок

оніризму. Такі твори, як «Сумні думки А Мей одного сонячного дня», «Краплина дощу у стрісі / 瓦缝里的雨滴», «Мильна бульбашка у брудній воді» помірно оніризовані, логічні процеси реального буття впливають на сновидіння, розсіюють їх. В оповіданні «Мої справи на тому світі», «Хатинка на пагорбі», «У Пустелі» рівень оніризації високий, реальність поглинута страхітливими та дивними сновидіннями, твори немов просякнуті ілюзією. Окремо слід говорити про новелу «Стара мандрівна хмарина», у якій реальність та страхітливі сновидіння протидіють одне одному [8, с. 215].

У листопаді 1986 року в журналі «Китай» побачила світ перша новела Цань Сюе «Вулиця Жовтої глини» [89]. Ще перед опублікуванням багато дослідників (Ден Сяоман / 邓晓芒, Хе Лівей / 何立伟, Ван Пін / 王平) зазначали, що особливість даного твору визначається його модерними характеристиками [148, с. 7-8]. Критики вказували на те, що якщо відкинути основну масштабну тему модернізму й розглядати новелу з позиції характеру оповіді, то її особливою цінністю слід вважати доречне використання тактики викладу, що яскраво проявляється у хаотичності / заплутаності часопросторових орієнтирів.

Новела «Вулиця Жовтої глини» розповідає про конфлікт між самим сновидінням і тим, хто його шукає. Сновида не може побачити сон, до якого прагне, натомість його переслідують жахи. «Вулиця Жовтої глини» має прозоре історичне підґрунтя, що вказує на «культурну революцію». Проте Цань Сюе прагне не до зображення реальності чи політичної ситуації, її мета – страхітливий сон, процес марних пошуків. «Я» у новелі – це і шукач, і оповідач, що в абсурдній реальності прагне віднайти «вулицю Жовтої глини», яка стала уособленням краси та реальності. *«У тому містечку є вулиця Жовтої глини, я пам'ятаю це дуже чітко. Проте всі вони кажуть, що такої вулиці не існує»* [60, с. 3]. *«Я продовжую пошуки... питаю перехожих. Я дісталася до однієї вулиці»* [60, с. 3]. Хоча сюжет тут відсутній, проте запеклий конфлікт сновиди зі страхітливим сновидінням насправді має приголомшуючий ефект. *«Я проходжу повз залізну браму, із тріскотом*

наступаю на глиста. Я торкаюся волосся, воно видає дивний звук, наче хоче вистрибнути» [60, с. 11]. У результаті «Я» виявляє, що краса та реальність насправді існують, однак це неможливо довести, можливо лише наблизитися до розуміння цього уві сні. У страшному сновидінні «Я» усі персонажі піддаються деструкції, змішується міжособистісна та життєва раціональність та ірраціональність, свідомість та підсвідомість, демонструється боротьба глибинного пласту людської душі з інстинктами, краси з потворністю.

Мова персонажів твору «Вулиця Жовтої глини» виглядає як «марення сновиди». Герої новели, хоча й не сплять, проте все їхнє простодушне життя скидається на страшний сон, від якого неможливо прокинутися. У дні, коли виходить сонце, жителі вулиці впадають у «літаргічний сон»: *«Усе навколо розпливається, очі міцно склеєні, усі довкола задоволено плямкають, аж слина тече»* [60, с. 25], і в результаті їх охоплюють хвилюючі сновидіння, піт стікає по тілу.

У новелі одночасно існує дві часові площини: перша – та у якій відбуваються події, друга – почергова послідовність тексту самої оповіді. Час і послідовність подій у новелі конкретні, єдині, тоді як час самої оповіді може абстрагуватися, урізноманітнюватися, змінюватися.

Неузгодженість часової послідовності між викладом твору та самою історією – явище звичайне в авангардних творах. Цань Сюе, як письменниця-авангардистка, зруйнувала традиційну манеру викладу у творах, уміло застосовує прийом «нульового ступеня письма», лабіринтної манери оповіді тощо. Зображення історії у новелі визначається заплутаністю часової послідовності, її розколом на фрагменти – усе це створює враження хаотичності та нелогічності реального життя. Цань Сюе умисно вносить цю плутанину, вона змушує читача стати центром у заплутаному нашаруванні подій [6].

Наприклад, на початку і в кінці твору з'являються образи дітей, залізних воріт, смогу –це не може не викликати у читача відчуття єдності, одночасності подій. Дослідники вважають, що розповідь про вулицю Жовтої

глини є лише результатом фантазування авторки, а часова плутанина його побічним продуктом, і це зовсім не є центром оповіді. Проте таким прийомом Цань Сюе прагне досягти усвідомлення читачем того, що реальне життя усього лише «сон», до того ж «давно пройдешній сон». Зображення реального життя під виглядом «сну» завжди викликає відчуття туги та безпорадності.

Якщо розглядати більш детально, то така часова плутанина виявляється у безлічі подій, як-от «справа про виразку», «справа Ван Цзигуана», «справа Ван Сима» [89] тощо, – усі вони відбуваються у плутаній послідовності. У новелі пошук оповідачем вулиці Жовтої глини, цей глибокий за змістом та символічний процес, зовсім не є центральною подією твору. Між самими подіями відсутня чітка послідовність та причинно-наслідкові зв'язки, і така плутанина зумисно створена авторкою для досягнення у читача ефекту новизни. У цьому ключі на початку твору вона нагадує читачеві, що наше реальне життя не більше ніж сон, це змушує нас відчутти на собі непорядкованість та абсурдність існування.

Сплутаність часових орієнтирів у новелі «Вулиця Жовтої глини», з одного боку, позбавляє читача можливості впорядкувати основну систему тексту твору, схопитися за «нитку Аріадни» та встановити істинну картину історії. З іншого боку, Цань Сюе змушує читача раз за разом перечитувати текст новели, заново організовувати матеріал, активно шукаючи шлях до розуміння твору. Саме в цьому полягає основна мета заплутування сюжету, авторка говорить: «Лише за умови самовідданих спроб прорвати межі оповідання читач може безупинно поновлювати час оповіді» [87, с. 2]. Насамкінець виявляється, що «ти вже знаходишся у безпосередньому центрі оповідання» [87, с. 2.]. Отже, така нарративна стратегія спроектована та застосована авторкою умисно.

Окрема цінність новели «Вулиця Жовтої глини» також полягає в особливому моделюванні простору оповіді. Ще в 1945 році професор Принстонського університету Джозеф Френк у роботі «Просторова форма в

сучасній літературі» [38, с. 3] запропонував концепцію «просторової форми» для опису композиції образу та оповіді в оповіданнях ХХ століття. Доведено, що домінування у літературі ХХ століття просторової форми пов'язане з орієнтацією творчого суб'єкта не на фізичний, а на психологічний час, тобто на побудову образу як простору свідомості автора чи героя. Такі прийоми як дефабулізація, роз'єднання елементів, метод потоку свідомості, прийом синхронії та монтажу покликані відмінити лінійну послідовність сприйняття тексту у творах просторової форми ХХ століття. Просторова форма – це коли автор у єдиному потоці часу розміщує різні ряди просторів за межами центру оповіді. Кожен із цих просторів має власний напрямок та силу, багато із цих просторових рядів між собою перетинаються, взаємодіють, обмежують один одного, створюючи тим самим повторювані багаторівневі системи. Епізоди, коли пані Ци в потьмареному стані свідомості заходить до вбиральні та коли Ван Сима гойдається на дереві на відрі для нечистот, відбуваються в один і той самий момент, спільно вказуючи на «Ван Цзигуана» – це надзвичайно містичне, невловиме, мінливе явище. Більше того, ніхто не знає, що насправді таке Ван Цзигуан – деякі називають його променем світла, інші волюють до думки, що це блукаючі вогні. Містичне сяйво, яке побачила пані Ци та ім'я на вустах Ван Сима лежать далеко за межами центру доказової бази існування Ван Цзигуана, проте два співвіднесені між собою простори епізодів та їх одночасне використання засвідчує особливу увагу Цань Сюе до моделювання просторових форм у новелі «Вулиця Жовтої глини», у якій простори поперемінно змінюються, взаємозаміняються та заплутуються.

Слід також зазначити, що просторова модель у новелі Цань Сюе «Вулиця Жовтої глини» виявляє ознаки нашарування, і ця особливість чітко проявляється у діалогах персонажів [211]. У розділі «У день коли вийшло сонце», наприклад, зустрічаємо наступний діалог між пані Ци, пані Сун та іншими:

«千百万人头要落地? »

Тисячі голів падуть додолю?

«塘上又漂上了死猫.»

У ставку знову сплило тіло дохлої кицьки.

«鬼剃头...»

Облисіння... [60, с. 3].

У даній розмові три абсолютно непов'язані між собою події подані в єдиному просторі, формуючи тим самим три рівні однієї і тієї ж самої просторової ланки. Така техніка оповіді не лише збагачує саму новелу, а й здатна викликати в читача різні естетичні відчуття. Таким чином усі засоби моделювання художньої дійсності в новелі Цань Сюе напрямлені на її умисну оніризацію,

Оповідання «Сумні думки А Мей одного сонячного дня» починається із того, що семеро дітей стрибають на скакалці, раптово А Мей падає, і тут з'являється її батько. *«Піднявши верхню частину її тіла, він попрямував додому, тягнучи по землі нижню частину А Мей. Схоже на те, що цей батько був у курсі спалахів А Мей, і це його зовсім не дивувало» [119, с. 258].* Одразу після цього оповідання занурюється у світ сновидінь, А Мей зачиняють у скляну шафу, батько впадає у гнів, «Я» втікає з А Мей на пагорби, де мешкають похмурі дядько та тітка, А Мей співає на дереві серед ночі, батько А Мей знаходиться в інтимному зв'язку з матір'ю «Я», далі слідує втеча «Я». Усі ці замальовки схожі на пазли одного сновидіння, усі діючі персонажі розмиті та неясні, сюжетний ланцюг постійно втрачається, зв'язок тексту й контексту постійно зазнає зламу. Проте авторка у процесі написання твору не спить, вона прагне показати душевний імпульс цих персонажів.

Оповідання «Хатинка на пагорбі» зображує пошуки «Я» хатини на пагорбі уві сні. «Я» – це певний ілюзорний образ стражденного існування, *«Повертаючись додому, я на мить спинилася перед дверима – у дзеркалі стояла людина у брудних чоботах із пурпуровими синцями під очима, які важко було не помітити» [116, с. 12].* «Я» щоденно «вдома впорядковує шухляду», проживаючи безглузде життя в ув'язненні, батько гострить

ножиці, мати сушить ковдру, молодша сестра виконує роль сімейного інформатора тощо – усі вони так само, як і «Я», приречені на виконання повторюваних дій, які не мають жодного сенсу. До того ж сон не лише викликає огиду читача до дійсності, але й засвідчує усю її безглуздість. Неоднозначність та алогічність мови твору, ілюзорність та почуття огиди, усе це є невід’ємною частиною оніричного ефекту оповідання. У той же час опис сновидіння також створює оригінальний естетичний ефект, картину існування на межі реального та ірреального, викриття темного та сутінкового, що лежить поза ним.

Оповідання «Розкопки» від самого початку нагадує сновидіння. *«Я прагну довгого та щасливого печерного життя, але батько мене випередив»* [105, с. 219]. Стосунки батька та матері в цьому оповіданні такі ж як і в решті творів Цань Сюе: холодні та лякаючі. За таких умов «Я» та батько невідомо прагнуть до такого абсолютно нереального печерного життя. Однак саме через цю нереальність батько дуже скоро повертається із гірської печери назад додому і починає плести квіткові корзини в темній кімнаті. Це плетіння залишає глибокий слід у душі «Я». Вона говорить: *«Коли я прислухаюся, образ батька, який, згорблений, плете корзини, стає ще більш виразним»* [105, с. 269]. Він говорить, що неважливо що ти робиш, найголовніше – це сам процес роботи. В останніх рядках простежується натяк на те, що шлях до порятунку ще не «розкопаний», а значення «розкопок» полягає у щоденній праці.

Цань Сюе любить користуватись перевтіленнями задля того, аби поєднати та впорядкувати різні відчуттєві символи. Вона створює надприродний ефект сновидінь у своїх творах, змальовує безліч трансформацій – це й перетворення людини на слиз, собаку, пацюка, камінь і сови на людину тощо. Ці видозміни найбільш яскраво виявляються у деталях або конкретних описах сцен. Наприклад, в оповіданні «Стара мандрівна хмарина» можемо зустріти летючу ковдру, стогнучих москітів, вуха, із яких проросли дерева чайної оливи, дивні трави у формі людської голови в кутку

кімнати, висохлі дерева, замість волосся, простягнені зі стелі та обсажені павуками ноги тощо. Усі ці схожі на нічні марення емотивні символи містично поєднані між собою, тут марно говорити про будь-який логічний ланцюг. Цань Сюе на основі часово-просторового розриву вибудовує інший, відповідний сновидінню порядок часу та простору, посилюючи тим самим відчуття сновидіння у дійсності. Мішель Дюфрен зазначав: «Ми постійно повертаємось до основ специфічної людської натури, до первісної людської свідомості, і ця первісна свідомість усе ще виявляє себе уві сні, виразити її у звичний для нас спосіб неможливо» [63].

Цань Сюе штучно створює світ сновидінь за допомогою різноманітних трансформацій та мутацій, візуальний ефект якого викликає психологічну та фізіологічну відразу людини. У новелі «Вулиця Жовтої глини» авторка використовує відчуттєву мутацію Цзян Шуйін для опису епізоду із замкненим контейнером. *«Після того як пішов дурень Ян Сань, Цзян Шуйін ще довго не могла забути той випадок із кішкою. Тієї ночі кішка намагалася пролізти у двері, шкрябалася весь час, її крижаний стогін пронизував до кісток. Лише на світанку її хлопцю нарешті вдалося упіймати тварину та зачинити в контейнері. Він ловив усе, що бачив: птахів, змій, поросят, собак. Спіймавши, замикає у контейнері допоки не помруть із голоду. Вона щиро не хотіла відкривати той контейнер, високий і місткий, похапцем сколочений із дерев'яних дощок, на чотирьох ніжках, мов телятко. Він демонічно стояв у кінці двору. Вчора опівночі, коли кішка знову голосила, вона побачила, як він лицемірно потупив очі в підлогу і сидів так дуже довго, ніби побачив привида»* [60, с. 152]. Цей уривок зображує підсвідомість Цзян Шуйін: через призму замкненої у контейнері кішки вона уявляє усіх тварин, через тварин, що вмерли з голоду, вона впевнена в демонічності контейнера, через стогін кішки вона думає про лицемірність інших людей. Шляхом відтворення підсвідомості Цзян Шуйін Цань Сюе проілюструвала ціннісні орієнтири дівчини та логіку її думок.

Цань Сюе для створення атмосфери сну часто вдається до прийому матеріалізації відчуттів людини через образи комах та плазунів. Так в оповіданні «У Пустелі / 旷野里» постійний цвіркит скорпіона вказує на страх та знервованість у людській душі. У новелі «Стара мандрівна хмарина» читаємо: *«Огидний рожевий плямистий нічний метелик пирскнув жовтою рідиною, а понад фіранками звів велетенський кокон»* [59, с. 198], *«Дві величезні хатні мухи все дзижчать під стелею»* [59, с. 198]. Письменниця крізь призму огиди людини до цих комах підводить читача до абстрактного світу, зображає відразу та відчуття самоприниження Сюй Жухуа до себе.

У своїх творах-сновидіннях Цань Сюе приділяє велику увагу мовним засобам. Вона вміло користується перцептивним сприйняттям дійсності головними героями, а за рахунок різноманітних мовних сполучень досягається ефект «дефаміліризації», тобто одночасного взаємовпливу смислів словосполучень. «Твори сповнені тим, що промовляють сновидці, та тим, що зберігається у звуковій пам'яті людини після її пробудження. Це не лише віддзеркалює особливий стан свідомості сновиди, але і враження людини про сон після пробудження» [136].

В оповіданні «Краплина дощу у стрісі» [118] три головні персонажі твору: «Я», «моя дочка» та «моя колега І Юйхуа» ніяк не можуть порозумітися. Хвора «Я» безупинно говорить про «скаргу» та марить вирішенням питання щодо своєї історичної спадщини, тут «Я» стає втіленням неприхищеної душі невинно померлого; «моя дочка» твердить про перетворення людей на сов та крабів; «моя колега І Юйхуа» постійно збиває із пантелику, говорячи нісенітниці про зовнішній вигляд директора. Три персонажі твору демонструють три різні мовленнєві акти, які у свою чергу віддзеркалюють три відмінні емоційні стани: 1) «Я» безпомічно бореться у вирі долі; 2) «Моя дочка» ще юна та недосвідчена; 3) друзі, прикриваючись гаслом «турботи», насправді залишаються байдужими один до одного. Саме такий незв'язний діалог абстрактно характеризує істинну натуру міжособистісних стосунків та взаємних почуттів сучасних людей. Схожі

мовні засоби в тій чи іншій мірі присутні і в інших творах Цань Сюе, що складає особливий мовний стиль її оповідань.

Таким чином, після запровадження політики реформ і відкритості китайські письменники та науковці отримали можливість ретельного ознайомлення із західною художньою та науково-критичною літературою. Особливої популярності набули праці з теорії та практики психіатрії. Цікавість до організації та функціонування людської психіки, механізму сновидінь, джерел їх формування та причин їх порушення стала предметом жвавого обговорення не лише фізіологів та медиків, але й літераторів. Цань Сюе використала досягнення психоаналітики як способу творення власних оповідань. Найбільшу увагу письменниці привернув світ сновидінь. Використання низки прийомів: фізіологічних трансформацій персонажів, матеріалізації почуттів через образи огидних комах, мовної гра, що створює ефект «дефаміліризації» висловлювань тощо – уможлиблює створення оніричного естетичний ефекту у творах. Через призму сну в реальності Цань Сюе зображує страшну дійсність, людські стосунки, відчай та огиду до життя. Чимало оповідань мають реальне історичне підґрунтя – жахи «культурної революції».

Вона використовувала трансформовану мову символів, якою чітко занотовує підсвідомий світ сновидінь. «Вказати на нематеріальне шляхом віртуального матеріального, фантомного конкретного на абстрактне; коли змальовується змучена стражденна душа в полоні сновидінь, а мається на увазі глибока життєва трагедія» [135]. За словами Цань Сюе, зображення сновидінь не є метою її творчості, а скоріше літературним прийомом, засобом. Її кінцевим завданням є членування сновидінь, надання змоги уривкам снів віддзеркалювати такі душевні реалії, як мовчання та страждання, протиріччя, хвилювання, абсурдність, рай та пекло, краса і потворність. Таким чином, майже всю прозу Цань Сюе можна аналізувати з позиції теорії психоаналітичної інтерпретації сновидінь.

2.5. Художня проєкція фрейдівської трикомпонентної структури самоаналізу в новелістиці Цань Сюе

Насамперед слід звернутися до «Лекцій з естетики» Г.В.Ф. Гегеля. У цій праці він розмірковував над проблемою розвитку мистецтва XIX століття і зазначав, що загальні умови тогочасної духовної культури не сприяють розвитку мистецтва, митці рухаються у потоці переосмислення усього і не можуть відмежувати себе від навколишнього світу. Вони не можуть розірвати зв'язки з дійсністю або створити собі так звані «ізоляційні умови діяльності», через те мистецтво приречене бути знищеним [13, с. 318]. На думку Н.В. Мотрошилової, Гегель не заперечує існування мистецтва, він «звільняє» його від релігійного змісту, ставлячи в центр нове божество – людину [23, с. 24-28]. Мистецтво часів Гегеля переходить до зображення сцен зі звичайного життя, до того ж не завжди привабливих і не настільки прекрасних як раніше. Мистецтво втратило свою актуальність і свою основну функцію, почало зображати повсякденне життя без високого духовного змісту. Утім воно продовжує свій розвиток. У ході історії мистецтво звільняється від необхідності виражати лише релігійно-культурний зміст, воно функціонує як частина повсякденного життя. Мистецтво, яке протягом багатьох століть виражало «істинні поняття» світового духу, залишилося для людини врешті-решт необхідним засобом розгляду та осмислення соціально-культурної дійсності, змінивши характер свого змісту з сакрального, божественного на більш близький та зрозумілий звичайній людині. Воно, не припиняючи поставляти об'єкти насолоди, тепер може «зображати все, у чому людина здатна відчувати себе на своєму ґрунті» [14, с. 318], надаючи форму ідеям там, де людина не здатна обійтися без зовнішнього їх виявлення за допомогою зображальних засобів.

Одне з основних понять естетики Гегеля «*bildung*», яке визначає переважно суспільство в цілому, щодо індивіда означає процес формування особистості, самопізнання та самоаналізу [23, с. 24-28].

Таким чином, змальовуючи в'язницю для митців, Гегель водночас несвідомо вказує їм на можливий спосіб досягнення свободи, а саме: віднайдення її через ізоляцію. Ми можемо спостерігати досягнення цієї свободи в байдужості Мерсо (А. Камю «Сторонній»), у жасі печерних тварин (Ф. Кафка «Нора») тощо. Так само, крізь примарний та заплутаний світ оповіді Цань Сюе виявляється можливість альтернативного розвитку мистецтва, і ця можливість народжується у процесі самоаналізу та запереченні власного «я» [200, с. 288].

Цань Сюе проявляла неабияку цікавість до фрейдівської теорії підсвідомого. З. Фройд запропонував трикомпонентну модель людської психіки: Я, Воно та Над-Я. Осередком первинних (вроджених) потягів є Воно – ядерна та найбільш рання форма психіки особистості. Вона існує за принципом задоволення і не зважає на оточення. Над-Я – це своєрідне відображення соціального світу у психіці людини, осередок соціальних правил та норм суспільного співіснування, моральних табу та релігійних настанов. Основними рушієм цього рівня є сумління, самокритика та формування ідеалів. Основною функцією Я є інтеграція Я та Над-Я для забезпечення необхідного зв'язку із зовнішнім світом. Даним компонентам психіки відповідають рівні підсвідомого, надсвідомого та свідомого.

Цань Сюе у своїй праці «Творчість заради помсти / 为了报仇而写作» визнавала, що у творчому процесі покладається на несвідоме. Вона переконана, що підсвідомість контролюється раціо, і лише за наявності останнього існують фантазії, без нього фантазування неможливе. Пересічні китайці розуміють раціональне як таке, що знищує фантазію, насправді ж для людини найціннішим є розум, і саме він уможлиблює фантазування» [81, с. 35]. Раціональне, про яке говорить Цань Сюе, народжується як симбіоз розуму та фантазії, воно не контролюється Я, що прагне до порядку та стабільності, авторитету, чітких та ясних цінностей. Навпаки, як наслідок розколу Я, його краху та зникнення, раціональне трансформується та розвивається у двох інших напрямках, окремо породжує фантазію Над-Я, як

втілення свідомості, та Воно і небуття, які приховані у глибинах підсвідомого. Структура людської психіки, з точки зору французького структураліста Ж. Лакана, має вигляд сфери складної взаємодії трьох складників: Уявного, Символічного та Реального [68, с. 212]. У найбільш узагальненому вигляді Уявне – це комплекс ілюзорних уявлень, який людина створює сама про себе і який відіграє важливу роль для її психічного захисту. Він формується уже на «стадії дзеркала». Символічне – сфера соціальних та культурних норм та уявлень, які індивід засвоює в основному несвідомо, задля того аби мати змогу нормально існувати в суспільстві. Реальне – найбільш складна категорія – являє собою домовне несвідоме, це та сфера біологічних імпульсів, емоцій, почуттів, станів, які індивід не здатен усвідомити в доступній для нього раціональній формі. Цю схему Ж. Лакан зазвичай подавав у вигляді математичної моделі «кілець Борромео», коли розмикання одного з них неминуче веде до розпаду всієї конструкції [68].

У певному сенсі це відповідає тріаді З. Фрейда Я –Над-Я –Воно. Цю схему можна вважати ключем до розуміння творів Цань Сюе.

Структурний психоаналіз	Фрейд (класичний психоаналіз)	Аналитична психологія
Реальне	Воно (Ід)	Комплекси, інстинкти
Уявне	Я (Его)	Его
Символічне	Над-Я (Супер-Его)	Самість, архетипи

Перша група творів може бути умовно віднесена до категорії «Я», включаючи новели «Вулиця Жовтої глини», «Стара мандрівна хмарина», оповідання «Хатинка на пагорбі», «Яблуня, що проросла в коридорі», «Вулиця п'яти спецій / 五香街» та інші ранні твори авторки. Особливостями даної категорії є туманність оповіді та незрозумілий ланцюг реальних подій, глибока життєвість історій, гостра критика, невтомне прагнення пошуку

власного місця у зовнішньому світі. Усе це неминуче закінчується ізоляцією та відлюдництвом.

Друга група творів умовно віднесена до категорії «Воно» і включає твори: «Хень / 痕», «Повторення / 重叠», «Переродження в повітряному потоці / 在纯净的气流中蜕化», «Жінка з ногами, мов риболовна сітка / 双脚像一团鱼网的女人», «Нове життя / 新生活», «Останній коханець / 最后的情人» тощо. Особливостями даної категорії творів є поступове заглиблення у внутрішній світ людини, втрата раціонального, розчинення власного «я». Твори чим далі тим більше занурюються у площину несвідомого Воно, зміст здебільшого зосереджується на проблемі бажань та смерті, присутнє сильне відчуття нігілізму.

Третя модель – категорія «Над-Я», включає дослідження творів західних майстрів слова, таких як В. Шекспір, Ф. Кафка, Й.В. Гете, Х.Л. Борхес, І. Кальвіно та інші. Особливістю є те, що тут Цань Сюе чітко та прямо розкриває свою літературну концепцію, ці роботи сповнені безперервними шуканнями у царині природи психіки людини та сутності мистецтва для досягнення істини та усвідомлення сенсу життя. Розглянемо ці категорії більш детально [10, с. 80-81].

«Я»: руйнація та зникнення у процесі самоаналізу

Твори цієї категорії сповнені страхітливими дивними образами, тут є кров та гній, виразки, хвороби, трупи, бридкі рідини. Не погребувала авторка і тваринною поведінкою персонажів: вони колупаються у носі, сякають, гризуть нігті, випускають гази, спльовують. Усе у творах викликає огиду – світло, кольори, звуки та запахи. Однак тут усе ще можна простежити тінь певного історичного періоду чи пов'язати з конкретними реальними подіями. Так, наприклад, у новелі «Вулиця Жовтої глини» проглядає політичний підтекст, на який вказують такі вислови, як «Мерехтить червона зірка сліпучим сяйвом», «Ситуація очевидно покращується», «змовник», «шпигун», «вулиця Хунвейлу» (від назви хунвейбінів) тощо. У творі «Прорив» [122]

безліч правдоподібних умовиводів, доповідей, резюме та здогадок можуть легко нагадати читачеві про бурхливу епоху лінгвістичного карнавалу маоїстської доби. Серед цього гендерний дискурс, осудження та гноблення жіночих персонажів через їх прагнення до самостійності в усьому і завжди – усе це підводить читача до розуміння проблеми жіночої емансипації та опору жінки в патріархальному суспільстві Китаю другої половини ХХ століття. Відмінною рисою творів Цань Сюе є те, що її персонажі не стверджуються у протистоянні із зовнішнім тиском (політичним, колективним, індивідуальним), не стають героїчними особистостями, а ламаються, втрачають власне «я» у процесі постійного самоаналізу.

Для Цань Сюе категорія самоаналізу має широкий сенс образотворення і моральної цензури. Досліджуючи твори Ф. Кафки, вона зазначає: «На мою думку, твори Кафки не були до кінця зрозумілі в Китаї, їх тлумачили помилково, викривлено чи взагалі відкидали, гостро критикуючи бюрократичний апарат. У романі «Процес», із точки зору реальності, Йозеф К. був несправедливо звинувачений бюрократичним апаратом. Однак, на мою думку, усе якраз навпаки, якщо подивитися з іншої точки зору, звернутися до внутрішнього світу персонажа, то ми можемо співставити «процес» та «самоаналіз». Тоді ми отримуємо процес над самим собою» [88, с. 106]. У своїй роботі «Складнощі просвітництва / 艰难的启蒙» вона писала: «Саме у той день, коли звинуватили Йозефа К., і почався його процес самоаналізу. Безпрецедентний самоаналіз розпочався у такій незвичній формі, світ став чужим, певна нова ідея поступово визначила його поведінку, змусивши покинути все та стати іншою людиною. Проте яка його провина? А провина з'являється лише у процесі самоаналізу. Якби самоаналіз так і не розпочався того ранку, Йозеф не мав би цієї провини» [123, с. 85].

Таке розуміння Цань Сюе поняття «самоаналіз» робить його ключем до її власної творчості і насамперед творів першої групи «Я». У ідеологічно, культурно, соціально обмеженому колективі ставлення людей до самостійних, незалежних індивідів негативне, тут мають місце і наклепи, і

образи, інтриги та відраза, однак найбільш страшним є те, що ці так звані «незалежні особистості» є членами звичайного суспільства, вони організують, а не дестабілізують його. Візьмемо для прикладу оповідання «Прориваючи оточення / 突破重围», Пані Х після сфабрикованої проти неї справи в перелюбстві гідно встояла перед насмішками, невдоволенням, загальною істерією, проте не змогла протистояти любовним інтригам та спокусам. А завдяки безлічі відписок та поданих скарг втратила свою індивідуальність та розчинилась у натовпі. Лише тоді героїня змогла послабити ту надмірну увагу до себе з боку суспільства і лише у забутті вирвалася з «оточення».

Свідомість, здатна до самоаналізу, у творах Цань Сюе навіює головним персонажам сумніви та нерішучість, сором та каяття, і, як наслідок самозаглиблення, персонажі віддаляються один від одного, самоізолюються. Одне з фундаментальних відкриттів структурного психоаналізу отримало назву «стадія дзеркала», яка полягає у тому, що до півтора року в дитини з'являється самоідентифікація, коли вона починає впізнавати себе у дзеркалі. Це стало поштовхом у дослідженні психології дорослої людини. Символом вираження самоаналізу у творах часто теж виступає дзеркало. «镜子里的那个人鞋上沾满了湿泥巴，眼圈浮着两大团紫晕» [116, с. 12]. *У дзеркалі на мене дивилася людина у замурзаних вологою глиною чоботах, із припухлими пурпуровими синцями під очима.* «我从墙上的大镜子里看见闪过一道紫光。那是一头公牛的背，那家伙缓慢地移过去了» [114, с. 6]. *У великому настінному дзеркалі сяйнув пурпуровий промінь, то була спина бика. І хлопець повільно пішов.* А от у новелі «Стара мандрівна хмарина» дзеркало, ставши ключовим образом, дає можливість читачеві проникнути в найпотаємніші закутки двох сусідніх сімей, підглядати за умовами їх існування, і самому стати об'єктом спостереження, натякаючи на сенс життя у процесі пошуку решток битого дзеркала. Усі дзеркала у творах Цань Сюе є доказом розколу «Я» особистості [101].

Твори категорії «Воно»: невизначене мистецтво

Твори Цань Сюе, що умовно відносяться до категорії «Воно», є результатом заглиблення авторки у внутрішній світ особистості та автономного творчого процесу. Виявлення підсвідомих бажань, керованих Воно, довершує створення мистецького простору авторки. У творах даної категорії ледве можна розрізнити реальність та вигадку, причинно-наслідкові зв'язки, відчуття системності та впорядкованості – усе туманне та невизначене, а насиченість сюжетної лінії та персонажів, як необхідних елементів твору, знебарвлена. Оповідання характеризуються непередбачуваністю героїв та нелогічністю подій [72, с. 18].

Після розколу Я герої творів Цань Сюе стають невизначеними, нестабільними людьми. Персонажі оповідання «Хень» з'яляються та зникають без сліду: «痕无端地觉得自己应该去山里转一转» [126, с. 35]. *Хень раптово відчув, що має піти поблукати в гори; «收草席的人去那里（荒山）干什么呢？他进去之后走得出来吗？»* [133, с. 66-70.]. *Чому заготівельник циновок відправився у дикі гори? Чи зможе він повернутися звідти коли-небудь? «这个人不是铁匠吗？他怎么成了郎中的？»* [133, с. 66-70.]. *Це часом не коваль? Як сталося, що він тепер лікар? «这个有病的汉子，有时竟能变成一个强壮的人上山打柴»* [133, с. 66-70.]. *Цей тяжкохворий чоловік інколи враз перетворюється на дужого парубка та ходить у гори по дрова; у новелі «Жінка з ногами, мов риболовна сітка /双脚像一团鱼网的女人» постає образ жінки, яка ніби-то існує: «У неї немає ніг, проте, коли вона ходить, чітко чути звук кроків / 没有脚，却又在行走中发出脚步声»* [110, с. 194]. У неї білі та ніжні руки, вона простягає їх та намагається щось схопити, однак кожного разу це лише тонкий, невловимий, мов вітер, аромат пурпурової троянди. Вона давно товаришує із бабусею, водночас вони у стані «запеклого протистояння», вона вважає себе матір'ю Ні Чжу і кожен раз відштовхує усіх, хто намагається потоваришувати з ним [110, с. 196]. В оповіданні «Останній коханець» усі герої ілюзорні, породжені уявою автора, вихідці з легенд та казок.

Коли межі реальності у творах Цань Сюе зникають, логічні зв'язки сюжетної лінії розриваються. З тексту твору неможливо дізнатися, чому Хень хоче піти в гори, де подівся заготівельник циновок, звідки взявся коваль («Хень»). Нез'ясованою лишається таємниця зникнення білого птаха («Переродження в повітряному потоці») [113, с. 318- 359]. Так само таємничо на світанку, взявшись за руки, зникають Ні Чжу з бабусяю («Жінка з ногами, мов риболовні сітка»). Сюжети усіх оповідань мають спільну рису: важко згадати, із чого все почалося, і незрозуміло, чим усе може закінчитись. Причинно-наслідковість у творах Цань Сюе зовсім втратила сенс, тому авторка висуває для свого читача чіткі вимоги: «Він має бути обізнаним у сучасному мистецтві, окрім того, бути доволі проникливим, тобто мати відчуття мистецької форми, оскільки процес читання вимагає від нього проникнення у незалежний світопростір; він повинен бути здатним вийти за межі звичного та традиційного, пасивного способу насолоди літературним твором, натомість необхідно задіяти внутрішній потенціал, долучитися до твору. Ця людина обов'язково повинна мати уяву, бути відкритою до самоспоглядання і самоаналізу, розуміти сучасні функції мови» [90, с. 6].

У площині непевних законів на рівні Воно все, що можна стверджувати точно, це позиція Цань Сюе щодо мистецтва, яка виявляється у кожному творі авторки через дивну поведінку персонажів та їх специфічні наміри. Хень плете циновки в різноманітних візерунках, які проте не мають жодної практичної цінності («Хень»), Ні Чжу проводить різноманітні обряди для зустрічі з жінкою із дивними ногами («Жінка з ногами мов риболовна сітка»), Лао невпинно розмірковує над зникненням білого птаха («Переродження у повітряному потоці»), Фан Фань ніяк не може позбутися спогадів про темряву, яка охопила землю після заходу сонця («Повторення/ 重叠») [112, с. 280-318] тощо. Усе це можна розглядати як мистецтво або натяк на прагнення до нього, кожна абсурдна подія змальовує історію або становлення мистецтва. І такі прагнення до мистецтва та його вияв у площині Воно

набувають у дивній атмосфері творів конкретного прояву, вказують на «істину» мешканцям «фортеці» [10, с. 76-86].

«Над-Я»: слабкий промінь істини

Проблему гріха, яку ставить у своїх творах категорії «Воно» Цань Сюе, частково відповідає положенням школи Янсенізму, згідно із якими кожна людина є гріховною за своєю природою, і цей гріх визначає її онтологічну сутність. Проте Цань Сюе не повністю визнає Бога за віруванням янсеністів, Бога, який сліпо дарує милість чи посилає кару, керуючись волею випадку, незалежно від істинно праведної поведінки людини, жорстокого, містичного та прихованого від людських очей.

Цань Сюе перед невизначеністю психічного рівня Воно людини вірила в існування єдиної істини, яка дала б змогу пролити світло на природу особистості. Таким чином, у ряді праць-есе категорії «Над-Я» ключовими поняттями є природа особистості та психіки, душа людини, сутність мистецтва тощо. А тому, досліджуючи витoki цих понять, можемо говорити про них як про проекцію єдиного поняття «істина», що є остаточною відповіддю на питання про сенс життя.

Відповідь, яку отримала Цань Сюе, спираючись на свій літературний досвід та аналіз творів сучасних західних митців, є наступною: істина не є панацеєю від усіх життєвих проблем, вона виявляє себе на шляху до неї, у її пошуках. Вона може бути як прекрасною так і огидною, світлим променем чи суцільною темрявою. Якщо говорити про життя загалом, то найважливішим є прагнення людини до істини, постійні сумніви щодо сенсу життя, запитання та прагнення відповідей.

Пошуки істини у творах Цань Сюе визначають сутність «справжньої літератури», про яку так часто говорить авторка. Ці пошуки пронизують усі художні твори та есе Цань Сюе. Герої оповідань, якими б нікчемними вони не були, завдяки впертому прагненню до істини виявляють свою людську натуру.

«Пристрасті персонажів моїх оповідань походять з одвічного ідеалу, із того вогнику, що жевріє у глибоких закутках людської душі, із невгамовних інстинктів живих створінь. Такими є Сю Жухуа, Шу І, Ма Лао'у, Пі Пучжунь. Незважаючи на всю немічність їх фізичного стану, потворність, темряву та безнадію, наявність цього вогнику здатна враз осяяти все довкола, перетворивши потворне у прекрасне [198, с. 27].

Фактично, повертаючись до поставленого на початку питання про ключ до розуміння творів Цань Сюе, ми можемо помітити певну циклічність у межах троїстої системи творів: опинившись у страхітливій реальності та усвідомивши її ірраціональність, наступає розчарування, що супроводжується заглибленням у самоаналіз. Як результат Я особистості розколюється та починає функціонувати в більш примітивній площині підсвідомості людини Воно, як найвищої цінності мистецтва, де серед бажань, смерті та небуття народжується ілюзія поняття істини і у пошуках істини стверджується сенс життя. На шляху пошуку цієї істини залучаються моральні та ціннісні орієнтири, проходить процес переоцінки та відповідно «перереформатування свідомості». Заново народжується здатність до раціонального осягнення дійсності. Далі ця циклічність щораз повторюється.

Висновки до другого розділу

Сучасна китайська письменниця Цань Сюе є представницею авангардного напрямку в китайській літературі. Авангардна література в Китаї розглядається у широкому та вузькому значеннях. У широкому значенні – це прозові твори, для яких характерна радикально-експериментальна боротьба з існуючими формами літератури. Своїм корінням вони сягають «туманної поезії» (Ван Мен, Бей Дао), літератури «пошуку коріння», нових модерних оповідань (Ван Шо, Сюй Сін). Авангардна проза у вузькому значенні – окремі твори кінця 80 – 90-х років, які вже сформувалися на основі законів літературної деструкції та під

впливом західних авторів, таких як Ф. Кафка та Х.Л. Борхес. Представниками даного напрямку у вузькому його значенні слід вважати Мо Яня, Су Туна, Цань Сюе та інших. Серед особливих рис, притаманних авангардним творам, можна виділити такі: ущільнення та звуження часопростору, нівелювання причинно-наслідкових зв'язків, оніризація дійсності, глибока символізація. Авангардисти віднаходили натхнення у таємничій сфері підсвідомого та глибинних пластах колективного несвідомого.

Парадоксальний художній світ Цань Сюе сформувався як результат сплетіння звичаєвої та культурної спадщини провінції Хунань. Відьмацтво та шаманізм є основою звичаєвої культури регіону, віра в надприродне та в можливість спілкування із духами, трансіві стани, як спосіб досягнення цього, перевага ірраціонального над раціональним – усе це повернуло Цань Сюе до міфологічного способу мислення, яке, згідно з К.-Г. Юнгом, було придушене та витіснене в колективне несвідоме. Воно визначило сприйняття світу письменницею як відчуттєве та символічне. Це, очевидно, позначилося на цікавості авторки до особливих психічних станів людини, тому важливим елементом її творчості стало зображення жіночого божевілля. Головна функція божевілля у творах Цань Сюе – заломлення реальності для викриття викривлених суспільних та родинних відносин. Особливо яскраво це представлено в оповіданні «Хатинка на пагорбі», новелах «Вулиця Жовтої глини» та «Стара мандрівна хмарина». Усім жіночим персонажам притаманні основні ознаки божевілля – підозрілість та одержимість. У них розвивається «параноїдальна трансформація особистості» (Г.С. Салліван), якій героїні постійно чинять опір та якої безуспішно намагаються позбутися. Цань Сюе вдало поєднала як художній, так і медичний підхід до творення божевільних жіночих персонажів, а самі витoki божевілля визначила як такі, що мають соціальні та історично-культурні корені.

Онiризація дійсності як спосiб моделювання реальності у прозі Цань Сюе тiсно пов'язана з психiчними особливостями самих персонажiв. Онiричний свiт тут виступає своєрiдним кодом, покликаним розшифрувати

психічний стан головного героя, викрити його найбільші страхи чи бажання. Сновидіння та їх інтерпретація, на переконання З. Фрейда та К.-Г. Юнга, є шляхом до «одужання», до звільнення від внутрішніх конфліктів. Для створення атмосфери сну Цань Сюе вдається до фізичної трансформації головних героїв, матеріалізації відчуттів (переважно через образи комах та плазунів), фрагментації часопростору та порушенні сюжетологічної організації.

Оповідання Цань Сюе різних років, на основі тематики, способу розгорання сюжету, особливостей образно-символічної системи, можуть бути умовно віднесені до категорій «Я», «Воно», «Над-Я», виділених З. Фрейдом, та Уявного – Реального – Символічного Ж. Лакана. У загальному вигляді вся система творів Цань Сюе являє собою довгий та звивистий шлях пошуку людиною власного «я», повернення до витоків людської цивілізації, усвідомлення свого місця та ролі у світі.

РОЗДІЛ III. АЛЬТЕРНАТИВНА СИСТЕМА ОБРАЗНОСТІ: ОБРАЗИ, СИМВОЛИ, АРХЕТИПИ

3.1. Літературний образ як інструмент психоаналізу

Цань Сюе вірила, що кожна людина має унікальний внутрішній світ. У своїх творах авторка постійно робить акцент на духовних пошуках людини. Якимось на одному з інтерв'ю, журналіст запитав Цань Сюе, чи є реальним той духовний світ, який вона повсякчас змальовує у своїх оповіданнях. На що Цань Сюе відповіла: «Чи реально я зобразила духовний світ людини? Ну то, певно, читачеві краще знати. Якщо людина у процесі прочитання може його побачити, тоді все так і є» [81, с. 232]. На її переконання, читач здатен відгукнутися розумінням на її твори, і це у свою чергу може бути доказом реальності існування духовного світу, оскільки це доводить спільність та універсальність відчуття внутрішнього світу. Саме тому Цань Сюе постійно шукає «співучасника», хоча й стати ним доволі складно. Вона часто говорить, що «слід віднайти ті розломи та прогалини в житті і невпинно занурюватися глибше всередину, залучити первісну силу для мобілізації мислення» [81, с. 123].

Проблема визначення сутності літературного образу не нова. У філософській думці доціньського періоду (період Чуньцю та Чжаньго до 221 р. до н.е), поняття «意象 / образ» визначалося як поєднання «意», що вказує на ідею речі, та «象», що виражає її прояв. Засобом для матеріального вираження «意» та «象» виступає «言 / мова» [191, с. 170]. Відомий філософ даоської школи Чжуанцзи говорив: «言者所以在意，得意而忘言» [178] – тобто великі істини часто словами не передати, їх слід досягнути серцем. Читаючи твори Цань Сюе, необхідно проникнути у створений нею світ тонких відчуттів, а не вдаватися до аналізу особливостей нарації та сюжетно-композиційних схем. У художньому творі образ може вміщати глибоке

усвідомлення автором сутності світу та людського буття. Китайський культуролог і літературознавець Чжу Гуанцянь / 朱光潜 (1897–1986) вважав, що для того, щоб досягнути авторську свідомість, слід починати з образу: «Тут найменша пилінка для нього є цілим всесвітом, тут він забуває про плін часу, момент для нього – це вічність» [210, с. 71].

У своїй праці «Руйнація храму / 圣殿的倾圮» відомий критик Ден Шаньцзе / 邓善洁 наступним чином говорив про твори Цань Сюе: «Вона, здавалося, умисно нагромаджує велику кількість образів, щоб ускладнити читачеві шлях до розуміння творів... Фундаментальні засади оповідання були знехтувані, їх змінила незліченна кількість образів» [170, с. 235]. Таке твердження, з одного боку, критикує Цань Сюе за надмірне використання образів, проте, з іншого боку, – це говорить про виняткову позицію образу в її оповіданнях. У творах авторки їх незліченна кількість видів: від рослин, тварин, будівель аж до погодних умов, кольорів, смаків та запахів. Серед образів рослин, наприклад, зустрічаємо сосну, тополю, вербу, тунгове олійне та касторове дерева, серед тварин – лева, леопарда, щура, кажана, метелика, бабку, гусінь тощо, видів річкових жителів також багато. Джерелами деяких образів є дитинство Цань Сюе, деякі вона відкрила для себе та запозичила в майстрів західного модернізму, інші є виявом її особистої фантазії. Ці образи в основному позбулися символічного наповнення у його традиційно китайському розумінні, вони сформували власну систему в межах творів Цань Сюе.

Ми зробимо акцент на особливостях вираження образу на трьох рівнях: свідомості, підсвідомості та внутрішньому світі персонажів. Це допоможе розкрити картину душевного світу героїв в оповіданнях авторки та привідкрити двері до лабіринту Цань Сюе.

3.1.1.Образи свідомості

Цань Сюе, як інші письменники-авангардисти (зокрема Мо Янь та Су Тун), зосередила увагу на підтекстовому рівні своєї прози, який досягався шляхом розширення образної системи. Однак, на відміну від Мо Яня та Су Туна, які використовували образ для зображення вад зовнішнього світу, Цань Сюе прагнула підняти на поверхню глибинний внутрішній досвід особистості, звертаючись до художніх образів як засобу розкриття самосвідомості.

Самосвідомість у західній філософії означає усвідомлення людиною себе як суб'єкта діяльності. Г.В.Ф Гегель у праці «Феноменологія духу» [14] тлумачить «самосвідомість» як наступний етап розвитку свідомості. Спочатку людська свідомість розглядає предмети як об'єкт пізнання, ще не усвідомлюючи їх сутності. Це за Гегелем – свідомість у вузькому її розумінні. Згодом людська свідомість переходить від пізнання речей до пізнання самої свідомості і лише тоді може пізнати суть речей. Це і є самосвідомість, тобто процес усвідомлення самого себе, процес саморозвитку та самоствердження. Прибічники діалектичного матеріалізму стверджують, що самосвідомість – це фізіологічна функція та властивість мозку людини відображати дійсність, усвідомлювати існування себе, навколишнього середовища та відношення до нього на основі соціальної практики людини. Відтак самосвідомість не є суб'єктивно індивідуальною приналежністю, це продукт взаємодії суб'єктивного та об'єктивного, результат суспільних відносин.

На думку Цань Сюе, людина, поринаючи в життєві турботи, часто не може осягнути сутності самої себе та природу світу. Вона переконана в тому, що запорукою успіху людини в житті є не повсякденні досягнення та здобутки, а пізнання себе, для чого необхідно поглянути на себе крізь призму речей із дзеркальною поверхнею. Платон у праці «Держава» [25] писав, що видимий світ є лише метафорою, імітацією реального світу. Єдиним можливим прототипом реально існуючого світу є ідеальний світ. Реальний

нам світ – це дзеркальний світ, істинне відображення справжнього світу. Таким чином, для того щоб побачити світ у іншому вимірі, слід скористатися спеціальними засобами. У художній літературі та усній народній творчості таким засобом часто виступає дзеркало. Це характерно і для прози Цань Сюе, де дзеркало або інша річ із функцією віддзеркалення зазвичай допомагає головному герою віднайти та пізнати себе, повернутися до витоків своєї особистості.

Образ дзеркала

Дзеркало для багатьох сучасних людей є звичайним предметом повсякденного використання. Зазвичай вважається, що зображення у дзеркалі є оберненим відображенням реального світу, його ілюзорне відтворення, міраж. Проте у філософських концепціях дзеркало виявляє глибокий та амбівалентний зміст. До прикладу, улюблений письменник Цань Сюе Х.Л. Борхес «обожнював» дзеркало, не дивлячись на те, що цей предмет навіював на нього страх протягом усього життя: «Із самого дитинства я відчував страх перед тим, що реальний світ якимось містичним чином повторюється або дублюється, проте це відчуття огортало мене лише коли я стояв навпроти великих дзеркал. Єдине, що я просив у Господа та свого янгола-охоронця перед сном, щоб вночі мені не наснилося дзеркало» [4, с. 133]. У своїх віршах Х.Л. Борхес часто описував цей страх. Автор вважав, що дзеркало може в безлічі форм копіювати реальний світ, і це призводить до того, що людина може загубитися у своїх фантасмагоріях:

В запаморочнім вашім павутинні
цей світ примарний множитья. Бува,
людини подих, що іще жива,
туманить вас в нічному безгомінні [3].

Х. Л. Борхес не вважав дзеркала оберненим відображенням реальності, навпаки, для нього це абсолютно інший, недоступний для людини світ. Коли ми споглядаємо своє відображення у дзеркалі, дзеркало кожну хвилину за нами спостерігає, у цей момент ми вже не одні:

Є дзеркало на будь-якій зі стін,
я вже не сам. Є хтось. Відбиток. Він
влаштує свій спектакль на світанні.
Все діється, але ніщо зрадливо
у пам'яті не зберігає скло.
Мов рабини химерні, в нім, було,
читаєм книги справа ми наліво [3].

Х. Л. Борхес, хоча й боявся дзеркал, усе ж таки вірив, що в них можна побачити душу. У поезії «Дзеркала» він писав:

І перед чорним деревом, бо завжди
гладінь його поверхні в тишині
повторює, неначе уві сні,
непевну білість мармуру й троянди.
Обтяжений мінливими роками
блукань невпинних по земних стежках,
запитую себе, чому цей страх
я відчуваю перед дзеркалами.
О ви, таємні дзеркала із міді,
із дерева червоного — у вас
хтось дивиться, а з вас — у світ, та враз
десь губиться в імлі тієї ж миті [3].

Дехто вважає, що душа людини має ті ж самі функції що і дзеркало. Вона може віддзеркалити будь-які образи зовнішнього світу в людині, однак ці картини більш глибокого змісту, вони надовго зберігають свої сліди. Ідея зв'язку між дзеркалом та душею людини розвивається у творах Цань Сюе. Дзеркало є провідником персонажа в пошуках себе, це певним чином магічне дзеркало. Межі та рівні духовного світу головних героїв відрізняються, а отже дзеркало продукує для кожного з них окремі картини. Так, наприклад, в оповіданні «Віл» «Я» побачила у дзеркалі пурпурове сяйво, то була спина вола. Її чоловік Лао Гуань ніяк не міг зрозуміти, що «Я» годинами розглядає

у дзеркалі, сам він міг спостерігати лише печиво, що застрягло у власних зубах. І навіть коли «Я» намагалася поділитися з ним побаченим, він все ще міг розгледіти лише свої чорні зуби: «*У роті ніби шурячі нори!*» [114, с. 14]. «Я» не полишала спроб розказати про все Лао Гуаню, але їхні духовні світи настільки різнилися, що кожен говорив сам із собою у своєму власному світі.

Дзеркало не лише допомагає людині віднайти себе, але і сприяє ефективнішому протистоянню особистості реальному світу. В оповіданні «Мить, коли закувала зозуля / 谷鸟叫的那一瞬间» «Я» застидався, коли зустрівся із «Ним» у дзеркалі. «Він» насправді був коротуном, на блідих гомілках зовсім не було волосся, хоча він був одного віку з «Я». «Він» не впізнав «Я» і втік, мов злодій, похиливши голову [117, с. 21]. Фактично, «Він» – це «Я» у душі, і, побачивши справжнього себе, усвідомив, що під тривалим тягарем суспільного буття, вони майже не впізнали один одного. Пройшло багато років, вони стали старшими, однак, не дивлячись на це, внутрішній «я» так і залишився коротуном. Внутрішній світ «Я» не досяг зрілості, не збагатився, і саме через це «Я» відчуває сором. Незважаючи на довгу розлуку, зустріч із внутрішнім «я» розкриває справжній сенс життя, надає життєвої мужності герою. Лише тоді, коли головний герой зустрічається зі своїм справжнім «я», читач може по-справжньому зануритися у глибини особистості, зрозуміти заплутаний світ людської душі. В оповіданні «Я» та «Він» із легкістю можуть перейти у задзеркалля та забути про норми та правила зовнішнього світу. У реальному житті так відверто бунтувати проти реальності та світського життя дуже непросто. М. Гайдеггер вважав, що «існування особистості в повсякденному житті вимагає її повного розчинення у способі життя іншої людини, таким чином кожна людина, яка відмінна від інших та особлива з точки зору внутрішніх якостей, взагалі зникає без сліду» [40, с. 147]. Кожна людина з усіх сил прагне до врівноваженого, стабільного існування, тому громадська думка стає потенційними путами, що обмежують людину. Через це щоденне

існування власного «я» має зазнавати змін задля задоволення існування інших.

Потойбічні сили завжди мають змогу проявитися крізь дзеркало, зваблюють та ведуть за собою. В оповіданні «Хвіртка» один померлий стариган щодня опівночі з'являвся у дзеркалі шафи і простягав руки до «Я». «Я» прямував із ним у задзеркалля, вирушав у містичну та хвилюючу подорож до закутків людської душі. «Я» проходив по мосту, бачив мінливе саяво, з іншого боку міг побачити це брудне, смішне та жахливе одночасно обличчя реального світу.

«我的家在一块废墟上，那里有一幢空旷的老屋，那是那一带唯一的房子，我和我的家人就睡在里面。白天，我们都去废墟上翻找破铜烂铁，人人都不示弱，把自己搞得精疲力竭。黑夜一来，我们就如老鼠一样在老屋里乱钻，寻找着最阴暗最隐蔽的处所» [104, с. 33].

Моя домівка стояла на купі сміття, це був єдиний будинок у цій місцевості, там була стара простора кімната, у якій ми ночували з родиною. Вдень ми ходили на звалище збирати металобрухт, жоден із нас не відчував втоми, ми виконували свою роботу наполегливо. Коли сутеніло, ми, немов щури, пролазили в будинок, шукаючи найтемнішу та найпотасмнішу схованку в кімнаті.

У житті людина занурена у повсякденні проблеми, вона прагне матеріальних благ та цінностей. У даному контексті це корелює до збирання металобрухту, а якщо поглянути зі світу душевного задзеркалля, то культура сучасного світу вже призвела до втрати сенсу існування самого світу, залишивши по собі «кupu сміття». У цих турботах людина втратила сенс свого існування, тому із приходом ночі, коли вона залишається наодинці з собою, вона може лише ховатися у «кімнаті» власної душі, не наважуючись поглянути собі у вічі. «Я» крізь отвір побачив страхітливі образи своїх родичів: «姑妈骑在一匹废狂的大母狗身上.....母亲被装在一个浴盆里退出来，她满脸鲜血，一只手高举一把大头发，头发上面沾着点头皮。她喊不

出声，声音被咽间的一根骨头堵住了。浴盆很高，她试着爬出来，一次又一次的努力终归失败» [104, с. 35].

Тітка їздила верхи на скаженій собаці...Мати намагалася вилізти з ванни, обличчя її було густо залите багряною кров'ю, у високо піднятій руці вона тримала пасмо волосся, із якого звисала шматками шкіра. Вона не могла кричати: заважала кістка, що міцно застрягла в горлі. Ванна була доволі високою, вона кілька разів намагалася видертися вгору, та все було марно.

Завершуючи цю подорож до глибинного пошуку себе, у момент відлучення від повсякденного себе «Я» вже «розгледів біле сяйво скляного світу, почув дзвін за спиною, той світ розпадався на уламки» [104, с. 35]. По поверненні зі задзеркалля «Я» мав уже абсолютно нові уявлення щодо свого існування: «我最终对自己的声音着了迷，那是一种柔和优美的低音，永恒不息的在我耳边倾诉» [104, с. 40]. – Я нарешті почав дослухатися до свого голосу, це м'який та прекрасний бас, що постійно лине до мене у вуха. Після цієї подорожі «Я» нарешті віднайшов себе й без сторонньої допомоги міг чути свій внутрішній голос. «Я» подолав померлого старця, подолав смерть, і тепер не ув'язне в її пазурах. Час, відведений йому, він витратить на пошуки істинного сенсу життя. В оповіданні «Діалог у раю» Цань Сюе зазначала: «Наша душа то є безкінечний хаос, і ми можемо пізнати себе лише в очах іншої людини» [99, с. 94]. Можливо, дзеркало і є тими очима духовного світу людини.

У музеї у місті Ханой зберігається китайське дзеркало, на якому написано: «镜子如日月，如水，亦如金，明亮闪光，反映出你的内心» [145, с. 12]. Дзеркало немов сонце та місяць, мов вода та золото, виблискує яскраво та віддзеркалює твою душу. Під цим слід розуміти, що сонце та місяць, вода та метал можуть відображати тіні й образи, які відіграють одну й ту саму роль у душі людини. Фактично гносеологія, прослідкувавши історію змін метафоричного значення дзеркала, очей та душі виявила, що смислове

навантаження слів пізнавати – бачити – очі – дзеркало – душа – поняття істини або просто мова, у певному мовному контексті є тотожним [145, с. 10].

Образ дзеркала так чи інакше використовується авторкою майже в кожному оповіданні. Усвідомлення себе крізь дзеркало є першим етапом самопізнання, погляд на себе і на світ зсередини. Далі процес буде поглиблюватися та ускладнюватися, герої занурюватимуться у глибини підсвідомого, до першоджерел психіки, переходитимуть на другий рівень самопізнання. Отже, зрозумівши основне смислове навантаження даного образу, можна нарешті схопитися за нитку, що веде до розуміння усієї системи творів, а це є довгий та звивистий шлях пошуку людиною власного «я», повернення до витоків людської цивілізації, усвідомлення свого місця та ролі у світі. У будь-якому разі незаперечним є той факт, що образи води, очей та металу також у тій чи іншій мірі зустрічаються у творах Цань Сюе, а їх функції тотожні дзеркалу – це інструмент самопізнання.

Образ дорогоцінностей – скарбниця душі

Яскраві та блискучі монети, окрім того, що асоціюються із золотом та викликають фанатизм у сучасників, у вченні символістів означають мудрість та інші абстрактні поняття. В оповіданні «Легендарні скарби / 传说中的宝物» [107, с. 5] Тянь Лаохань вирішив відмовитися від плану освоєння ставкової зони, яка могла б принести йому великі матеріальні статки, і захотів дістатися гори за будинком. Причиною тому була розповідь прадіда про те, що в горі заховані незліченні багатства та гроші. В оповіданні Цань Сюе ці скарби змальовані як у конкретному, так і у абстрактному значенні. Однак авторка від початку до кінця не зазначає, чи насправді ці скарби можуть принести людині матеріальні блага. Вони радше виступають у ролі мети, певної абстрактної ідеї. Кожен, хто хоч на мить подумає про загадковий скарб, враз змінюється, стає божевільним, мов зачарованим. В оповіданні «Легендарні скарби» Тянь Лаохань, проживши свої п'ятдесят років нічим не відмінного від інших життя, керуючись внутрішнім бажанням як рушійною силою, раптово полишає усі буденні обов'язки і вирушає у гору, за

прикладом свого батька, взявши з собою лише мотигу. Через розкопки скарбу Лаохань відмовляється від сімейних обов'язків, протиріччя у родині щодня посилюються, він стає дедалі більш самотнім. Проте чим глибше він копає, тим більше здатен чути голоси предків. Під його керівництвом син Мін Цзю теж долучається до цього процесу.

Очевидно, що гора Хуаншань символізує у творі внутрішній світ людини, а скарб – справжнє «я». Те, що зводило з розуму Лао Ханя та його сина, був внутрішній голос, він спонукав їх пізнати себе. Скарб – це їхній інструмент для самопізнання, і, віднайшовши дорогоцінності, вони отримали б можливість пройти «стадію дзеркала». Таким чином, вони дні та ночі розкопують скарб у глибинах власної душі. Згодом Мін Цзю почав розкопувати фундамент власної оселі, прагнучи тим самим відкопати той притулок, у якому його душа знаходила порятунок від буденності впродовж декількох десятків років. Вони були свідомі того, що лише зруйнувавши старі погляди, можна отримати справжнє внутрішнє багатство.

Фактично, слово «дорогоцінність» в символізмі початково означало зовсім не матеріальні реальні багатства. У давніх легендах та переказах говорили, що люди заховували свої багатства у момент смертельної небезпеки, але власник уже ніколи не міг його віднайти. Серед багатьох народних переказів існує повір'я, що навіть «якщо скарб буде знайдений та забраний кимось, він все одно повернеться у землю» [146, с. 26]. Вірогідно, саме тому Тянь Лаохань із сином так і не змогли відкопати ті скарби, однак Цань Сюе тим самим намагалася показати наполегливість та віру в речі, існування яких неможливо довести. У гностицизмі під «скарбами» розуміються результати, досягнуті людиною на шляху до мудрості та знань. Лише в ході подальшого історичного процесу невірне трактування значення даного символу призвело до того, що люди ототожнили цей процес з розкопками.

Образ очей

Дзеркало часто асоціюється з очима, ці два образи породжують один одного. Людина за допомогою очей бачить у дзеркалі саму себе, а зовнішнє відображення себе приймає за себе справжню. У той же час очі можуть стати дзеркалом, яке відображає усе суще.

Зображення очей у творах Цань Сюе також своєрідне. В оповіданні «Чорні очі / 黑眼睛» головний герой постійно бачить навколо себе пару чорних очей. У чані, у заростях чагарників, у водах джерельної води... «Я» не може дивитися у ці очі, їхній погляд хижий та пильний. Вони спонукають його займатися незвичними для буденності справами, змушують запалюватись ентузіазмом та відчувати душевний підйом. Навіть якщо ці очі з'являються і зникають невловимо, люди їх страхаються, їхній погляд суворий та пильний, агресивний, та, попри це, вони безмежно сумні та скорботні. Кожного разу, варто лише пильно вдивитися у них, і «Я» відчуває, як у душі визріває якийсь злочинний намір, у той же час вони пронизують тіло наскрізь. Кожний погляд у вічі для «Я» нестерпний, він з усіх сил намагається подолати це, аби не заганяти себе у кут. «Я» лише шляхом нанесення собі тілесних пошкоджень може приглушити біль від зустрічі з тими чорними очима [106, с. 359].

К.-Г. Юнг вважав, що «колективне несвідоме» приховує у собі всі примітивні бажання людини. Вони ніяким чином не пов'язані з мораллю, оскільки моральні засади після цього змінювалися та вдосконалювалися протягом століть. Однак ці первісні бажання нікуди не зникли у процесі еволюції, вони були лише придушені та витіснені в підсвідомість. Воно має здатність зруйнувати людину, проте ту саму здатність мають і ці бажання. Воно тісно пов'язане з найвищою істиною та невинністю, має двоїсту природу. Коли мудрий правитель керує державою, темний кінь бажань перебуває у стані смертельної тиші, та варто лише правителю піти з життя – він оживає. У діалогах Платона цей кінь володіє нестримною силою бажань, і «хто піде слідом за конем, той потрапить у віддалену від людського світу

пустелю – образ ізольованості від моралі та духовності. Однак у тій безлюдній пустелі заховані ключі від раю» [55, с. 75].

Ті чорні очі, які постійно переслідують «Я», виявляються його справжнім «я». Вони, мов чисте дзеркало, дозволяють «Я» поглянути у вічі справжнього себе. Істинне «я» героя завжди відмінне від того, яке пригнічене раціональною буденністю, саме тому він ніяк не міг впізнати в тих очах самого себе. У своїм нутрі воно приховує безліч зовсім невідповідних цьому буденному життю елементів, і це викликає гнів «Я». У той же час вони схиляють «Я» до важливих роздумів, які линуть від самих витоків життя, аналізу та переосмислення справжнього «я».

У автобіографічному творі «Фототаксис / 趋光运动» є окремий розділ під назвою «Дзеркало / 镜子». У ньому Цань Сюе говорить про свою абсолютну несумісність із буденним світом, яка виявилася ще в дитинстві, про ті недосяжні для розуміння та незабутні «чорні прогалини» у житті. Найбільшими та найболючішими для Цань Сюе стали втрата бабусі та батька. Через це Цань Сюе довгий час не могла прийти до тями, і процес аналізу власних почуттів поступово привів авторку до розуміння себе. Можна сказати, що зовнішній світ, який можна пізнати та відчутти, для Цань Сюе виступає структурними частинками дзеркала. Саме завдяки тому, що кожна людина індивідуальна, ми сприймаємо та обираємо різну інформацію із зовнішнього світу [7, с. 65-69]. Цань Сюе говорила: «Чим більше минало часу з моменту втрати дорогих мені людей, тим більше містичних речей розкривались мені, бо образ, який я бачила у дзеркалі, була я сама» [92, с. 34]. Цань Сюе користувалася будь-якою нагодою для самоаналізу, прагнула будь-що віднайти істинну себе. У передмові до цього розділу вона зазначала, що «зовнішній світ є дзеркалом душі», а шлях пошуку героями її творів власного справжнього «я» – це лише початкова точка відправлення, продовжуючи подорож можна досягти глибинних та просторих рівнів підсвідомості.

3.1.2. Образи підсвідомості

Слово «*підсвідомість*» як термін вперше з'являється у роботі З. Фрейда «Вступ до психоаналізу», у якій він поділив психіку людини на свідомість, передсвідомість та підсвідомість. За емоції, які ми відчуваємо впродовж дня, відповідає свідомість, і це лише маленька частина того, що може відчути людина, це немов вершина айсберга. Те, що насправді керує нашими настроєм та емоціями, – це величезний пласт підсвідомості, у дослідженні якого З. Фрейд зробив неоціненно багато. У 30-х роках ХХ століття З. Фрейд запропонував три відомі терміни на позначення зв'язку між цими трьома рівнями психіки, а саме: Я, Воно та Над-Я. Він розглядав Я як частину підсвідомого Воно та свідомого Над-Я [34, с. 49].

Оскільки стан сну тісно пов'язаний із підсвідомістю, З. Фрейд також проводив ретельні дослідження в області сновидінь та вважав, що сни містять велику кількість підсвідомих імпульсів, придушених свідомістю у буденному житті відразу після пробудження. А оскільки вплив свідомості послаблюється уві сні, ці імпульси проявляються, набуваючи різноманітних форм та образів. У подальшому учень З. Фрейда К.-Г. Юнг розвинув його теорію та поділив підсвідомість на «індивідуальне несвідоме» та «колективне несвідоме». Він вважав, що «колективне несвідоме» є загальною для людства історичною пам'яттю, та вивів на цьому ґрунті поняття «архетипу». Пізніше Е. Фромм запропонував поняття «суспільно/соціального несвідомого», говорячи про підсвідомі зв'язки керівників та підлеглих у суспільстві.

З. Фрейд, будучи лікарем, із медичної точки зору говорив про три рівні психіки людини, однак він не надав вичерпних даних про те, яким же насправді є світ підсвідомого. Цань Сюе завдяки своїй вродженій жіночій чуттєвості та інтуїції спробувала дослідити цей містичний рівень психіки людини та описати його у своїх оповіданнях. Зробити це невимовно складно, оскільки мова належить до сфери свідомості, і описати картини підсвідомого за допомогою свідомих реалій означає невпинно та безрезультатно прагнути

до ідеального. Незаперечним залишається той факт, що світ несвідомого дійсно існує, і ми все більше і більше рухаємось відповідно до його траєкторії, така ідея була започаткована вченням про психоаналіз. Завдяки творам Цань Сюе ми маємо змогу підглянути за цим містичним, давно втраченим нами світом підсвідомих марень та візій. Уривки її творів можуть провести нас у вже відомий нам світ, який кожен із нас хоча б раз відвідував уві сні. З цієї точки зору оповідання Цань Сюе є своєрідним паромом, який курсує між берегами свідомості та підсвідомості [94, с. 48].

Цань Сюе переконана, що структура несвідомого людини багаторівнева і їй притаманна власна закономірність. Завдяки багаторічним шуканням у цій царині письменниця здобула знання набагато ширші ніж будь-яка звичайна людина і узагальнила це у висновках, які неможливо відшукати в інших джерелах. Вона казала: «Підсвідомість зовсім не є такою заплутаною та нелогічною, як ми звикли вважати, її структура майстерно відшліфована, вона має власну закономірність, що не може не викликати захоплення. Мій досвід свідчить про те, що у цій темряві людина не завжди блукає одна, вона часто може зустріти там іншу самотню душу, вони можуть побачити чарівний спалах, який і є доказом існування того світу. Ми можемо вважати той світ океаном глибинної пам'яті людства» [81, с. 66].

Ми маємо змогу говорити про щонайменше три особливості, які визначила для себе Цань Сюе, досліджуючи світ підсвідомого. По-перше, підсвідомість має свою будову, і вона досконала. У своїх *саньвенях* вона називала її «地底图案 / креслення підземелля». Людина покликана накреслити цю карту впродовж власного життя; по-друге, душевний світ людини багатовимірний, у ньому існує безліч «я», які знаходяться у постійному внутрішньому пошуці, тут декілька «я» можуть зустрітися та злитися в абсолютно нове «я»; по-третє, підсвідомість являє собою океан історичної пам'яті людства, який зберігає найглибші, давно забуті таємниці. Усвідомивши ці три аспекти, ми можемо виявити, що, читаючи закодовані

оповідання Цань Сюе, заплутуючись у нагромадженні образів, ми все-таки здатні розгледіти ті психічні процеси, на які натякає авторка.

Образ води

Аналізуючи твори Цань Сюе, можна помітити, що роль підсвідомості часто виконує вода. Вода є ключовим елементом існування та функціонування людини, людський організм на 70 % складається із води, де вода – там життя, чотири найдавніші цивілізації розвивались на берегах повноводних річок – усе це свідчить про нерозривний зв'язок води з людським існуванням. У традиційній китайській культурі образ води має дуже важливе значення, вираз «上善若水 / найвище добро подібне воді» означає найвищу мораль та добропорядність, «河汉清且浅，相去复几许 / Чумацький Шлях чистий та вузький, та відстань ця непосильна», тобто вода може розділяти два береги, розрізати навпіл, так само як Чумацький Шлях розділяє легендарних Волопаса і Ткалю. Окрім того, вода, що тече, може символізувати комунікацію, а нескінченність та безперервність її потоку вказує на тугу, печаль, як-от у «君住长江头，我住长江尾，日日思君不见君，共饮一江水 / Чоловік мій живе в гирлі річки, а я – у лимані, щодня сумую за ним та не зустрітисся нам, так і п'ємо воду з однієї річки». У «Бесідах та судженнях / 论语子罕» Конфуцій передав глибокі роздуми про швидкоплинність часу, описуючи бурхливий плин потоку води: «逝者如斯夫，不舍昼夜 / Час плине, мов води цієї річки, що тече і днями, і ночами». Одним словом, образ води у традиційній китайській культурі узагальнює таке значення: суб'єкт не в змозі подолати страждання, спричинені часовою обумовленістю та власною обмеженістю [186, с. 208].

Сучасний китайський письменник Су Тун у своїх творах також часто звертається до образу води, мостів, водних потоків, дощових вод тощо, як засобів змалювання картин півдня Китаю, тим самим надавши особливого ідейного та емоційного звучання.

В образ води Цань Сюе, на відміну від Су Туна, вклала зміст виходячи із традиції західного символізму. У символізмі вода «належить до нижчого рівня людського світу, після смерті тіло людини переходить у стан небуття або хаосу, знову повертається у неорганічний світ. Помираючи, душа людини плине по воді або занурюється на дно» [164, с. 255].

Наша свідомість ще дуже молода, ми здатні досягнути цей світ лише тому, що ми перетворюємо існуючі у світі речі таким чином, щоб нашій свідомості було легко їх сприйняти, включаючи й область логічного мислення. Якщо б увесь світ виявився таким, який не здатна декодувати наша свідомість, це могло би мати фатальні наслідки. Ці таємничі та містичні глибини підсвідомості лякають, проте в той же час вони ваблять до себе. Так само як підземні води планети є необхідним елементом існування світу, підсвідомість є невід'ємною частиною психіки людини, найголовнішим її елементом. Якщо ототожнити існування води з існуванням усєї підсвідомості, то у увесьвіт вона знаходиться у постійній циркуляції у різноманітних формах, однак щоразу спрямовує людину до відкриття безмежного та таємничого океану.

У творах Цань Сюе вода, яка символізує підсвідомість, подана в різних формах, кожна з яких має свої особливості. Можна виділити наступні види: підземні води, озерні води та повінь.

Підземні води

Якщо уявити світ, який наша свідомість може побачити та відчути, як поверхню землі, то в її надрах приховані недоступні нам таємниці, потенційні сили яких значно перевищують ті, що відомі нам. Водограї, виверження вулканів, цунамі – усе це є результатом детонації цих прихованих сил. У надрах земної поверхні протікають безліч потоків підземних вод, недосяжних людському оку, однак вони є необхідними для життєздатності всіх живих організмів. Так само функціонує і наша підсвідомість. Зазвичай ми не усвідомлюємо існування цього світу, проте кожен наш крок та кожен вибір, який ми робимо, тісно пов'язані з його

впливом. Підземні води можуть виходити на поверхню, часто людина дістається їх, викопуючи криниці. У будь-якому разі, неважливо яким чином це відбувається, але якщо людина незмінно слідуватиме потоку, вона рано чи пізно досягне глибин джерела. Кринична та джерельна вода в оповіданнях Цань Сюе часто символізує підземні води, які скеровують головного героя до глибин підсвідомості для пошуку самого себе.

На думку Цань Сюе, джерело – це «напрочуд дивовижна та невловима річ» [92, с. 233]. Таке твердження, без сумнівів, є метафоричним. У Китаї, коли письменник відчуває приплив натхнення, говорить: «文思泉 / *Потік думок мов бурхливе джерело*» – і часто сам не розуміє, яким чином зміг написати таку річ. На погляд деяких психоаналітиків, автор у цей момент створює неперевершені твори саме тому, що викладає на папері не свій власний досвід, а досвід первісної пам'яті людства. Якщо зображати світ, що знаходиться на поверхні, доступними для декодування нашою свідомістю символами, тоді змалювання глибин підсвідомості потребує більшого містицизму та різноманіття. Сутінковий потік підсвідомості прихований глибоко під поверхнею, аби дістатися його, слід відшукати тунелі на поверхні, які ведуть до джерела.

В оповіданні «Подвійне життя / 双重的生活» рядовий службовець в одній шахрайській компанії Цзянь І якимось несподівано виявила тоненький струмочок джерела, що пробивався на поверхню у дворі орендованого нею помешкання. З цього моменту в її житті починають відбуватися зміни. В її житті з'являється диктатор на ім'я Лао Май, стара домовласниця безупинно з нею ворогує, змушуючи ретельно прибирати оселю, а домовласник допомагає їй розчистити та поглибити джерело. З плином часу струмок на задньому дворі стає більш бурхливим, гирло його поступово збільшується. Одного дня диктатор Лао Май приходить у компанію Цзянь І та зверхньо допитує її. Після цього керівник говорить, що Цзянь І своїми відповідями врятувала цілу компанію. Ці здавалося б нелогічні, абсолютно незрозумілі події насправді символізують механізм функціонування внутрішнього світу

людини, і всі вони тісно пов'язані з джерелом у дворі. У метро Цзянь І починає ретельно міркувати над підземними водами: «那些纵横交错的地下水是多么的活跃啊, 如果不是意外地冒出地面, 谁又会注意到呢? 他笑的时候幻想自己拥有一口井, 所以总到屋后和山里找来找去的, 希望找到一个泉眼。有一个人告诉他, 从地面的任何一点一直掘下去, 水就会从掘出的洞里喷出来» [124, с. 4].

Які ж вони життєдайні, ці, перехрещені в земних надрах підземні води. Аби вони за збігом обставин не пробилися крізь ґрунт у нашому дворі, чи хтось би колись замислився над цим? У дитинстві вона мріяла про колодязь, часто ходила в гори у надії натрапити на джерельний струмок. Хтось їй сказав, що, якщо копати землю у будь-якому місці, рано чи пізно вода почне бити з неї фонтаном.

Тут Цань Сюе хотіла показати, що глибокі міркування у повсякденному житті, за умови наполегливості, можуть наблизити людину до пізнання глибин підсвідомості, надати можливість розкопати своє «джерело». Так само і Цзянь І, побачивши струмок, що самостійно пробився з-під ґрунту, почала міркувати над життєдайною силою підземних вод. Стара домовласниця виступає у ролі Я Цзян І вищого інтелектуального рівня. Її наполегливе прохання навести порядок у домі суміжне впорядкуванню шухляди у «Хатинці на пагорбі» і вказує на шлях до пізнання себе. Заглиблюючись у себе, вона все більше поринає у безмежжя підсвідомості і не лише уві сні, а і в реальному житті повсякчас відчуває його потаємне тремтіння. Чим більшим стає гирло джерела, тим на вищий рівень самопізнання переходить Цзянь І. Шахрайська та експлуататорська компанія, у якій працює дівчина, символізує її власну фізичну та буденну сторони, диктатор Лао Май є первісною силою людства. Він, займаючи високий щабель, змушує Цзянь І продовжити роздуми над пошуками справжнього власного «я». Він, звичайно, має право вирішального голосу щодо простого люду, тому навіть голова компанії ставиться до нього з підлесливою повагою.

І, коли цей найвищий авторитет допитує Цзянь І, фактично виявляється, що це процес допиту Цзянь І свого внутрішнього «я», і після слів «людинолюбство», «жертва», «воля», «безкорисність» вона проходить самоатестацію і переходить на глибший психічний рівень [108, с. 81]. Врешті вона занурюється у глибші фантазії.

Оскільки джерело символізує підсвідомість, то для того, щоб відшукати шлях у його глибини, слід викопати криницю. В оповіданні «Мить, коли закувала зозуля» ідеться про таємничу людину, яка постійно рие криницю за будинком. «Я» ніколи не бачив ту людину на власні очі, вона зникає, мов примара, як тільки «Я» виходить із хати. Хоча вони ніколи не зустрічалися, «Я» постійно відчуває, що та людина «дуже схожа на мене». Насправді ж, та людина і є «Я», яке на пагорбі за будинком прагне відкопати джерело підсвідомості, дозволити його темним водам вийти на поверхню свідомості «Я». Зустріч свідомого та підсвідомого «я» неможлива, а отже «Я» ніяк не може побачити іншого «себе» на власні очі.

Кринична вода також є символом підсвідомості, тому у творах Цань Сюе часто зустрічається образ колодязя. Криниця, як і шахта, являє собою шлях, що з'єднує поверхню та підземелля. В оповіданні «Фінікове селище / 枣村» змальовується зв'язок між образом криниці та фінікового дерева, криниці та землі. В оповіданні розповідається, що фінікове дерево, як символ селища, захищало всіх жителів поселення. «我住在祖先留下的破房子里，我生活在先人给予我的，看不见摸不着的记忆之中，门口这颗永不衰老的枣树庇护着我» [125, с. 330.]. *Я мешкаю у старій хатині, що лишилася мені у спадок від предків у незримій та невловимій пам'яті людства, подарованій мені пройдешніми поколіннями, де вічно молоде фінікове дерево біля моєї хати повсякчас оберігає мене.* Однак жоден із мешканців упродовж тисячоліть не замислювався над таємницею, прихованою під деревом, аж до наближення лиха. У селищі постійно зникали люди, раптово зник і селищний голова. Лихо крок за кроком наближалося до села. Спочатку в старому

колодязі на околиці села раптово піднявся рівень води, вона почала переливатись через край – це був вісник наближення лиха. Але вже трохи згодом вода зникла, і люди в пошуках води в паніці почали копати нову криницю під самим фініковим деревом. Однак виявили, що навіть на самому дні криниці води немає, а лише густі зарослі коріння: «下面没有水……那儿哪里是树根呢，都是一些穴道，你可以进去，顺着它弯弯曲曲地向前走。当然，我不敢走得太远» [125, с. 332]. *Внизу немає води... Тут повсюди лише густі зарослі коріння, ти можеш спуститися та поглянути, як воно тягнеться вглиб викривленим ланцюгом. Звичайно, я далі не піду.* Після того води у криницях не стало зовсім. Люди намагалися копати в іншому місці, навіть викопали одну криницю за хатою «Я». Фактично історія цього селища зображає внутрішні зміни китайської нації. Цань Сюе вірила, що, окрім історії людства у зовнішньому світі, у внутрішньому світі китайців також зароджується струмок духовного розвитку. Велике дерево, що символізує форму життя, оберігає його в звичному для нас способі мислення і не може викликати плутанини у свідомості, проте, якщо час від часу не заглиблюватися у свій внутрішній світ, душа врешті-решт може зів'янути. Тільки тоді, коли ми опиняємося в умовах «нестачі води», ми починаємо копати криниці, звертаємося до пошуків віри та власного «я» лише у той момент, коли наша душа зазнає внутрішніх змін і виснажується – це дуже хибний шлях. Ми на сьогодні не маємо жодного уявлення щодо власного внутрішнього світу, це безцінний дарунок наших предків, який ми майже повністю втратили впродовж поколінь. Жителі Фінікового селища не зможуть добути води, бо потік води вже злився у глибші надра землі.

Процес викопування криниці дуже складний, оскільки глибинне джерело відкриває глибинну підсвідомість, і, якщо прилинути до цього берега та рухатися безупинно вперед, можна загубитися у її нетрях без можливості повернутися назад. Деякі люди мимоволі занурюються у ці глибини і не можуть віднайти зворотного шляху, інші сміливці, діючи з

власної ініціативи, добровільно беруть квиток в один бік, щоб пізнати себе. У своїй праці «Криниця / 井»Цань Сюе висловлює власну оригінальну точку зору щодо «копачів криниць»: «У моїй уяві копачі криниць завжди виступають сміливцями, ця робота завжди є смертельно небезпечною. А якщо потік раптово вирветься на поверхню? Якщо станеться зсув? За будь-якої надзвичайної ситуації під землею шанси на спасіння мізерні» [92, с. 306]. Образи дерева, криниці, води та земної поверхні з оповідання «Фінікове селище» встановлюють тісні зв'язки у текстах Цань Сюе. Говорячи про криницю, на думку відразу ж спадає джерельна вода (підземні води), сплетіння корневищ великого дерева у темних земельних надрах та висока крона могутнього дерева, що височіє на поверхні землі. Якщо людина в житті відкопає власне джерело, вода зможе спуститися у його глибини й досягти основ безкрайньої підсвідомості. Їй зможе відкритися первинна істина, і тоді вона осягне всю велич дерева життя.

Насправді все, до чого прагне Цань Сюе, це відкрити новий рай для зневіреного суспільства у цьому уявно реальному світі, пробити джерело у виснаженій бетоном землі, дати змогу людям зробити ковток солодкої джерельної води.

Ставкові води

Кринична вода, що вийшла на земну поверхню, складає лише невелику частину підземних вод, але ще більше вод приховані у глибинах озерних водойм, це ще більш містичні та небезпечні місця. Ставки в певному сенсі також символізують підсвідомість, мало хто відважиться наблизитися до їх акваторії. У творах Цань Сюе на це здатні лише майстерні сміливці, вони скоріш за все рибачать на березі озера і виловлюють щось потойбічне, але тих, хто здатен зануритися у його глибини, дуже мало.

В оповіданні «Діалог у раю» Цань Сюе описує зустріч «я» з іншим підсвідомим «я» на озері. Весь твір – це бурмотіння «я», прагнення «я» знайти певне дерево у ставку, бажання «я» перетворитися на рибу: «我愿意掉下湖去, 变成那条鱼, 这一来我就能游来游去, 找到水中的那棵树, 我想在

那浓密的叶片间栖息» [127, с. 56]. *Я хотіла б пірнути у ставок, стати рибою, плавати у його глибинах, відшукати те дерево, густа крона якого стала б мені прихистком.* Але згодом «я» знову заперечує свій намір, «也许有那么一天，我终于会变成一条鱼。到那时候，你就再也见不着我了……我不忍心变成那条鱼，我要和你一起在黑夜里寻找夜来香，你在门外，我在屋里» [127, с. 56]. *Напевно, цей день настане, і я врешті стану рибою. Але тоді ти вже не зможеш мене побачити... Я все ж ніяк не наважуся перетворитися на рибу, я хочу разом із тобою щочас насолоджуватися ароматом туберози, ти у дворі, я в кімнаті.* В озері «я» намагається віднайти дерево, яке символізує пізнання життя, у ньому сконцентрована таємниця буття усього людства. Однак перетворитися на рибу означає ніколи більше не вийти на берег. Підсвідоме «я» з'являється щоразу під час боротьби розуму та бажань, тому навечно поринути у глибини підсвідомості означає віддалитися від розуму, навіки розпрощатися зі своїм справжнім «я». Саме через це «я» ніяк не може наважитися стати рибою, і задля цього у своїй свідомості «я» побудувала «кімнату», яка охороняє тверезу свідомість, а інша «я» залишається за її межами. Лише за таких умов вони разом у темряві можуть розгадати істинну таємницю існування.

Поверхня води у ставку та дзеркало мають схожі функції, і як у символізмі, так і в літературній творчості виконує роль інструменту самопізнання. За легендою, хлопець на ім'я Нарцис відмовив у прихильності улюбленій німфі Афродіти Ехо, через це розгнівана богиня зачарувала Нарциса, змусила його закохатися у своє власне відображення у гірській річці. Він цілими днями дивився на себе, не їв, не пив, і, зрештою, помер, ставши квіткою. Ця історія свідчить про те, що людство задовго до винайдення дзеркала користувалась поверхнею ставкових вод для ідентифікації себе.

З розвитком людства багато з первинної свідомості було поступово пригнічено (із різних причин), і таким чином сформувалося сучасне

цивілізоване людство. Ця цивілізація оперує власними морально-етичними принципами та системою естетичних уявлень. Але первісні інстинктивні бажання нікуди не зникли, а поринули глибоко в підсвідомість та зберігаються під греблею розуму. У момент, коли людський розум ослаблений, із глибин підсвідомості здіймаються на поверхню ці чужі для нього бажання, часто вони навіть лякають. Саме тому глибокі води ставків в оповіданнях Цань Сюе важко дослідити, вони здатні завдати людині безмежного болю. З цим завданням може впоратися лише богоподібна істота. Звичайна людина спроможна лише, рибаливши на березі ставка, виявити одну з багатьох таємниць внутрішнього світу.

Торкнутися поверхні озера або зануритися на дно його глибин може тільки така дивовижна істота як «золота лебідка / 金天鵝». «天地如此的广漠，湖面如镜，光泽从身上消失的金鸟成了苍白的影，一动不动。那是什么样的梦境啊，它在那里头是深入到湖底的淤泥，然后再继续往下，触到了沟壑里头» [128, с. 102]. *Земля та небеса наче безмежна пустеля, вода ж у ставку мов дзеркало, блиск золотого птаха, що злетів біля мене, кинув на воду непорушну білу тінь. Що за дивовижне сновидіння? У ньому він пірнає до мулистого дна ставка, все більше і більше занурюється донизу, майже торкаючись глибокої западини.*

З цього опису зрозуміло, що золота лебідка лише уві сні може потрапити до глибин підсвідомості, відшукати приховані в ній таємниці людської природи (психіки). На думку З. Фрейда, тільки у сновидінні може проявитися кероване бажаннями істинне «я», тому речі, які з'являються у сновидінні, скоріше за все «порушують морально-етичні, естетичні та суспільні норми. Вони є такими, про які ми завжди не наважуємося навіть подумати, а якщо вже дозволяємо собі це, неминуче відчуваємо огиду» [34, с. 120]. Таємниця людської душі полягає у тому, що спосіб її існування ґрунтується не на принципі бінарних опозицій (чорне/біле, добро/зло, вірно/помилково), як у раціональному світі, «душа може одночасно

поєднувати дві взаємоопозиційні чи схильні до протиріч сторони» [34, с. 108], просто ці протиріччя важко осягнути та зрозуміти звичайній людині, вони виходять за межі раціонального розуміння. Саме з цієї причина Цань Сюе вводить в оповідання містичного птаха. Маючи крила, він може відірватися від землі та досягти небесних широт. Вважалося, що таким чином він стає ближчим до богів, його душа відтоді чистіша за людську.

Цань Сюе у власних творах також нерідко змальовує місцевість під назвою Хуцю (湖区), тобто Озерний край. Це таємниче, сповнене спокус місце, ніби прабатьківщина, колиска всього людства. Там затишно та красиво, однак небезпека полягає у тому, що вмить може статися лихо, яке здатне знищити все довкола. Потік підсвідомості може здійнятися, розбурхатися, і тоді, якщо його не взяти під контроль, він здатен нанести людині смертельний удар. Не дивлячись на це, Хуцю – місце, із якого бере початок людська свідомість і первинні чуттєві бажання та пристрасті. Через це Цань Сюе метафорично визначила цю місцевість як «老家», тобто батьківщина, батьківський дім. Для головних героїв оповідань ця батьківщина є незвіданою та віддаленою, проте вони завжди вкрай турбуються про неї, завжди про неї пам'ятають. В оповіданні «生死搏斗 / Сутичка життя та смерті» людина похилого віку на ім'я Юань Пу дуже ослаб, і коли хвороба майже не лишала йому сил, він все одно пам'ятав та гаряче любив ту свою батьківщину, яка ледь-ледь жевріла в його пам'яті. Розпорядниця будинку Лао Пей, яка хоча й часто сперечалася із ним, однак піклувалася про нього, була вихідцем із тієї батьківщини, символом існування якої було «озеро», через це старий Юань Пу за будь-якої нагоди розпитував Лао Пею про історію озера. Розпорядниця казала, що давно забула ту історію, а якби не викинула її з голови, їй щоночі снилися б жахи. *Одного дня із батьківського дому завітав племінник, розповідав про тамтешні справи, сказав, що люди з Озерного краю «борються з могутніми штормами посеред просторого озера, але коли буря стихає. навколо*

простягається лише безкрайї та тріскучий холод мороку» [109, с. 110]. У цю мить Юань Пу геть забував про свій м'язовий біль і починав гірко плакати. Чим більше ним оволодівала недуга, тим ближче він наближався до Озерного краю, а в мить, коли він втрачав свідомість від болю, вчувалися йому заклики Лао Пеї: *«Ставкові води, вода...»* і тому *«насправді у глибинах свідомості відчув яскраво червоний колір, який ставав усе ближче, мов швидкісний човен»* [109, с. 112]. Виходячи з цієї історії можемо сказати, що батьківський дім – це ставкова вода, і коли Юань Пу побачив озеро, він побачив домівку. Ця колиска людської психіки може надати людині безмежної сили, може допомогти людству подолати фізичний біль, тому, коли біль хвороби мучить Юань Пу, «ставкова вода» надає йому мужності знести його. Лао Пей походила родом з Озерного краю, вона є уособленням тілесного, оскільки колиска духовного є і колискою тілесного. У той же час вона протистоїть усьому духовному, оскільки, тримаючи в пам'яті «батьківський дім», вона б прирекла себе на страждання, на ризик втратити власну себе. З цієї причини фізичне тіло обрало шлях забуття, змушуючи її викреслити будь-які спогади про свої витoki.

Цань Сюе також часто використовувала образи ставкових рослин. У творі «*蓮 / Лотос*» розповідається про двох сестер, одну з яких звали Лянь – «лотос», а іншу І Лянь, або «та, що міркує про лотос». І Лянь уособлює буденне «я», у той час як Лянь суто духовне «я». «Я» І Лянь пригнічене буденністю, тому вона змушена розмірковувати про Лянь, прагнучи віднайти своє справжнє «я». І Лянь набридло буденне життя, у якому вона існує: *«我的嗅觉, 听觉都已被堵塞, 而阿莲, 生活在虚幻世界的大自然的影子里, 即灵动又过敏, 某种东西在她体内生长, 她其实已经比我强大得多»* [102, с. 616]. *Мій нюх та слух вже давно засмічені, а Лянь живе в тіні ілюзорного світу, вона й енергійна, і чуттєва, у ній проростають безліч речей, вона набагато сильніша за мене.*

Якщо говорити про образ озера в цілому, не можна оминати увагою риб, для яких вода є середовищем існування. У психоаналізі риба символізує підсвідомість. Відомо, що у християнстві загалом та у грецькій мові зокрема слово «риба» є акронімом імені Ісуса Христа (Ісус Христос – Божий Син – Спаситель). Коли давні християни опинилися в умовах ворогування із прихожанами інших релігій, вони обрали для себе умовний знак для підтримання комунікації – рибу. Через це апостолів часто називали «риболовами». До того ж, коли Господь задумав потопити світ та відродити нове людство, він випустив усю рибу з водойм. У переказах та легендах різних країн риба є символом спасіння, так в індійській міфології, наприклад, Вішну перетворився на рибу і врятував Ману. «Встановити зв'язок із рибою у власному внутрішньому світі означає врешті-решт побачити першоумови існування людства: давні люди пережили багато видів душевних станів, як-от легендарний пророк Іона, який був поглинутий підсвідомістю, мов велетенським китом, згодом він був винесений на абсолютно новий берег свідомості для нового існування» [146, с. 23].

В оповіданні «Діалог у раю» зображений тісний зв'язок між озерною водою та рибою. Тут змальований процес пошуку шляху до зустрічі буденного Я із мистецьким Я, тобто Воно. Весь твір написано дуже естетично, це одне з небагатьох ранніх оповідань Цань Сюе, де застосовано чудову образність. «Діалог у раю» поділяється на п'ять розділів, кожен із яких про спілкування Я з Воно у різних площинах. Серед них на особливу увагу заслуговує саме перший розділ. Якщо розглядати сюжет твору, то оповідь видається дуже заплутаною, важкою для розуміння, виглядає мов розмова «Я» із самою собою, політ фантазії. Проте, якщо ми звернемося до образів «туберози», «озерної води» та «риби», частотність яких у творі найвища, ми доволі легко зможемо декодувати оповідання. Спершу у творі з'являється аромат туберози, це скоріш за все свідчить про раптову появу у головного героя таємничого світла, «священного початку в душі людини» та усвідомлення існування справжнього первинного «я». Це таємниче світло

може бути ароматом квітки, а може, як в оповіданні «Віл», пурпуровим сяйвом. Коли «Я» переходить в інший світ, з'являється образ «дерева гінкго», і «Я» чує, як «глибоко посеред озера дерево гінкго шелестить важкою кроною». Це свідчить, що «Я» пізнала істину форму життя: дерево життя росте в недосяжному для людського ока озері підсвідомості, проростає із його глибин. Тому «Я» відчула «північний вітер», божественний вітер, вітер натхнення, саме тому внутрішні почуття «Я» повністю розпалилися, усередині *«зародився сильний поклик...ноги зм'якли та похололи»* [127, с. 50]. Після цього з'являється образ риби, яка пізнала глибини підсвідомості, і тоді «Я» починає прагнути перетворитися на рибу та пірнути у глибокі води озера, туди, де приховані витoki мислення, де можна зрозуміти первісну форму дерева життя. Там, за переконанням митців, приховані небачені скарби творчості, там таїться втрачена колись сила спасіння людства.

Образ повені

У міфологічній культурі Китаю та Заходу тема потопу є однією із провідних. У міфах та легендах про походження людства повинь виступає головним персонажем: у Китаї – легенда про Да Юя, який угамував повинь, у єврейській культурі – легенда про Ноїв ковчег, в індуїзмі – пророцтво про те, як Ману врятував світ. Серед них найпопулярнішим слід вважати легенду про «Ноїв ковчег», яка походить із біблійної книги «Буття». Коли людська природа зазнала деградації, посилювалися ворожнеча та лихі наміри, Господь вирішив зруйнувати людський світ та наслати на землю велику повинь, а згодом відродити його в новій подобі. Він обрав Ноя та наказав йому змайструвати човен, на який узяти по парі кожного з видів живих істот, та заново відродити землю. Зрештою лише ті, хто продовжив вірити в Господа, могли відродитися у новому світі. В оповіданнях Цань Сюе повинь символізує неконтрольовану підсвідомість, найглибший та найтемніший внутрішній світ людини. Якщо людина занурюється у цей бурхливий потік, вона може отримати психічний розлад, втратити шанс на повернення до свідомого стану. Тому повинь у творах Цань Сюе могутня та небезпечна.

В оповіданні «Подвійне життя», коли Цзянь І поступово заглиблювалась у підсвідомість, вона щоразу наближалася до небезпеки. Кожного разу, коли вона пізнавала новий рівень підсвідомості, вона відчувала непоборну силу, яка наближалася до неї: «她躺在黑暗中，总是摆不脱忧虑的纠缠，每当她的思绪钻往更黑的深处，就会发现那里有个越涌越大的泉眼，眼看就要变成滔滔洪水，吓得她赶紧退了出来» [124, с. 53]. *Вона лежала в темряві та ніяк не могла позбавитися відчуття хвилювання, щоразу, коли думками вона поринала глибше в морок, вона помічала, як джерело бурхливо розливалось, готове виплеснутись могутньою повінню. Це лякало її – і вона поверталась.*

На початку, привідкривши завісу підсвідомості, людина відчуває певну радісну ейфорію, але цей океан настільки безмежний, що безупинне блукання у ньому, за відсутності міцної раціональної опори, може призвести до катастрофічних наслідків – до повені, яка здатна поглинути все навколо. Насправді схожу історію описував К.-Г. Юнг в одній зі своїх праць. Він згадував про теологічне сновидіння, у якому він стояв на пагорбі, на дні ущелини якого виднілося чорне озеро. Він щоразу намагався наблизитися до нього, але якісь невідомі сили заважали йому, і чим глибше він спускався донизу, тим темнішими та страшнішими ставали речі довкола. У ту ж саму мить шквальний вітер здіймав високі хвилі, його опанував невимовний страх – він просинався. Це сновидіння насправді мало місце, аналізуючи його К.-Г. Юнг зазначав, що він поринув у глибини своєї психіки, і цей шлях привів його до цього містичного озера. Ця історія може слугувати натяком на те, що картини, які малює у своїх оповіданнях Цань Сюе, не суто художній прийом, а її власне сновидіння або істина, що їй вдалося раптово осягнути. Вона натякає нам на існування того, чого ми не здатні побачити, на провидіння, яке не в змозі пояснити ані людські бажання, ані якийсь вольовий задум.

Подібний опис повені часто можна зустріти в оповіданнях Цань Сюе. Наприклад, в оповіданні «Ніч у гірському селищі / 山乡之夜» читаємо наступне: головний герой мешкає в Озерному краї, тобто у своїй підсвідомості, однак глиняна огорожа навколо нього постійно руйнується. Коли це трапляється, весь дім вщент розмиває повінь. Після цього все починається знову [103, с. 185]. Батьківщина, у якій було потоплено людство, така ж, як і в оповіданні «Зміїний острів / 蛇島»: люди живуть, але знаходять смерть на своїй батьківщині, оскільки давнє «я» уже давно поховане, вони вже давно забули про його існування та існування батьківщини. Коли вони намагаються повернутися туди, виявляється, що там усе змінилося, усе не так, як раніше. Однак хід розвитку людства завжди залишає там свій відбиток. Люди завжди можуть відшукати в руїнах раніше наявні сліди. Мислення сучасної людини переживало «повінь» незліченну кількість разів, безліч разів перероджувалося, доки досягло свого сучасного вигляду. У творах Цань Сюе повінь супроводжує кожне місце, назване батьківщиною, і це місце завжди загадкове та незбагненне. Цань Сюе часто його згадує, проте воно ніби існує лише у сновидінні, його опис віддалений та містичний. Герої, що приходять звідти, дуже таємничі, і вони розповідають головному герою про це місце дуже заплутано. Однак саме ці персонажі зрештою дають змогу головному герою мислити по-новому, надають йому життєвої сили. Коли людина хоче звернутися до власних витоків, відшукати істинну себе, вона може повернутися на батьківщину. Постійна наявність таких персонажів-провідників – це спроба збереженої у підсвідомості пам'яті спонукати сучасне «я» відшукати корені загубленого «я» на давно втраченій батьківщині.

Окрім повені, деякі містичні істоти також можуть нести в собі образ підсвідомості. В оповіданні «Жінка з ногами мов риболовна сітка» розповідається про бабусю, яка намагається допомогти онуку зустрітися і пізнати жінку, у якої ноги нагадують риболовну сітку. На початку Цань Сюе веде оповідь від особи бабусі й дуже мальовничо описує всі дивини цієї

жінки: «偶尔白裙子和石膏鞋，一般是很普通的白衣服，穿着十分随便……年纪很难说，这类女人似乎很老，又似乎很年轻……她的脚……是一团渔网状的东西。她进水来……坐在那团渔网上面» [110, с. 194]. *Час від часу біла сукня та гіпсові чоботи, зазвичай дуже посередній одяг, вдягається довільно. Щодо віку? Важко сказати. Вона ніби-то ще дуже молода та доволі стара одночасно... її ноги, щось схоже на риболовну сітку. Вона зайшла всередину, кивнула та сіла прямо на ту сітку; «她走路的时候，就在渔网上飘来飘去……从她后脑勺看去，也能看见许多网眼» [110, с. 194]. Коли вона йде по вулиці, вона ніби лине над тією сіткою...Якщо поглянути на неї зі спини, можна побачити безліч петель на тій сітці.* Такий опис зовнішності, поперше, відразу ж викликає жваву цікавість у читача, а, по-друге, він закладає в оповідання містичну підоснову. Потім усвідомлення існування цієї жінки відбувається уже через онука Ні Чжу. Спочатку він лише знає про цю жінку з розповідей бабусі, згодом бачить її руку і врешті відчуває її дотик: «朦胧中感到了那只年轻女人的手，那手本来十分柔润，触在脸上却很坚硬，有点像塑料» [110, с. 197]. *У потьмаренні я відчув руку тієї жінки, вона була напрочуд ніжною, але, торкнувшись мене, стала жорсткою, наче пластик.* Таким чином читач має змогу дізнатися, яким чином відбувається подорож до закутків психіки людини. Звичайно, ми не можемо точно сказати, чи існувала насправді ця містична жінка, та який образ вона несе, оскільки форма абстрактного вираження у психіці людини мінлива. Проте ключ до розуміння ми можемо відшукати у вченні про архетипи К.-Г. Юнга. Говорячи про архетипи, вчений виділяв декілька базових, серед них Аніма, тобто жіноче начало в кожному чоловікові, і саме вона впливає на формування особистості останнього. Скоріше за все ця жінка в оповіданні Цань Сюе уособлює Аніму. Її образ нечіткий, вік невідомий, вона є лише абстрактним образом жінки. У той же час вона одна з тих давніх архетипних провідників, саме тому Ні Чжу після зустрічі з нею починає більш глибоко розуміти себе.

Отже, образ води в оповіданнях Цань Сюе з'являється у різних формах, що свідчить про все різноманіття форм підсвідомості. Незалежно від того, чи то джерело, чи то озеро або повінь, – води підсвідомості заховані глибоко в людській душі, яка будь-що прагне досягнути приховану в них таємницю.

3.1.3. Структура внутрішнього світу людини

Пошук домівки (зазвичай в оповіданнях представлена в образі кімнати) є насправді процесом пошуку власного «я». На початку оповідання «Хатинка на пагорбі» Цань Сюе пише: «在我家屋后荒山上，有一座木板搭起来的小屋» [93, с. 1]. *На пустельному пагорбі позаду мого дому є дерев'яна кімната.* Кімната знаходиться на пустельному пагорбі, тому що символізує духовну батьківщину сучасного людства, віру в яку було давно ним втрачено. Духовний світ у Цань Сюе схожий на той, що описував Т.С. Еліот у своїй поемі «Пустельна земля», – клаптик занедбаної пустелі, що поросла бур'яном. У цій безплідній пустелі деякі люди все ж намагаються збудувати будинок віри. А «я» та реальна домівка є лише нашою свідомістю, що існує за межами сну. Саме тому все, що робить «Я» у цьому «домі», – це намагання упорядкувати речі в шухляді. У розділі «Зустріч із несвідомим» К.-Г. Юнг зазначав, що внутрішній світ людини часто виступає у вигляді шухляди: «Сучасна людина шляхом сегментації системи простору намагається уберегти себе від шизофренії. Різні області існування та дії у них нібито зберігаються у різних шухлядах і ніколи не перетинаються між собою» [50]. Впорядкування речей у шухляді також означає пошук справжнього «я» та самоаналіз. Звичайно, людина не здатна повністю пізнати себе, тому ця шухляда «永生永世也不可能整理好 / ніколи не буде доведена до ладу» [116, с. 12]. «Я» часто ненароком бачить цю хатинку, але впевнена у її існуванні: «我一回到屋里……就清清楚楚地看见了杉木皮搭成的屋顶。那形象隔得十分近，你一定也看到过，实际上，我们家里人全部都看过。的确有一个人蹲

在那里面» [116, с. 12]. *Як тільки я повернулася у кімнату, я чітко розгледіла дах, змайстрований із ялинкової кори. Він був дуже низько, ти, певно, теж бачив. Насправді у нашій родині кожен це бачив. Всередині точно сидить навколішки якась людина.* Тут Цань Сюе раптово переключається на діалог із читачем, доводячи до його відома, що кожен із членів родини бачить цю хатину. Цань Сюе вважає, що будь-хто має свій власний внутрішній світ, справжнє «я», що було пригнічене буденним життям. Тому людина, замкнена в хатині на пагорбі, – це і є наше справжнє я, яке ми постійно намагаємося стримувати. Воно контролюється свідомістю удень, і набирає силу лише вночі, саме тому *«навколо її очей пурпурові синці, це результат безсонних ночей / 她的眼眶下有两大团紫晕, 那是熬夜的结果»* [116, с. 13]. Далі сюжет розвивається навколо цієї хатини. Коли «Я» не може впорядкувати шухляду, тобто свій внутрішній світ, вона відчуває хвилювання та страждання і через це чує, як пориви холодного північного вітру торохкотять дерев'яною стелею хатинки.

Коли «Я» розповідає родичам про таємничу хатину, вони навмисно не хочуть її слухати і всіма силами намагаються завадити їй поринути глибше у внутрішній світ та відшукати істине «я». Однак «Я» уперто деталізує цю хатину, змушуючи себе повірити в реальність її існування. Через це батьки будь-що намагаються завадити «Я» розкрити цю таємницю, уникають будь-яких згадок про цю «хатину». Насправді кожен із членів родини у снах теж прагне віднайти свою власну «хатину». Батько, наприклад, щоночі намагається дістати із криниці давно загублені ножиці. Протягом усього оповідання «Я» не покладає надії дістатися тієї хатини, однак твір закінчується безрезультатно.

Ознайомившись із твором, кожен читач, напевно, ставив собі питання про істинне значення цієї хатини на пустельному пагорбі. Цань Сюе наголошувала, що важливість цієї хатини полягає у тому, що через неї «Я» стала чужою для батьків, хатина стала основою конфлікту «Я» із родичами. У той же час завдяки їй «Я» вийшла на шлях пошуку сенсу існування

людини. Образ хатини є центральним в оповіданні, решта образів, як-от вовк, шухляда, ножиці та інші, лише підтримують центральний образ твору. Тому, коли читач губиться серед їх нагромадження, необхідно дотримуватися лише центрального образу «хатини», який виведе нас до основної теми оповідання – шляху «Я» до пошуків справжньої себе.

Кімната є важливою складовою частиною образу хатини в оповіданнях Цань Сюе. В оповіданні «У пустелі», здавалося б, мова йде про подружню пару, яка в темряві постійно веде діалог, однак, якщо аналізувати детальніше, можна зрозуміти, що це діалог однієї людини, яка спілкується уві сні зі своїм іншим «я». На початку оповідання говориться: «那天晚上，她睡下去，忽然发现自己没睡着。于是起身» [120, с. 25]. *Того вечора вона заснула, проте раптово усвідомила, що не спить. Тому вона встала з ліжка. Якщо людина знаходиться у стані сну, яким чином тоді вона може «раптово» усвідомити, що не спить. Скоріше за все, устала з ліжка самосвідомість головної героїні і вже після того, як вона поринула у світ сновидінь. Після цього вона вештається у кімнаті самосвідомості і виявляє там існування «іншого» – свого чоловіка. З їхнього безперервного діалогу нам також стає трохи більше відомо про цю кімнату: «从她是小孩子的时候起，寓所里就有真么多空房间，又大，又黑，一个又一个，全是一试一样的。她从来也没数清她们究竟有多少个» [120, с. 25]. *З самого її дитинства в домі було багато порожніх кімнат, великі, темні, вони розташовувались одна за одною – усі однаковісінькі. Вона ніколи не могла підрахувати їх точну кількість.**

У дитинстві душа кожної людини кришталево чиста, тут проростає насінина внутрішнього світу особистості. Кожен із нас прагне зберегти її у недоторканому таємничому стані на підтвердження власної унікальності та незалежності. Із плином часу через освітні настанови та загальний суспільний тиск ці «кімнати» людської душі можуть бути зайняті почуттями безжальності та нещадності, вони можуть бешкетувати «мов бур'ян, що плететься по віконних рамах», проте господар цього ніколи не дозволяє.

Деякі люди взагалі забувають про існування цих кімнат і назавжди замикають туди двері. Наука та інтелект покликані навчити нас мудрості, допомогти нам більш глибоко пізнати зовнішній світ, але вони неспроможні розкрити нам таємницю духовного світу людини, часом навіть здається, що вони діаметрально протилежні до людської природи. У житті ми постійно зустрічаємося із різними формами «іншого», цей «інший» сильний, розумний, мужній та агресивний. Культурних надбань сучасної цивілізації недостатньо для живлення внутрішнього світу людини, для заповнення усієї порожнечі в кімнаті. Тому в оповіданні «У пустелі» дерево самшиту, яке посадив чоловік «Я», приречене на всихання та смерть, оскільки існування кімнати довше, міцніше, ніж існування «іншого» та «самшиту». Після всихання дерева «інший» роздратовано говорить: «这地方什么也长不成, 一片荒蛮» [120, с. 26]. *Тут нічого ніколи не виросте: це пустеля.* На його думку, цінність існування кімнати полягає у її придатності до використання, у користі, яку можна з неї отримати, а через те, кімната, у якій нічого не росте, є пустелею. Проте «Я» не розуміє, що деякі кімнати існують саме для того, щоб залишатися порожніми, і вони не вважаються занедбаними, рано чи пізно в них може зародитися квітка прекрасної душі.

Матеріалізована сучасністю людська душа не прагне до збереження останнього незайманого притулку для себе. У новелі «Останнє коханням/ 末世爱情» якраз і йде мова про таку урочисто-сумну історію. Головний герой новели Си Є має дві хатини із зеленим дахом, в одній мешкає він сам, а друга пустує. Це викликає різного роду осуд оточуючих: «城市这么拥挤, 可以说, 无论谁家都没有空房。有时候, 三代人住在一见大房子里头, 挤都挤不下呢。四爷的空房不出租, 也不利用它养鸡养鸭增加收入, 大家对此就持愤怒的态度» [95, с. 145]. *Місто перенаселене, можна сказати, що жодна родина не має вільної кімнати. Інколи три покоління однієї родини мешкають в одному домі, тисняву неможливо витримати. А Си Є має вільний будинок, однак не здає його в оренду і навіть не використовує під хлів.*

Усе це не може не викликати роздратування оточуючих. Ставлення місцевих до цього будинку дуже неоднозначне, здавалося б, що вони роздратовані таким станом справ, але насправді глибоко в душі заздять Си Є. Часом, не усвідомлюючи того, вони обмовляються: «要是我家多一间房，我也要像四爷那样让它空着» [95, с. 146]. *От якщо б у мене був ще один будинок, я б залишив його порожнім, як Си Є.* Проте не кожен у місті має таке право, щоб мати змогу залишити для власної душі простір, будучи під важким тиском буденного світу.

Спочатку маленьку хату Си Є оточили багатопверхівки, а згодом будівельна бригада її знесла. Це говорить про складність процесу опору намаганням особистості до ізоляваності в умовах урбанізації [95, с. 143]. Та спосіб мислення, залишений нам предками, не так легко стерти з пам'яті. Китайці ж не змінили традиційний конфуціанський спосіб мислення із переходом від веньяня на байхуа, ця пам'ять поколінь міцно вкорінилася у крові людства за довгий час суспільної еволюції, і здавалося б забуте «щоразу виринає з глибин пам'яті, з'являється у снах» [95, с. 147]. Тут Цань Сюе з абсолютно нової позиції намагається представити спогади як підґрунтя духовної еволюції, слідуючи шляхом розвитку внутрішнього світу людини, змальовує шлях докорінних змін у ньому.

В оповіданнях Цань Сюе у деяких старих будинках також є приховані горища, які уособлюють місця для самовдосконалення особистості. На цих горищах головні герої можуть присвятити себе власним хобі. В оповіданні «Горобець /麻雀» головний герой ненароком упіймав горобця і вирішив залишити його на горищі, це привернуло увагу оточуючих. Вони начебто не дозволяли «Я» тримати птаха, але у глибині душі заздрили. Цей горобець не прагнув літати, він не намагався повернутися у дику природу, а лише спокійно існував у своєму новому світі на горищі. Через своє захоплення птахом «Я» також змінився: він наважився висловлювати свою точку зору людям, які його зневажали, набрався хоробрості не виконувати сліпо накази

керівництва. Врешті він зміг зустрітися з реальним «я», без будь-якого страху, відкрито доглядав птаха. У цьому оповіданні горобець уособлює Я, яке прагне до духовного розкріпачення, але не може повністю скинути пута суспільного буття. А горище – вищий від свідомості рівень, однак не досяжний, головний герой може відвідувати його за необхідності. Там він має змогу плекати та зміцнювати своє істинне «я».

Образ багатоповерхівки

Багатоповерхівка є символом сучасної цивілізації, вона абсолютно домінує у житті сучасної людини. Приватні будинки поступово зникають із життя та пам'яті, люди один за одним переїжджають до багатоквартирних будинків. Підвали, мансарди, ліфти – усе це стало інструментом зображення психічного світу людини в оповіданнях Цань Сюе.

У творах Цань Сюе деякі персонажі мешкають у підвальних приміщеннях. Вони, де темно й волого, де цілий рік нестача сонячного світла, уособлюють сміливців, які повністю занурені в темряву внутрішнього світу, прагнуть віднайти себе. В оповіданні «Лотос» молодша сестра «Я» на ім'я Лянь – звичайна співробітниця компанії, яка від початку мешкає у темному підвальному приміщенні. Це місце має подвійне приховане значення. По-перше, воно вказує на найнижчий щабель соціального статусу. Однак для самоаналізу не важливий суспільний щабель, так як і фінансовий стан. Цань Сюе переконана, що цінність людини визначається рівнем її здатності до самоаналізу. У новелі «Вулиця жовтої глини», наприклад, люди мешкають на переповненій сміттям вулиці, але хто б міг уявити, що вони здатні жити так піднесено в таких жалюгідних умовах. По-друге, лише та людина, яка насмілилася покинути все й поринути у глибини підсвідомості, зазирнути під міцний пласт раціонального, має можливість розкрити таємницю людської душі. Таким чином, хоча Лянь і мешкає у підвалі багатоповерхівки, проте вона тісно пов'язана з головою відділу компанії, який уособлює найвищу свідомість.

В оповіданні «Робітники-мігранти / 民工团» розповідається про селян-заробітчан, які приїжджають до міста на роботу й оселяються у старому підвальному приміщенні: «我们的宿舍是一座高楼之下的地下室» [96, с. 2]. *Наш гуртожиток розташований на підвальному поверсі багатопверхівки.* Вони працюють у дуже небезпечних для життя умовах, виконують брудну та важку роботу. Однак із розвитком подій сюжет набуває нових обертів – на будмайданчику починають ширитися «доноси». Кожен може «виміняти» свій донос на більш легку роботу. Згодом кухар повідомляє «Я» про вимогу прийти до «парку», однак «Я» приводять до якогось іншого помешкання, де його добрий друг Хуейцзи повідомляє йому факт своєї зради. Після цього «Я» повертається і виявляє, що його ліжко зайняте іншим чоловіком. Далі «Я» знову потрапляє у таємничий двір, де відбувається ряд дивних і незрозумілих подій, і врешті-решт «я» відправляють охороняти мансардний поверх новобудови, куди він поволі дістається, не зважаючи на біль у нозі від укусу собаки. Читач, який на початку твору ступає на звичайну, зрозумілу стежку оповіді, враз потрапляє до заплутаного лабіринту подій, втрачає здатність зрозуміти авторський задум. Але шляхом аналізу образів твору ми можемо розібратися у послідовності подій в оповіданні. На початку твору «Я» переїздить із села в місто, оселяється у підвалі багатопверхівки, яка є першим центральним образом твору. Підвал символізує внутрішній світ людини, її підсвідомість. У метафоричному світі оповідань Цань Сюе все, що наближене до підземелля, уособлює підсвідомість, а чим вище здійсмається людина, тим більше вона наближається до розвиненого сучасною цивілізацією рівня свідомості. Оскільки «Я» прибув із селища, що уособлює несвідоме, то весь твір являє собою взаємодію несвідомого із свідомим. Під час важкої роботи на будівництві «Я» із необережності ледве не розбився. Цей епізод тренує здатність тримати рівновагу, «ходити по канату» – одним словом, дає можливість призвичаїтися до життя на високих поверхах. Коли «Я» досягає у цьому певного рівня, він отримує наказ відвідати «парк». У символізмі парк уособлює високий рівень інтелектуального розвитку, його

дизайн довершений, і лише людина, яка пройшла відповідний шлях пізнання себе, може туди зайти. По поверненню межі особистості «Я» розширюються, він підіймається на наступний рівень, він може контактувати з представниками вищих щаблів – чоловіком, що зайняв його ліжко.

Окрім підвалу, Цань Сюе любить використовувати також й образ «мансарди». В оповіданні під назвою «Мансарда / 屋顶» змальовується дивний випадок, коли головний герой Лао Чжу, звичайний працівник-диспетчер, потрапляє на тридцятий поверх житлового будинку. На початку твору читаємо: *«Як минають ночі в мешканців найвищих поверхів, чи турбує їх щось по ночах, чи відчують вони тугу?»* [129, с. 464]. Це свідчить, що головний герой не хоче миритися зі своїм посереднім життям, а сповнений цікавості та прагнення до існування на вищому рівні (на більш глибокому рівні Я). Саме це стремління спонукає його опівночі одного дня піднятися на ліфті на мансардний поверх хмарочосу. Там він зустрічає людину на ім'я Сяо Ма, який усе життя мешкає на тридцятому поверсі. Лао Чжу гадає, що його життя незалежне та невимушене, проте реальність виявляється іншою. Сяо Ма показує йому таємничу чорну діру, ретельно приховану під металевим відром. Посунувши відро, Лао Чжу виявив, що ця чорна діра простягається вниз від тридцятого поверху аж до першого, і вся будівля от-от завалиться. Однак у всі наступні рази, коли ми слідом за Сяо Ма підіймаємося на мансарду і намагаємося посунути відро, щоб дослідити детальніше ту чорну діру, воно нерухе. Фактично Сяо Ма є уособленням вищого рівня свідомості Лао Чжу, який постійно існує на найвищому поверсі, якого він ніяк не міг виявити. І лише уві сні, слідуючи за своєю підсвідомістю, піднявшись на «мансардний поверх», він нарешті зустрівся із ним. Те, що показав Сяо Ма, – це внутрішній світ людини, стійкість якого лише зовнішня, а насправді він дуже хиткий та ненадійний. Він у будь-який час може бути поглинений тією чорною дірою, і коли це трапляється, людина втрачає зв'язок із розумом і божеволіє. Власне те, що не дає цьому статися, – це розум, уособленням якого виступає металеве відро. Не дивлячись на його скромні габарити, воно

міцно тримає усередині все те, що може виплеснутися назовні, дозволяє нам переконливо для себе і для інших, поволі проживати «спокійне» життя, застерігаючи нас від заглиблення у ті глибини розколу Я, які можуть мати для нас катастрофічні, руйнівні наслідки. Перший раз Лао Чжу з легкістю посунув відро, і через те його душа не знала спокою, хвилюючись, що відро занадто ненадійне. Проте вже наступного разу нічого не вийшло. Про це й говорить Сяо Ма: «只有当我漫不经心的时候，磁力才会消失……心情太急切了，它就拒绝我» [129, с. 467]. *Лише коли я безтурботний, та магнітна сила поступається... а коли я прагну до того з нетерпінням, – нічого не виходить.* За декілька тисячоліть розвитку у людства виникла більш міцна система інтелекту, яку неможливо зруйнувати у стані неспання. До того ж свідомість ще має здатність склеювати щілини, через які відбувається витік із підсвідомості, надає змогу розуму існувати як міцний стабільний механізм. І лише коли ми несвідомо поринаємо у власний внутрішній світ, вплив свідомості тьмяніє – і ми здатні посунути це «відро» розуму.

Образи тварин

У будівлі також мешкають чорні кішки або інші тварини, усі вони символ існування іншого «я» головного героя. В оповіданні «Той, хто стягує борги /索债者» «Я» помітила в під'їзді маленьке чорне кошенятко, і це свідчить про те, що головний персонаж раптово усвідомив існування емоційного закутку у власному внутрішньому світі. На початку ми його не помічаємо, через те це відчуття дуже слабке, знекровлене під тиском буденного світу. Це кошеня «...小小的，棕黄色的皮毛上有两块百花，眼里含着眼泪，全身簌簌发抖，它不明白它的母亲为什么要抛弃它，它不明白这个世界为什么没有它的容身之地» [91, с. 156]. *...малесеньке, гірчичного кольору із двома білими плямками та заплаканими оченятами, воно тремтіло та ніяк не могло зрозуміти, чому мати його покинула, чому на цім світі бракує місця для нього.* Мати, яка покинула кошеня, звичайно, це «Я», яка не помічала та нехтувала ним упродовж усього життя, не дала йому змоги

віднайти власне місце у внутрішньому світі «Я», і тому життя кошенья дуже тяжке, і саме це є джерелом усього оповідання «Той, хто стягує борги». Як тільки «Я» виявила це кошенья, що уособлює Воно головної героїні, воно повстає проти її буденного життя, вимагаючи повернення боргу за своє нікчемне існування. Це саме те, що має на увазі Цань Сюе, говорячи про розплату. «Я» забрала до себе кошенья імпульсивно або під впливом співчуття, проте з того часу вона почала бачити жахи, у житті починають відбуватися події, які вона не може подолати. «Я» прагне вигнати кошенья надвір, воно принесло в життя «Я» багато страхів та спокус, а кожна людина, яка зустрічається зі своїм внутрішнім світом, перетворюється у таку, яку найважче зрозуміти їй самій. Якщо ми порівняємо себе з цією людиною, то вона виявляється настільки чужою та сильною, що часом ми відчуваємо відразу до неї. Однак як тільки Я впускає Воно на свій поріг, зворотнього шляху вже немає. І варто лише Я поставитися до цього легковажно, як Воно відразу починає вимагати реваншу.

У творах Цань Сюе зустрічаємо ще багато тварин, що мешкають у будівлях, деякі з них мають крила, проте як і раніше є невірниками і утримуються головними героями на горищах (горобець в оповіданні «Домашній улюбленець / 宠物»). Також часто бачимо таких дивних істот, як кажани, які символізують прагнення Я віднайти свій духовний світ, але в той же час нездатність відмежуватися від буденності. Ті істоти, що уособлюють чистий дух, витончені та прекрасні, вони здатні розправити крила та досягти небесних просторів, як, наприклад, метелик. У символізмі «метелик, мов птах, уособлює людську душу. Цикл його життя – від незграбної гусені до витонченого метелика – є символом перетворення у нашій душі» [97]. У саньвені «蝴蝶与毛毛虫 / Метелик та гусінь» Цань Сюе описує відчуття від спостереження за гусінню. Метелик народився у гидкому, потворному тілі гусені, і те, що красива душа прагне скинути пута потворного, – це невідворотній процес; хоча метелик прекрасний, однак на його крилах присутній отруйний пилок, тому за занадто красивим ми можемо лише

спостерігати, наближення чи дотик до нього може бути небезпечним для життя. Однак врешті Цань Сюе усвідомлює таємну істину життя: здатність «побачити метелика у гусені та помітити гусіню у метелику» [97]. Первісна форма життя – співіснування прекрасного і потворного – дві невід’ємні сторони однієї медалі. Тому метелик в оповіданнях Цань Сюе є символом цнотливої, чистої душі, і його поява у творі завжди прекрасна та витончена.

Образ проходу

Образ шахти – один з основних у творах Цань Сюе, і герої оповідань часто проводять у них розкопки, намагаються там щось відшукати. Руда дуже цінна та рідкісна порода, вона може збагатити людину, однак рівень залягання її дуже глибокий, і процес її видобутку потребує неабияких зусиль – це смертельно небезпечний процес.

Очевидно, що головні герої оповідань проводять розкопки зовсім не для збагачення, це теж свого роду символ. Руда символізує підсвідомість у психічному світі людини, яка є ключовим елементом у пошуках істинного «я», а процес розкопок – прагнення особистості звільнитися від повсякчасного тотального контролю із боку раціональної свідомості в буденному світі, віднайти таємний шлях до підсвідомості. Цей процес насправді доволі небезпечний, оскільки, позбавившись від контролю розуму, людина може втратити самоконтроль або збожеволіти. Це, напевне, те, що Цань Сюе називає «坍塌 / обвал» чи «井喷 / викид».

Наприклад, в оповіданні «失迷 / Загублені» ідеться про дитину, яка постійно шукала вихід із шахти. Батьки Да Цзяня трагічно загинули в шахті під час обвалу, тому для того, щоб відновити картину подій, він із дідусем відправляється у шахту по слідах батьків. На шляху до шахти таємнича людина на ім’я Ван Шу розповідає їм наступне: «你大概以为矿井是又闷又黑的地方吧? 那只是表面的那一层, 地底下有另外一个世界。你的父母是无意中发现这个地方的, 后来他们告诉了一些另外的人, 没过多久大家都知道了, 所以就都涌到这个地方来。这里没房子住, 大家就塔起了那些个茅棚

子。但是真正敢顺着这条路走到底的只是个别人，大都站在那里观望，口里发出叹息，到了夜间就说个不停。为什么呢？只因为对这条路尽头的财宝向往的要命，又没勇气走远，这些个孱头啊！你以前在家里也听说过，这个大矿井年年有坍塌事件，但那都发生在表面那一层» [130, с. 38]. *Ти, напевно, думаєш, що шахта – це задушливе та темне місце? Ну, то лише на поверхні, на глибині існує зовсім інший світ. Твої батьки його ненароком виявили, тому розповіли комусь, а згодом про це вже знали всі навколо, і хлинули туди великим потоком. Там немає будинків, лише солом'яні хатки. У будь-якому разі мало хто наважиться пройти той шлях до кінця, більшість просто споглядає здалеку, позіхаючи, і лише серед ночі розмови не вицухають. Чому ж воно так? Бо ж усі дуже прагнуть оволодіти багатством, що приховане в кінці шляху, а рухатися далі бояться, от ганчірки! Ти й сам, мабуть, із дитинства чув, що на тій шахті часто стаються обвали, так от знай – то лише на поверхні.*

З цього уривка видно, які протиріччя виникають у душі людини, яка прагне віднайти власне «я». Тому не всі спроможні пройти цей шлях від початку до кінця, більшість так і залишається спостерігати зі сторони.

Цань Сюе вважає, що психічна діяльність людини має три рівні. «Усе про що вдень думає людина, її емоційна реакція на буденний світ – це перший рівень; стан сновидіння вночі – це другий рівень. Там людина приймає істинну подобу, здатна поглянути на модель світу по-новому, а сама стає об'єктом аналізу. Тому у світі сновидінь існує безліч імовірностей, усі вони тим чи іншим чином виявляються у натяках у самих пейзажах, картинах, змушують людину повернутися до первісного «я». У той же час ці сновидіння лише пропонують можливість пасивної участі і не дають змоги залучитися до активних дій. Це відбувається тому, що сон – це мимовільний пасивний стан людини. І лише творча діяльність людства являє собою третій рівень духовного світу людини. У момент творчої діяльності (музика, філософія, література, театральне мистецтво тощо) людина поринає у зовсім

чужий для себе психічний вимір, у якому всі усталені в буденному світі, норми та правила нічого не варті, замість них діють містичні, неосяжні, нелогічні імпульси. І лише у стані творчої діяльності людина здатна надати практичної значущості всім тим можливостям, що існують уві сні, досягти глибин самого себе» [92, с. 148].

Очевидним видається той факт, що усі ті герої-спостерігачі в оповіданні «Загублені» змогли досягти лише другого рівня, того, куди посильно дістатися кожній людині. «... і лише серед ночі розмови не вщухають» [130, с. 38], бо вони спілкуються зі своєю сутністю лише уві сні, а на другий день продовжують проживати буденне життя. А от Да Цзянь зі своїми батьками та дідусем досягли третього рівня – рівня митця, і продовжують заглиблюватися у світ іншого психічного виміру людини. До таких людей Цань Сюе ставиться із повагою та захопленням, а ті, які задовольняються лише буденністю, викликають у неї презирство. Сама Цань Сюе, напевно, досягла третього рівня, вона володіє певною психологічною перевагою, і на її основі виступає проти тих норм, які встановлює буденний світ на шляху успішної людини, як то багатство, культурний рівень тощо. Здатність до самоаналізу Цань Сюе визначає як незаперечний критерій видатної людини.

Коли Цань Сюе описувала «дім», вона зазначала існування певних проходів до незвіданого світу, як-от щілини у стінах тощо. «У кухні була щілина у стіні...вона вабила до себе, але в той же час була забороненим місцем. Я потрапила всередину лише одного разу, але щоразу повертаюся туди уві сні» [92, с. 149].

Цань Сюе, як майстерний дизайнер, спроектувала структуру психологічного світу людини на основі власного унікального бачення, надала їй конкретних образів будівель, поверхів, квартир тощо. У той же час вона не лише архітектор-конструктор, яка зводить проект будівель, вона також відповідає за внутрішнє їх наповнення, розселяє різних мешканців. Читач,

слідуючи за головним героєм, має можливість подорожувати цими закутками людської душі в пошуках прихованих у ній таємниць.

Таким чином, у своїх ранніх творах Цань Сюе використання великої кількості дивних образів було зумовлене прагненням авторки допомогти читачеві позбавитися пут буденної логіки.

Способом своєї творчості Цань Сюе визначає «автоматичне письмо», що корелює до «автономного комплексу», про який говорив К.-Г. Юнг. На початковому етапі написання вона сама не може пояснити, що авторське «я» хотіло б повідати світу і як. Цей стан важко передати словами, він як сон наяву, коли сновидіння вільно триває та розвивається, а свідомість у цей час занотовує усе побачене й почуте. Це стан сплетіння свідомості та несвідомого породжує безліч протиріч, які, напевно, і є однією зі причин нерозуміння оповідань Цань Сюе читачем. Цей надвисокий рівень індивідуалізації у творчому процесі не дає змоги твору відразу ж стати символом загальної комунікації.

Такий підтекст авторка могла подати читачеві лише за допомогою образної системи. Образ у конкретній своїй формі дозволяє читачеві вийти за межі логічного мислення і повернутися до глибин пам'яті, яку пробуджує чуттєва реакція на той чи інший образ твору, відчуті на собі ту давню ідею, яку прагне виразити Цань Сюе. Незважаючи на це, те, що читачеві важко зрозуміти в повній мірі, – це філософсько-психологічне ядро творів Цань Сюе, однак за допомогою символів, специфічної атмосфери в оповіданнях можна відчуті гостру необхідність у поєднанні або розділенні різних складових людської душі.

Оригінальність творчості Цань Сюе також полягає у тому, що вона майстерно подала на китайський манер основу філософського вчення про екзистенціалізм. Читач має можливість шляхом пізнання долучитися до тексту, краще відчуті світ та самого себе в ньому. Надважливу роль образів-символів у творі визнавали майже всі письменники-авангардисти. Однак, на відміну від Су Туна та Юй Хуа, які за допомогою образів намагалися

показати абсурдність зовнішнього світу, Цань Сюе прагнула зазирнути у внутрішній світ особистості.

Твори Цань Сюе є відмінні від провідних літературних форм, вони, мов криниця в її оповіданнях, де глибоко на дні зливаються та бурлять потоки західної та східної культур. Сама авторка відносить свою творчість до «чистої літератури», і ця «чистота», можливо, полягає у тому, що вона намагається відмежуватися від буденності і творити заради людини, заради мистецтва, задля того, аби вкотре наблизитися до прекрасного. І у цьому її прагненні образна система та образне мислення в оповіданнях досягли своєї довершеності.

3.2. Амбівалентність прочитання закодованих символів у «Хатинці на пагорбі»

Твори Цань Сюе в сучасній китайській літературі займають виняткову позицію, її унікальний, фантастичний, сповнений новизни творчий стиль приваблює усе більше читачів, дає змогу письменниці отримати славу найдискутованішої авторки сучасності. Як зазначає професор М. Дюк, Цань Сюе є «найбільш антитрадиційною, наймодернішою китайською письменницею, усі її твори антиреалістичні, навіть, як стверджують деякі критики, нечитабельні або ж такі, що взагалі не належать до «китайської літератури» [64]. «Хатинка на пагорбі» – найвідоміше оповідання письменниці. Після того, як воно було видано в материковому Китаї 1985 року, перевидано на Тайвані та перекладено щонайменше трьома англomовними виданнями, це викликало хвилю досліджень щодо творчого наміру письменниці та головної теми твору. Наразі ми спробуємо проаналізувати символіку твору та запропонуємо нове пояснення, оскільки цей твір може вважатися декларацією Цань Сюе в межах символізму в літературі, метафорична форма твору викриває радикальну літературно-мистецького політику Китаю минулих часів.

Після виходу у світ цього оповідання чимало дослідників висловили своє розуміння основної теми твору. Так, наприклад, тайванський письменник Є Хуншен говорить:

«У своєму творі Цань Сюе створює демонічний світ. Він глибоко проникає у душу читача, шокуючи її. Авторка, користуючись прийомами символізму, змальовує події та людей від руху «викриття правих / 反右» 1957 року аж до періоду «культурної революції» у Китаї. Члени родини мають хижу натуру і, мов привиди, шпигують одне за одним. Що стосується хатинки та людини, яка замкнена в ній, то вона, хоча і є лише віртуальним образом в уяві героя, однак, очевидно, що через цього «уявного ворога» усі божеволіють. Це насправді є величезною трагедією людства» [196].

Є Хуншен поставив знак рівності між історією та життям і діями персонажів. У певному розумінні таке пояснення має право на існування. Однак він не розглянув твір у його сутності, так само не виділив у ньому основну ідею.

Інший тайванський літературознавець Бай Сяньюн / 白先勇 зауважив, що «Хатинка на пагорбі» є політичною притчею. У жорстокі часи «культурної революції» люди ставилися одне до одного з підозрою та ворожістю. У творі немає вказівки на конкретний час чи епоху, через це читач може лише спираючись на силу власної суб'єктивної уяви визначити ідею твору [71].

З іншого боку, критики з континентального Китаю запропонували сутнісно іншу інтерпретацію твору, їхні докази тяжіють до абстрактних та опосередкованих пояснень. Яскравим прикладом може слугувати висновок Ван Фей / 王緋, яка доводить, що «Хатинка на пагорбі» несе в собі сильну «емоційно-виражальну спроможність» авторки щодо «сутності суспільного життя», а читачеві необхідно досягнути «прихований зміст мови твору». Вона пояснює: «Маленька дерев'яна хатка на пустельному пагорбі є віртуальним образом, створеним суб'єктивною свідомістю, це натяк на відчуття

середовища існування китайців. Замкнена в ній людина, що невпинно стогне, – це абстрактний символ людства, яке скуте конвульсіями страху та страждання у полоні сновидінь. Сюди додаються також власний душевний стан головної героїні, її співчуття щодо цього. Постійна неспроможність упорядкувати шухляду є абстрактним зображенням стійкого прагнення людства до звільнення душі; епізод із батьком, який кілька десятків років уві сні приймає рішення дістати із дна криниці втрачені там ножиці, підкреслює відчуття людством розчарування існуванням; а шлях «Я» на пагорб у прагненні знайти неіснуючу хатинку, відображає фаталістичний настрій, притаманний відчуттю нікчемності людського існування» [79, с. 96-100].

Такий спосіб інтерпретації твору лежить поміж філософським та духовним аналізом, дослідниця користується методом абстракції та узагальнення для визначення головної ідеї твору, тим самим запропонувавши декілька цінних тверджень.

Критична оцінка двох інших китайських критиків Чен Депея / 程德培 та У Лянхе / 吴亮合 ще більш загальна, вони стверджують: «Хатинка на пагорбі» є засудженням злочину» [134].

Ці критичні оцінки не ґрунтуються на принципах дедуктивного методу дослідження і в основному спираються на суб'єктивні враження від твору. Цань Сюе говорила: «Мої твори – це маленькі емоційні сни кожної людини» [167, с. 144]. Не дивлячись на те, що оповідання «Хатинка на пагорбі» віддзеркалює загальні почуття людства, однак воно аж ніяк не є філософським трактатом. Через це, щоб зрозуміти твір, необхідно поєднати особистий досвід та почуття письменниці, і ми спробуємо на основі цього положення надати власне пояснення.

Відмінність у критичних оцінках твору полягає не лише в тому, що критики досліджували твір, спираючись на різні теоретичні положення, а й у важкості його розуміння та інтерпретації. Головною особливістю твору є нагромадження у великій кількості чуттєвих образів. Авторка, користуючись їх символічним змістом, натякає на реальне суспільство та проблеми в ньому.

Наприклад, маленька хатинка на пагорбі, людина всередині, ножиці, криниця, завивання вовка, батько і мати – усі вони наділені символічним смислом, через це шлях до розуміння основної ідеї твору лежить через усвідомлення значення його символів.

3.2.1.Символізація доби

«Хатинка на пагорбі» описує дивовижні події, що відбуваються в одній родині. Нібито за будинком на пагорбі стоїть маленька хатинка, і там замкнена людина, яка стогне ночами та грюкає у двері. Ніхто з членів родини, окрім «Я», не бачить цієї хатинки. Однак кожного разу, коли «Я» повертається додому, сідає у крісло, склавши руки на колінах, вона бачить ту хатину та замкнену в ній людину. Щоночі «Я», ніби страждаючи від неврозу, береться за упорядкування книжної шухляди, що викликає великий подив у членів сім'ї, спричинює конфлікт. Матері не подобається, що дочка прибирає у шухляді, оскільки світло та звуки, що ллються із доньчиної кімнати, зводять її з розуму, вона навіть хоче переламати доньці руки. Декілька разів, коли доньки немає вдома, батьки наводять безлад у її шухляді, викрадають деякі речі: закопують шахи за криницею, скидають на підлогу засушених метеликів та бабок. «Я» нічого не залишається як опівночі викопувати коробку за криницею та тишком прибирати шухляду. Двадцять років тому батько впустив у колодязь ножиці і через це переймається цілими днями, а коли настає ніч, він перетворюється на виючого від горя вовка. Одного дня він спробував дістати із дна колодязя втрачені ножиці, однак ця спроба не була успішною, від того його скроні посивіли. Декілька разів «Я» утікала з дому та ходила до хатинки, однак жодного разу її там не знайшла, а лише пустельний пагорб.

У тьмяному світі нелогічного, непорядкованого світу твору несподівано відбуваються дивні незрозумілі речі, а манера спілкування персонажів зводиться до абсурду, який неможливо осягнути. Фактор

традиційного стилю викладу та класична схема повністю нівелюються, читач може легко відчутти його незвичний, фантастичний характер, однак залишається без жодного шансу зрозуміти основну ідею твору.

У 1957 році батька Цань Сюе було проголошено «правим», і через двадцять років уся родина зазнала політичних та економічних утисків. Після закінчення «культурної революції», коли Цань Сюе почала писати, вона говорила: «Я маю багато що розказати про ці десять років та про майбутнє за допомогою літератури та власної уяви, оскільки це виходить за межі свідомості та загальних тем» [167, с. 142]. Щодо мети написання творів Цань Сюе каже: «Я ніколи не зможу забути жагу помсти, емоційну жагу, особливо коли почала писати» [167, с. 142]. Таким чином, на нашу думку, твір «Хатинка на пагорбі» можна трактувати як літературний маніфест Цань Сюе. У ньому знайшли своє вираження думки та почуття письменниці, що сформували основу раннього періоду її творчості: «писати заради помсти».

Читаючи твори Цань Сюе, неодмінно слід звернути увагу на заголовок твору, що містить індивідуальний символічний натяк авторки і є повторюваним у її творчості. Так, наприклад, «маленька хатина/ кімната» сама по собі несе дуже важливе символічне навантаження, до того ж зустрічається у багатьох творах Цань Сюе в різних формах. Наприклад, «чорна кімната / 黑屋子» в оповіданні «Діалог у раю II», «уявна порожня кімната / 想象中的空屋» («Діалог у раю III»), «клітка / 小笼子» («Діалог у раю IV»), «темна простора кімната / 空旷的黑屋» («У Пустелі»), «вологий амбар / 潮湿的仓库» («Туман / 雾»). Як зауважують багато дослідників, образ «маленької хатинки / кімнати» символізує тогочасну задушливу суспільно-політичну атмосферу в Китаї. Однак цей символ не є абсолютно новим, певно, його коріння сягає Лу Сіневої «залізної кімнати / 铁屋子». Хатинка символізує духовні пута, характеризується не реалістичністю: жоден із членів родини її не бачить, окрім «Я» у певний період часу:

«但是我一回到屋里，坐在围椅里面，把双手放在膝头上，就清清楚楚地看见了杉木皮塔城的屋顶。那形象隔得十分进，的确有一个人蹲在里面，他的眼眶下也有两大团紫晕，那是熬夜的结果» [116, с. 12].

Однак як тільки я повертаюсь додому, сідаю у крісло, склавши руки на колінах, я чітко бачу дерев'яну кривлю будинку. Ці образи дуже чіткі, і там насправді сидить навколішки людина, під її очима синці, - це результат безсоння протягом ночі.

Епізод, коли головна героїня сидить у кріслі та бачить образ маленької хатинки, з'являється у творі чотири рази, – це очевидний натяк на процес написання твору. Лише заглибившись у стан написання твору, вона все чіткіше уявляє образ хатини або ж, точніше, вона більш ясно відчуває задушливу ситуацію у суспільстві. Окрім того, стогін замкненої людини, її відчайдушне грюкання у дерев'яні двері протягом ночі насправді символізує авторське «я». Іншими словами, та людина символізує душевне відсторонення «Я» від решти суспільства. Такому поясненню можна знайти докази в наступному абзаці:

«有一天，我决定到山上去看个究竟。风一停，我就上山了，我爬了好久，太阳刺得我头昏眼花，每一块石子都闪动着白色的小火苗。我咳着嗽，在山上辗转。我眉毛上冒出的盐汗滴到眼珠里，我什么也看不见。我回家时，在房门外站了一会，看见镜子里的那个人鞋上沾满了湿泥巴，眼圈周围浮着两大团紫晕» [116, с. 14].

Одного дня я нарешті вирішила піти на пагорб та роздивитися там усе. Я вийшла з дому, як тільки стих вітер, піднімалася вгору доволі довго, сонце палило так, що в очах темніло, кожен камінчик під палючим промінням виблискував білим полум'ям. Я прокашлялась, ступила на пагорб. Краплина солоного поту з моєї брови потрапила в око і засліпила мене. Коли я поверталася додому, то зупинилася перед вхідними дверима, побачила в дзеркалі людину у брудних чоботах та пурпуровими синцями під очима.

З цього абзацу видно, що людині в кімнаті та «Я» притаманні ті самі характерні риси: не дивлячись на страждання та втому, вона все ж прагне дізнатися про те, що сталося, розбити щільно замкнені двері хатини. Особливо переконливо про це свідчить той факт, що в обох під очима синці, в одного персонажу – від цілодобового впорядкування шухляди, в іншого – від безупинного стукотіння у двері.

У своїх творах Цань Сюе дуже рідко подає портретні характеристики героїв. А в «Хатинці на пагорбі» зображення чорних кіл під очима «Я» та замкненої людини містить глибокий символічний смисл. Так само й матирина холодна, мов крига, рука символізує жорстокість влади, посивівша скроня батька символізує тяжкі випробування, що випали на долю старшого покоління. Чорні кола під очима «Я» та людини з хатинки на горі вказують на усенічний безсонний процес написання творів. Схожість цих двох персонажів зумовлює їх розуміння як узагальненого автопортрета самої авторки, «Я» є образом Цань Сюе, як письменниці, що не може влитися у цей світ, а герой із хатинки зображує душу «Я» .

Припущення щодо того, що обидва персонажі є єдиним автопортретом авторки, можна довести спираючись на інший твір Цань Сюе «Діалог у раю II», де два персонажі злилися воєдино: «在漆黑的房间里，焦虑不安的等待山崩来临，我用剪刀在房顶上剪开了一个洞，拼命的往外伸至脑袋». *У темній чорній хатинці я в неспокої чекаю на гірські зсуви. Я прорізала ножицями дірки у стелі та відчайдушно прагну просунути голову назовні* [99, с. 98]. Аби підкреслити його важливість, цей епізод у творі повторюється двічі: «我忍不住将屋顶剪开一个洞，以便能透入一丝光线，现在，地板实际上成了滤网» [99, с. 99]. *Я не стрималась і прорізала ножицями дірку у стелі, щоб тонкі промені світла наповнили кімнату, а підлога набула вигляду решета. У цьому епізоді «Я» також є людиною у маленькій кімнаті.*

Те, що «Хатинка на пагорбі» є літературним маніфестом, можна довести також простежуючи сюжетне розгортання твору. «Я» щоночі

впорядковує шухляду, епізод впорядкування та сидіння у кріслі натякає на практику написання творів «Я». Коробка з шахами, засушені комахи є метафоричною вказівкою на її власні твори. Те, що мати постійно втручається в її справи, вказує на тогочасну заборону вільнодумства в Китаї. Епізод із викопуванням шахів та вперте продовження упорядкування шухляди вказує на рішучість «Я», тобто авторки, іти літературним шляхом.

Далі наводимо докази вищесказаному. У давньому Китаї музичний інструмент, шахи, книги та картини (琴, 棋, 书, 画) були основними чотирма інструментами освіченої людини. Цань Сюе обрала метафоричний образ шахів у зображенні творів. Такі образи, як засушена міль та бабка, для змалювання власних творів обрані Цань Сюе не випадково, вони тісно пов'язані з її загальним змалюванням потворного. Цань Сюе казала: «Я хочу відмежуватись від реальності, описуючи цих істот (муху, міль, клопів), я лише хочу виразити певне почуття» [167, с. 145].

Ранні твори Цань Сюе сповнені образами потворного. Твір, що передував «Хатинці на пагорбі», під назвою «Вулиця Жовтої глини» перед тим, як вийти з друку, був розповсюджений у рукописному варіанті поміж письменниками в Хунані, де отримав негативні відгуки читачів [149, с. 144]. Згодом за творами Цань Сюе закріпилася слава «диявольського відлуння» [171], «сміттєвої купи» [187, с. 34] та сюрреалістичної «незрозумілої, нечитабельної літератури» [62]. В одній зі своїх новел вона від імені головного персонажа називає власні твори «собачим лайном» [100, с. 11]. З вищесказаного видно, що «засушений метелик», «бабка» та «собаче лайно» є сатирою на власні твори Цань Сюе. Насправді авторка не знецінює їх, у «Хатинці на пагорбі» вона вустами свого головного персонажа зазначає: «Це все (міль та бабки) – речі милі та близькі моєму серцю» [116, с. 12]. Отже, мистецький успіх Цань Сюе невід'ємний від її дивної фантазії та використання потворних образів, зображення потворного є складовою її естетичних уявлень та принципів. Таким чином, якщо говорити про цю

письменницю, метафоричне втілення власних творів через образи потворного є цілком нормальним.

Визначення головної ідеї твору також невід’ємно пов’язане з розумінням значення символів ножиць та криниці. Ставши символом індивідуального письменницького таланту, ножиці, на нашу думку, можуть символізувати право на літературну діяльність попереднього покоління, а колодязь – радикальну літературно-мистецьку політику. Епізоди закопування шахів за криницею та скинуті у неї ножиці свідчать про помилковість цієї політики. Це твердження витікає з наступного: батько Цань Сюе був власником та головним редактором газети «Нова газета Хунані/新湖南报» [174], задовго до появи комп’ютера ножиці були головним інструментом газетного редактора. З цього випливає, що ножиці символізують відповідну проблему – право на літературну діяльність. Надалі можна навести безліч доказів, які б беззаперечно свідчили, що батько Цань Сюе є прототипом батька з «Хатинки на пагорбі». Ножиці, що загубив батько в колодязі багато років тому, символізують його втрату права на здійснення літературної діяльності в період руху «викриття правих». Батько постійно переймається цим, він говорить:

«我在梦里暗暗下定决心，要把它打捞上来。

我不死心，下一次又记起它。我躺着，会忽然觉得很遗憾，因为见到沉在进抵生锈，我为什么不去打捞。我为这件事苦恼了几十年，脸上的指纹如刀刻的一般。他试图打捞出剪刀，但失败了，刹那间，他左边的鬓发全变白了» [116, с. 13].

Уві сні я потайки набрався мужності, твердо вирішив піти та дістати ті ножиці. Я ніколи не полишав цю ідею, кожного разу думками повертаючись до неї. Лежачи на ліжку, я раптово відчуваю каяття, оскільки, побачивши на дні криниці іржаві ножиці, я не дістав їх. Ця подія мучить мене кілька десятків років, навіть зморшки на обличчі, мов ножицями тими майстерно вирізьблені.

Його спроба дістати ножиці не увінчалася успіхом, і в ту саму мить його ліва скроня посивіла. Батькова сивина символізує почуття втрати інтелігенцією Китаю права на вільну літературну діяльність. Щодо правильності трактування символу ножиць певні докази можна знайти й у творі «Діалог у раю II». Коли головний персонаж твору прорізав у стелі чорної кімнати дірку ножицями, аби просунути голову та подихати свіжим повітрям і пустити промені світла до кімнати. Це виражає переконання авторки в тому, що єдиний ефективний шлях до руйнування цієї задушливої суспільно-політичної атмосфери – це література та мистецтво. Ця думка та й образ самої маленької хатинки корінням сягає творів Лу Сіня, який зауважував, що мистецтво та література – найкращий спосіб пробудження китайської нації.

Цікавим є той факт, що в китайській мові слова «井 /криниця» та «阱 /яма, пастка» омонімічні. Це дає привід китайському читачеві пов'язати між собою радикальну літературно-мистецьку політику та велику кількість безневинних письменників, загнаних нею у пастку. Окрім того, те, що така поведінка як закопування шахів та втрата ножиць неодмінно пов'язані з образом криниці, натякаючи на те, що шахи та ножиці символізують творчість, а колодязь – радикальну літературну політику. Відмінність між символами шахів та ножиць полягає у тому, що вони розділяють два різні покоління: старше покоління назавжди втратило право літературної діяльності, а молодше будь-якою ціною бореться за це право.

Ще один епізод твору «Хатинка на пагорбі» заслуговує на нашу пильну увагу. Він не лише засвідчує правильність нашого трактування смислу символів ножиць та криниці, а й поглиблює розуміння головної ідеї твору.

有一个人在井边捣鬼。我听见他在反复不停地将吊桶放下去，在井壁上碰出轰隆隆的响声。天明的时候，他咚的一声扔下木桶，跑掉了。我打开隔壁的房门，看父亲正在昏睡，一只暴出的手难受的扼紧了床沿，在梦中发出惨烈的呻吟。（我说）«在山上的小屋里，也有一个正在呻吟» [116, с. 14].

Хтось біля криниці виробляє каверзи. Я чула, як дехто безперервно скидав у колодязь сталеве відро, яке, б'ючись об стінки колодязя, видавало гучні звуки. Я відкриваю двері до його кімнати, батько дримає і міцно тримається за матрац рукою, на якій від напруження поздувалися вени. Він стогне уві сні. («Я» говорить) «З хатинки на пагорбі наразі лунає той самий стогін».

Цей абзац доводить, що людина, яка ночами безупинно намагається дістати ножиці із криниці – це душа батька в тілесній оболонці. Коли батько знаходиться у стані сну, він відчуває нестерпний біль, саме тому його душа покидає тіло та прямує до криниці, прагнучи дістати ті ножиці. Душа в постійних стараннях, однак постійно зазнає невдачі, так само, як і батько. У творі присутній натяк на те, що батько видає гучний стогін саме через невдалість власних спроб.

Через зв'язок стогону батька та людини в хатинці можна зробити висновок, що останній є не лише символом душі «Я», а й так само символом батькової душі. Іншими словами, людина в хатинці є символом письменників двох поколінь та безпритульної душі, це є ключем до розуміння твору. Цей твір є закликом Цань Сюе про допомогу батькові та попередньому поколінню письменників, що несправедливо зазнали гніту. Раніше вже говорилося про те, що впорядкування шухляди та втрата ножиць символізують творчий процес, а тісний зв'язок між ними можна простежити з наступних двох уривків, вони приховують у собі історичні витоки радикальної літературно-мистецької політики:

小妹偷偷跑来告诉我，母亲一直打主意要弄断我的胳膊，因为我开抽屉的声音是她发狂，她一听到那声音就痛苦的将脑袋浸在冷水里，直泡得患上重伤风。

这样的事，可不是偶然的。（小妹说）

比如说父亲吧，我听他说那把剪刀，帕说了有二十年了？不管什么事，都是由来已久的» [116, с. 14].

Молодша сестра крадькома прибігла мені повідомити, що матір часто задумує поламати мені руки, оскільки звук шухляди, що відкривається, зводить її з розуму. Вона, почувши цей звук, поспішає занурити голову в крижану воду, вода закипає».

Це все не випадково (Каже молодша сестра).

Узяти хоча б ту історію з ножицями, про неї він говорить уже, певно, років двадцять. Що б там не було, а причина тому все та ж.

Вустами молодшої сестри авторка вкотре пов'язує творчу діяльність двох поколінь, підкреслює те, що мета є однаковою: боротьба за право літературної творчості. Більше того, авторка доводить, що мати зумисно заважає процесу упорядкування шухляди «Я» та заперечує факт втрати ножиць батьком. Цань Сюе прагне підвести читача до детального розуміння історичних витоків пригнічення думки двох поколінь письменників. Якщо читач знайомий з історією сучасної китайської літератури, тоді він зможе з легкістю провести аналогію з ідеєю радикальної літературно-мистецької політики 40-х років ХХ століття. Однак М. Дюк вважає, що «історичні витоки» вказують на «Щоденник божевільного» Лу Сіня [159, с. 5]. У «Щоденнику божевільного» Лу Сінь відчайдушно розкритикував тисячолітню авторитарну культуру феодального ладу. Отже, оцінка цього критика саме в такий спосіб пояснює сенс культурної критики, що її виражає Цань Сюе у «Хатинці на пагорбі».

Заслуговує на увагу також опис середовища, яким авторка натякає на власне життя, суспільне тло літературної творчості. Це особливе середовище, у якому зіштовхнулися дві природні сили, зародився конфлікт. Північний вітер, сонячне сяйво, гірські скелі – усе це рушійні сили природи і символізують певну авторитарність. Завивання вовка, великі пацюки, білі смолоскипи – це реакція на дію природних сил, вони символізують силу протидії авторитарному режиму. Опис середовища, що містить взаємний конфлікт, свідчить, що події у більшість творів Цань Сюе відбуваються у період до «культурної революції».

У «Хатинці на пагорбі» Цань Сюе зробила доволі символічне узагальнення стратегії власної творчості.

«我一直想把抽屉清理好，但妈妈老在暗中与我作对。他在隔壁房里走来走去，弄得「踏踏」作响，使我胡思乱想» [116, с. 13].

Я постійно прагну впорядкувати шухляду, однак мати постійно таємно мені протидіє. Вона сновигає у сусідній кімнаті, човгає капцями, не дає мені можливості зосередитись.

Задля того, аби обдурити матір та продовжити роботу (тут мається на увазі літературна творчість), «Я» вигадала власну стратегію.

«我在抽屉侧面打上油，轻轻地开关，做到毫无声响。我这样试验了好几天，隔壁的脚步没响，她被我蒙蔽了。可见许多事都蒙混过去的，只要你稍微小心一点。我很兴奋，起劲地干起通宵来» [116, с. 14].

Я збоку шухляди поставила та запалила лампадку, ледь видимий вогник, не видаючи ані звуку. Таким чином я робила безліч разів, і човгання за дверима не чула, я надурила матір. Виявляється, багато що можна приховати, необхідно лише бути трохи обережнішою. Я була задоволена, енергійно прийнялась за вже звичну «нічну справу». Цей епізод можна розглядати як розкриття власної творчої стратегії: використання на письмі методів метафоризування та символізації. У період із 1983 по 1985 роки багато творів Цань Сюе не видавалися, однак вони існували у вигляді рукописних збірок серед студентів вузів [65]. Таким чином письменниця могла лише за допомогою непрямого, фантастичного способу оповіді критикувати справжнє «обличчя» суспільства, висловлювати свої думки та почуття. Тому запалити олійну лампу на столі й обманути матір – це метафоричне зображення власного процесу написання творів.

Раніше описана картина дозволяє нам зрозуміти причини протесту матері проти доньчиного «упорядкування шухляди»: світло та шум, що ллється із кімнати зводять мати з розуму, вони символізують демократичні,

революційні ідеї, якими сповнені твори Цань Сюе. Таким чином мати є символом авторитарної влади, заляканої революційними віяннями.

Достатньо доказів свідчать про те, що мати є символом авторитарного режиму і виступає негативним персонажем. У творі «Мильна бульбашка у брудній воді» авторка змальовує злу матір як «грудю брудних бульбашок, від яких тхне гнилою деревиною» [98]. У «Хатинці на пагорбі» батько говорить: «一醒来, 我总发现自己搞错了, 原来并不曾掉下什么剪刀, 你母亲断言我搞错了» [116, с. 13]. *Як тільки я прокидаюся, кожного разу почувуюся винним і неправим, виявляється я ніколи не втрачав ніяких ножиць, твоя мати переконує мене в цьому.* Тут розкривається внутрішнє переконання батька: він має розкаюватися щодо приналежності до «правої» інтелігенції, і не слід було боротися за право літературної діяльності двадцять років тому. У той же час переживання батька в котрий раз свідчить про абсолютний авторитаризм матері, яка володіє правом визначати долю батька на свій лад.

З розмови матері і «Я» ми можемо глибше зрозуміти її зв'язок із батьком:

«被你房里的灯亮刺激着, 我的血管里发现怦怦的相声, 像是打鼓。你看这里, 她指着自己的太阳穴, 哪里爬着一条圆鼓鼓的蚯蚓。我倒宁愿是坏血证。整天有东西在体内捣鼓, 这里那里弄得响, 这滋味, 你没尝过。为了这样的毛病, 你父亲动过自杀的念头» [116, с. 14].

Подразнена яскравим сяйвом світла твоєї кімнати кров, рухаючись моїми венами, видає монотонний звук, наче стукіт барабанів. Подивись сюди, – вона вказала на сонячне сплетіння, – там плазує довжелезний червяк. Я воліла б краще страждати на лейкемію. Цілісінький день все всередині пульсує, то тут то там бубонить, це нестерпно, ти такого ніколи не відчувала. Саме через це батько й виношував ідею самогубства.

Зі слів матері очевидно, що у неї хронічне захворювання. Іншими словами, її хвороба також має «історичні витоки». До того ж це вказує на те, що вона стала причиною трагічної долі батька.

Якщо детально проаналізувати всі твори Цань Сюе, можна розкрити фундаментальний зв'язок матері та батька: мати – символ авторитаризму, а батько виражає пригнічену цим режимом особистість. В оповіданні батько щоночі перетворюється у вовка, що виє із розпачу. Це свідчить, що батько є одним із пригнічених учасників безлічі політичних рухів, і саме через цю несправедливість він видає гучний душевний стогін. За цих обставин мати так налякана, що вночі уві сні в неї проступає холодний піт – це викриває внутрішню слабкість радикальної політики. В оповіданні «Туман» говориться про те, що батько пішов жити в монастир, але справжній смисл у тому, що батько за часів «культурної революції» був висланий на перевиховання фізичною працею. У тому ж самому творі з'являється епізод, коли батькові ноги перетворилися на дерев'яні колоди, що є символом втрати самостійності та свободи. Усі ці картини доводять лише, що батько є трагедійним персонажем, протилежним героєм щодо злої матері. Одного разу батько та мати здаються політичними опонентами, іншого разу – звичайним подружжям. Коли матір за палець на нозі кусає жук, уся її нога набрякає до невпізнаванності, а батькові сниться, ніби вкусили його. Тут можна говорити про наступне: хоча батько і страждає від матиного (символ авторитаризму) гніту, однак все ж неодмінно їх пов'язують почуття (це дає змогу припустити, що прототипом персонажу батька є справжній батько письменниці).

Цей детальний аналіз, критична оцінка та спроба пояснення ідеї твору в основному стосуються його фантастичності, амбівалентності трактування та метафорично-символічної основи. На нашу думку, «Хатинка на пагорбі» втілює критику радикальної літературно-мистецької політики минулого Китаю. Якщо відсторонитися від головної ідеї, слід також зазначити, що твір віддзеркалює ворожі міжособні стосунки в суспільстві. Люди в такому суспільстві нерозумні, недостойні, усі вони слабкі та безпомічні, включаючи, зовні здатну до вторгнення в життя особистості матір. Навіть «Я» та батько, що покликані зобразити людей сміливих, не мають змоги опанувати власну долю, вони ніби потрапили в безкінечне, безрезультатне, безнадійне

середовище. Отже, «Хатинка на пагорбі» виражає настрій нігілізму та фаталістичні погляди Цань Сюе.

3.2.2. Психопатизація особистості

Події, зображені в оповіданні, та символіка твору при детальному аналізі біографії Цань Сюе, засвідчують правомірність думки про біографічний характер оповідання. Тут ми зустрічаємо й біографічну вказівку на нелегку долю батька, на хворобу матері, на інтровертивний характер самої авторки, на нестачу уваги та тепла в родинних взаєминах, на прагнення до самоаналізу, пошуку власного «я», свого призначення – цих одвічних екзистенційних питань людства. Метафорично зображено у творі епізод складного та звивистого життєвого шляху родини в період після «культурної революції», як приклад стану суспільних відносин тогочасного Китаю. Поряд з цим ми маємо підстави говорити про душевний стан головної героїні, який характеризується невротичною схильністю, а саме: відчуттям небезпеки та пригніченості, ворожості та безсилля.

Згідно з психо-соціальною теорією К. Хорні, соціальні та культурні умови існування, а особливо дитячі потрясіння, у більшій мірі відповідають за формування особистості людини. Люди, потреби яких у любові та інших почуттях не отримали задоволення у дитинстві, розвивають усередині ворожість до батьків та оточуючих, що супроводжується фундаментальними хвилюваннями. Хвилювання – це емоційні реакції на небезпеку, які можуть супроводжуватися такими фізичними відчуттями, як тремтіння, пришвидшене серцебиття, інтенсивне дихання тощо. Відмінність між страхом та хвилюванням полягає у тому, що під час першого стану небезпека очевидна та об'єктивна, а під час останнього – прихована та суб'єктивна. Іншими словами, інтенсивність хвилювання прямопропорційна тому значенню, який має для даної людини конкретна ситуація [42].

Дослідження із психології свідчать, що хвилювання, яке виникає, коли людину спіткають труднощі або небезпечні ситуації, у передчутті чогось поганого – це природний психологічний стан. Однак, коли хвилювання і час його тривалості перевищує певний рівень, звичайне хвилювання перетворюється на невроз. Для зручності діагностування цей синдром прийнято поділяти на внутрішній (духовний) та зовнішній (тілесний). Отже, у головних персонажів «Хатинки на пагорбі» ми маємо справу з душевним неврозом. Симптоми неврозу часто описують із двох позицій: той, що виявляється внутрішньо, і той, що виявляється у поведінці. Душевний невроз є центральним симптомом неврозу взагалі, він включає напруження, неспокій, безпідставне хвилювання, страх і тому подібні прояви різного ступеня інтенсивності. Також спостерігається розсіяння уваги та чутливість до світлових та звукових подразників. Важливими є психологічні відчуття. Людина відчуває нездатність зустрітися із загрозою, їй властиве постійне відчуття наступаючої небезпеки, сповненість передчуттями лиха, непевненість у результативності власних дій. Неважко помітити, що в кожного з персонажів оповідання виявляються свої фізичні симптоми хвилювання. Батьків вночі пронизує холодний піт, «Я» страждає на слухові та зорові галюцинації тощо, і це дає змогу стверджувати про невротичний характер персонажів.

«小妹偷偷跑来告诉我，母亲一直在打注意要弄断我的胳膊，因为我开关抽屉的声音是他发狂，她一听到那声音就痛苦得将脑袋浸在冷水里，直泡得患上重伤风» [116, с. 14].

Молодша сестра потайки зізналася мені, що мати виношує намір відтяти мені руки, бо ж звук ковзання шухляди зводить її з розуму, від тих подразнюючих її нервову систему звуків вона занурює голову у крижану воду, аж доки вона не починає набрякати.

«所有的人耳朵都出了毛病。我憋着一口气说下去，月光下有那么多小偷在我们这栋房子周围徘徊。我打开灯，看见窗子上被人用手指捅出数不清的洞眼» [116, с. 11].

Усі ніби поглухли навколо. Я продовжила, затамувавши подих. У сьйві місяця видно, як навколо будинку сновигають злодюги, потайки зазирають усередину, і, коли я вмикаю світло, чітко видно, що вікна вкриті продавленими пальцями дірками.

У творі доказом цього слугують і душевні стани, що пережила «Я» (як-от «зграї велетенських пацюків», «повсюди лише біле мерехтіння», «я відчуваю, що шлунок сповнений крихітними шматочками льоду. Коли я сідаю в крісло, я чую, як вони дзелінчать...» тощо), та фізіологічні недомагання матері.

К. Хорні зазначала, що особистість, яка намагається подолати свої хвилювання, сприймає оточуючих в основному за трьома основними схемами: 1) іде назустріч людям; 2) вступає із людьми в антагоністичні відносини; 3) відмежовується від людей. Така поведінка характерна для дітей, тоді як доросла особистість переживає незначну її модифікацію, що виражається у 1) примиренні; 2) силовому захопленні влади; 3) відставці [43]. Це не лише визначає форми відношень до людей, а й є принциповим вирішенням внутрішньопсихічних конфліктів. Психічно здорові особистості можуть приймати будь-яку з цих моделей поведінки в міжособистісній комунікації, тоді як невротична особистість постійно дотримується лише однієї. Їхня поведінка створює передумови до внутрішньопсихічного конфлікту, який виявляється у двох основних формах: створення ідеалізованого образу себе або ненависті до себе. Останній виражається самопрезирством та самовідчуженням [42, с. 163-167].

Відповідно до дотримання тієї чи іншої із вищеназваних стратегій для досягнення почуття безпеки К. Хорні виділяє такі психотипи особистості:

1. Поступливий тип – батько «Я». Для нього характерна залежність, нерішучість, безпорадність.

«父亲避开我的目光，把脸向窗口转过去。”那井底，有我掉下的一把剪刀。我在梦里暗暗下定决心，要把它打捞上来。一醒来，我总发现自己搞错了，原来并不曾掉下什么剪刀，你母亲断言我是搞错了。...我躺着，会忽然觉得很遗憾，因为剪刀沉在井底生锈，我为什么不去打捞。我为这件事苦恼了几十年。」 [116, с. 13] *Батько унікав мого погляду, повернувся до вікна. «Я впустив ножиці, вони лежать на дні того колодязя. Уві сні я сповнений рішучості дістати їх звідти, однак, прокинувшись, я відчуваю, що помилився, виявляється я ніколи не втрачав ножиць, твоя мати переконує мене в цьому. У ліжку вони знову приходять мені на думку, я враз відчуваю каяття, бо ж ножиці там іржавіють. Чому ж я не дістав їх? Це питання турбує мене уже кілька десятиків років.*

2. Ворожий тип – мати «Я»; Для нього характерна ворожість, домінування, експлуатація.

«我一直想把抽屉清理好，但妈妈老在暗中与我作对。他在隔壁房里走来走去，弄得 «踏踏» 作响，使我胡思乱想» [116, с. 13]. *Я прагну впорядкувати шухляду, однак мати постійно таємно мені протидіє. Вона сновигає у сусідній кімнаті, човгає капцями, не дає мені можливості зосередитись.*

3. Ізольований тип – «Я»; Для нього характерне прагнення до усамітнення, незалежності, самодостатності.

«我每天都在家中清理抽屉。当我不清理抽屉的时候，我坐在围椅里，把双手平放在膝头上，听见呼啸声。是北风在凶猛地抽打小屋杉木皮搭成的屋顶，狼的嗥叫在山谷里回荡» [116, с. 11]. *Удома я щодня те й роблю що впорядковую шухляду. Коли я не впорядковую, я сідаю у крісло, склавши руки на колінах, і слухаю дивний стогін. То суворий північний вітер гуркотить дерев'яною кривлею хатинки на пагорбі, із яру доноситься відлуння вовчого виття.*

Отже, «впорядкування шухляди» – цей класичний зовнішній вияв означає прагнення до відновлення порядку та гармонії у душі. Як вже говорилося на початку, справа визначення власного «я» доволі складна та небезпечна. Неспокій щодо неможливості «упорядкування шухляди», що його відчувають майже всі члени родини, страхітлива, неспокійна атмосфера – усе це призводить до фізіологічних реакцій організму: холодний піт, що пробирає тіло, безсоння упродовж ночі аж до «розпухлої голови», «синців навколо очей». У той же час вони відчувають самотність та безпомічність. У цьому контексті часто виникає асоціація із твором Лу Сіня «Щоденник божевільного» та його головним персонажем. Виходячи зі схожості, слід зазначити, що обидва персонажі страждали від ворожості середовища, що їх оточувало, і обидва йому протидіяли. Таке відчуття реальності зумовлене соціальним оточенням та конкретним культурно-історичним періодом. Відмінність останнього полягає у тому, що персонаж Лу Сіня страждав від синдрому «манії переслідування», а героїня Цань Сюе від синдрому «неврозу неспокою».

Мистецтво розповіді у творі зводиться до проблеми наратора та об'єкта нарації. Ця проблема часто зазнає суперечок у творах, написаних від першої особи. Ядро суперечки полягає у взаємозв'язку оповідача, об'єкта нарації та самого автора. Чи слід вважати їх однією особою або ж такими, що не можуть замінити одне одного, а через те потребують чіткого розмежування. Чи слід вважати наратора та автора однією людиною і відрізнити їх від об'єкта нарації або ж навпаки говорити про ідентичність об'єкта нарації і наратора та відмежовувати їх від автора. Ми вважаємо, що суперечки з цього приводу не мають сенсу, якщо вони не стосуються певного конкретного твору. Правдивості кожної із точок зору має передувати чіткий і всебічний аналіз конкретного твору, оскільки оригінальність кожної літературної праці виключає можливість поверхневого формального судження. Часто в оповіді твору відстань між оповідачем та персонажем доволі велика, він рідко буває у тісних стосунках із героєм; на противагу, за умови його ототожнення з

персонажем, літературний твір позбавляється своєї напруженості викладу. У творі «Хатинка на пагорбі» ми бачимо подвоєну особу на позначення об'єкта: першим є оповідач «Я», а другим – головний персонаж «Я»; перший існує у часі нарації, а другий – у часі історії, зображеної у творі. Завдяки минулому стану опису ми можемо побачити, що час, за якого відбувалася історія, передує часу, коли ведеться оповідь, тим самим створюючи уявну відстань між оповідачем та головним дійовим персонажем.

Не дивлячись на те, що використання у творі таких виразів як «щодня», «одного дня», «кожного разу», «постійно», «у той день» свідчать про безперечну відстань між оповідачем та персонажем, ця відстань між ними незначна. Оповідач «Я» дуже добре розуміє хвилювання «Я»-персонажа, це виражається у виборі особливої манери наративного візування. Такого роду візування має подвійне значення: перше полягає у тому, із якого кута та з якої позиції спостерігач споглядає обставини. У літературному творі автор тримає під контролем позицію читача та визначає потрібний йому кут зору. Це регулювання стосується як часових, так і просторових меж. Автор має змогу як віддалити наратора на недосяжну відстань, так само й поставити його безпосередньо перед читачем, може зробити з нього історичну особу, може перетворити його на безпосереднього свідка подій. Друге значення виявляється у ставленні до певної речі або події. Оскільки нарація формується засобами мови, а мова виключає можливість обговорення певної речі без вираження нашого ставлення до неї. З точки зору ставлення до зображуваного об'єкта у творі обрано принцип усезнаючої об'єктивності візування, відмінний від того методу всезнаючої нарації, коли через власний тон проголошуються почуття та думки персонажа, а безпристрасне фіксування подій, що відбуваються навколо маленької хатинки, і відсутність жодного судження щодо поведінки та дій головного персонажа. Це може викликати в читача відчуття, ніби оповідач у жодному разі не проникає у внутрішній світ головного персонажа твору. Однак у процесі прочитання твору виявляється зовсім не це, оскільки такий вибір способу фокалізації

провадиться у практику застосуванням опису подій від першої особи. Таким чином, у цьому творі сплелися воедино головний персонаж «Я» та «Я» оповідача. Однак їх злиття не виключає існуючу відстань між ними, більше того, існування цієї відстані свідчить про існування оповідача над героєм твору; окрім того, відстань між ними свідчить також про постійну присутність авторського «Я». Поряд із цим унікальність вибору візуалізації персонажів, наявність відстані в нарації створює ще одну характерну рису в типі оповіді – спогади.

Хоча Ван Ценци та інші вважають, що «твір є спогадами», але якщо брати за основу те, що спогади стають необхідною умовою підтримання незмінності власного «я», тоді так можна було б говорити лише про твори щодо цього власного «Я». Цань Сюе щодо унікальності своїх творів доволі самовпевнена, вона дала їм назву «нової експериментальної» літератури, до того ж зазначаючи, що такого роду експеримент «радикально відрізняється від мовного експерименту, що лежить в основі нових творів західних письменників», вона «застосовує експеримент до самої себе», «проводить неясний процес обміну у своєму внутрішньому світі». Ставши одним із перших таких експериментів, принцип «спогадів» у творі Цань Сюе раннього періоду «Хатинка на пагорбі» свідчить, що за допомогою опису історії «Я» головного персонажа твору «Я» оповідача доводить до завершення власний процес «впорядкування»; разом із тим Цань Сюе умисно оминає фактор фізичного часу, у якому розгортається історія, навіть осіб персонажів, тим самим завершуючи експеримент над власним «я», що полягає у «провокуванні антагоністичного конфлікту для вираження спроби пізнати себе» [173].

Таким чином, персонажі оповідання «Хатинка на пагорбі» страждають на психічні розлади різного ступеня, зумовлені суспільно-політичними подіями та життєвими негараздами. Спираючись на соціальну психологію К. Хорні, ми визначили основні типи поведінки невротичних особистостей, які так чи інакше притаманні головним персонажам оповідання: соціалізація,

антагонізм та відлюдництво. Оскільки дії невротиків щодо інших людей є у той же час і єдино можливим методом вирішення їх внутрішньопсихічних конфліктів, вважаємо, що «Я» страждає від нерозуміння, нестачі любові та відчуття безпеки в родині; батько не може пережити втрату своїх можливостей і власного вільного мистецького духу через впровадження радикальної літературної політики; мати уособлює багаторічну авторитарну владу та її домінування над волевиявленням людей.

3.3. Демонізація архетипу Матері в «Мильній бульбашці у брудній воді»

Ключовим у психоаналітичній теорії К.-Г. Юнга є *архетип* (від грец. *arche* – початок + *typos* – образ) – поняття на позначення початкових універсальних символів або мотивів, які існують у колективному несвідомому й виявляють себе у сновидіннях. Вони повторюються у сюжетах міфів та казках різних народів, оскільки відкладалися у колективне несвідоме від часів зародження людства. К.-Г. Юнг зазначав, що архетипи самі по собі порожні та визначені не за змістом, а формально і лише в певній мірі, бо початковий образ є визначеним щодо свого змісту лише тоді, коли він стає очевидним і збагачується фактами свідомого досвіду. Архетип може мати назву та незмінне ядро значень, однак завжди лише тільки у принципі й ніколи у відношенні до його проявів. Так само і специфічне виявлення образу матері в будь-який момент часу не може бути доведене з архетипу матері, це залежить від багатьох супутніх факторів [51, с. 116-137].

Як і будь-який архетип, архетип Великої Матері може виявлятися у безлічі форм: це й мати, і бабуся, і будь-яка жінка; у більш широкому значенні – церква, батьківщина, партія; у вузькому – джерело, печера, дерево тощо. Кількість проявів безмежна і вказує лише на сутнісні риси архетипу матері. Його сутність – дещо «материнське», таке як піклування та співчуття, магічне, духовно високе, родюче, потаємне, те, що дає притулок та

харчування. Мати – головна фігура там, де відбувається магичне перевтілення та воскресіння. У негативному значенні цей архетип може означати щось таємне, загадкове, темне, те, що вселяє жах і є неминучим, мов доля [56].

Мотив – це основне поняття при дослідженні тематики літературного твору, він «вказує на особливу тему, персонажа, сюжет, людську поведінку, психічні явища, світогляд людини, що мають своє повторюване вираження у літературному творі та слугує єднальним елементом для усієї смислової лінії твору. Це може бути образ або «архетип», як, наприклад, розлука, життя, смерть, радість, гнів, час, простір, сезон, гори, моря та океани, темрява тощо» [201, с. 189]. Тому що мотив повторювано виникає у різні епохи та в різних творах, це дає змогу краще виявити та глибше зрозуміти колективне несвідоме та психологію культури, що містяться у ньому. Мотив допомагає простежити поступальні зміни на історично-культурному тлі, це ключовий символ та головний вузол у дослідженні духовних взаємовідносин.

Архетип-образ матері та материнської любові є вічним мотивом світової літератури. У традиційній китайській літературі основним був образ «люблячої матері / 慈母为主题», матір символізувала пошану та велич, доброту, любов та тепло. Поважний образ матері довгий час оспівувався та возвеличувався письменниками. Споконвічно цей образ характеризувався доброчесністю, безкорисливістю, цнотливістю, покірністю та мудрістю. Вона смиренно приймала шлюб, слухалася чоловіка та батьків, віддавала безкорисливу любов дітям, могла стерпіти будь-які незгоди та ладна була пожертвувати всім задля власної родини. У таких творах образ матері возвеличувався в основному через її материнський інстинкт та велич материнської долі. Ода такій, полишеній власних бажань та стремлінь матері міцнішала з покоління у покоління, і поступово образ зазнав стандартизації та набув широкого суспільного визнання та схвалення. Більше того, така характеристика була насаджена жінці як її особистісні стандарти цінностей, яким вона слідувала впродовж століть. Люди звикли сприймати матір як дійсність, вона має бути доброю, люблячою та безкорисливою, а материнство

– це її природний інстинкт. Таке колективне несвідоме сприйняття материнської любові глибоко вкорінилося у підсвідомості китайців, сформувавши потужний «міф матері / 母亲神话». Однак після багатьох століть хвалебних слів на адресу матері, люди повністю позбавили її права на власні бажання та стремління, скували її свободу, стерли її індивідуальність. Повсякчас наголошуючи на її жертвності та материнстві як даності, суспільство пригнічувало її особистісні цінності та різноманітні життєві бажання. В умовах відсутності будь-якої віддачі жінка в котрий раз була приречена грати роль своєрідного духовного притулку чоловіка [156, с. 114]. Сакралізація материнства через дітонародження не лише не здатна змінити реальну гендерну нерівність, але й у разі посилює пригнічення та закріпачення жінки як філософію існування, оскільки возвеличення матері відбувається шляхом її відмови від усвідомлення своєї приналежності до жіночої статі.

У той час, коли більшість жінок усе ще перебували у створеному чоловіками давньому міфі, китайська письменниця Чжан Айлін / 张爱玲 доволі гостро розкрила світу егоїзм та жорстокість у материнській любові, змалювавши образ «демонічної матері». Вона піддала сумніву та врешті зруйнувала сакральність материнства, ініціювала підрив засад «міфу матері» серед китайських письменниць-феміністок. У новий час такі письменниці, як Те Нінь / 铁凝, Чи Лі / 池莉, Фан Фан / 芳芳, Цань Сюе / 残雪, Сюй Сяобін / 徐小斌 та інші, підхопили цю лінію «переосмислення образу та ролі матері / 审母» Чжан Айлін. Китайські письменниці, керуючись власним самоаналізом, намагалися переосмислити суть та роль матері, скинути маску її сакральності та усвідомити причини її неповноцінності як людини, як жінки. Вони доводили, що тривале суспільне пригнічення призвело до її спотворення та егоїзму, і цей викривлений образ «демонічної матері / 恶母» врешті сформував специфічний образ у сучасній китайській жіночій літературі. Універсальність, розмаїття та індивідуальна складність даного образу в

китайській жіночій літературі 80-х років ХХ століття дає нам простір до абсолютно нового розуміння матері та жінки в сучасному суспільстві.

«Демонічна мати» у даному контексті означатиме десакралізований, відмінний від стереотипного образу матері. Ця «демонічність» полягає у першу чергу в порушенні меж традиційної жіночої гідності, поведінка цих матерів багато в чому відмінна від давно визначеної чоловіками ролі жінки в патріархальному суспільстві, руйнує підвалини тисячолітньої традиційної культурної доктрини щодо соціально-етичних норм матері. Матері в цих оповіданнях не дають дітям захисту, любові та виховання, навпаки вони обмежують та кривдять їх, вони позбавлені всіх традиційних чеснот. Вони чи то байдужі та егоїстичні, чи то неосвічені та вульгарні, жорстокі та свавільні, які прагнуть володарювати, контролювати та шпигувати. Під впливом різного роду сімейних, суспільних та культурних факторів особистість матері зазнала спотворення різного рівня, що дало змогу письменницям скористатися образом матері як шляхом до звільнення від утисків, що і є причиною її жахливої поведінки. Можна сказати, що при дослідженні образу матері на перше місце тепер виходять гендерні та індивідуальні характеристики. У сучасних оповіданнях китайських письменниць вона розглядається як явище більш широкого сенсу, уже не є лише етичною категорією, навпаки вона являє собою мініатюрне декодування жіночого образу та жіночого досвіду [175, с. 76-77]. Таким чином, увага до творення та деформації образу матері в літературі, дослідження умов існування та долі жінки не лише відкриває нам шлях до розуміння розвитку жіночої свідомості, але й допомагає всесторонньо осмислити особливості жіночого «я» та її призначення.

Образ матері в літературі має дуже багатий внутрішній зміст. За останні роки, із розвитком феміністичної критики, усе більше та більше дослідників звертаються до цієї сфери в пошуках нової інтерпретації образу жінки-матері. Аналізуючи цей образ, китайські дослідники в основному концентрують увагу на двох періодах, коли він з новою силою проявив себе в

сучасній літературі. Перший – це оспівування матері в жіночих творах періоду «4-го травня». Цей етап характеризувався масштабним колективним возвеличенням у літературі «люблячої матері», і це викликало жваве обговорення та дослідження проблеми материнської любові та любові до матері. Другий – період нового часу / 新时期, коли комплекс материнства віродився із повною силою, а після 90-х років XX століття виникає явище «антиматеринства / 反母性». У цей період дослідники концентруються на структурі образу матері в контексті теорій фемінізму. Однак дуже мало уваги приділено образу саме «демонічної матері». Китайський дослідник Шоу Цзінсінь / 寿静心 у своїй праці «Революція жіночої літератури / 女性文学革命», аналізуючи трансформацію образу матері, зазначає, що після 80-х років XX століття образ матері від янгольського враз понизився до диявольського, а потім знову до природньо-материнського. У цьому контексті китайський дослідник Цуй Цзунчао / 崔宗超 припустив, що «деякі китайські письменниці невірні витлумачили фемінізм та сліпо потонули в його мутному вирі» [132]. Юй Хаоянь / 于昊燕 стверджує, що «в тіні морально-етичних догм, конфлікт суспільних протиріч та традиційна неповноцінність психологічної структури жіночої культури призвели до поширення образу «демонічної матері» [189].

Китайці кажуть: «Материнська любов більша за небо / 母爱大于天», вона уявляється найбезкорисливішою, найприроднішою, найщирішою та безмежною у всьому світі, а поклоніння матері, любов до неї та її оспівування є вічною класикою китайською нації. Окрім того, у системі мовлення китайців є прямі перенесення притаманних матері святості, доброзичливості та душевної широти на інші речі, такі як Батьківщина, народ, нація, гори та річки тощо. У системі визначених культурних цінностей китайців мати є втіленням чеснот, і навіть у китайському словнику майже неможливо знайти ієрогліф, який мав би значення нешанобливого ставлення до матері. Китайські дослідники пояснюють, що «за великим рахунком,

культ материнства / 母性崇拜» є «примітивною любов'ю», виплеканою глибоко у свідомості китайської культури крізь віки, це свого роду нерозривна «пуповина» яка пов'язує китайців із власною культурою» [197, с. 162]. У період матріархату жінка займала найвище положення у суспільстві завдяки своїй здатності до народження нового життя, вигодовування нащадків та своїй провідній ролі в сільському господарстві. Доказом того є численні артефакти з різьбленим зображенням жінки, датовані періодом Кам'яного Віку. Такі образи жінки часто супроводжувалися випуклими грудьми та репродуктивними органами. Таким чином, починаючи від поклоніння богині родючості, усвідомлення культу материнства формувалося у китайській традиційній міфопоетиці та мові, поступово проникаючи у ґрунт усієї культури Китаю.

З розпадом материнського права та становлення патріархального ладу суспільне становище жінки різко понизилося, вона стала об'єктом поневолення. Ф. Енгельс зазначав: «Повалення материнського права було всесвітньо історичною поразкою жіночої статі» [15, с. 52]. Упродовж тисячолітньої історії феодальної культури в Китаї жінка сприймалася як «додаток» до чоловіка, як істота «нижчого гатунку». Ярмом на жіночі плечі лягли такі догми, як «男尊女卑 / возвеличення чоловіка та приниження жінки», «三从四德 / жіноча покірність чоловікам у чотирьох поколіннях», «三綱五常 / три підвалини та п'ять непорушних правил» тощо. Така класична література, як, наприклад, «閨范 / Закони гарему» «女誡 / Настанови жіноцтву» «女四书 / Жіноче чотирикнижжя» «古今烈女传 / Сказання про добродішних жінок» тощо, волею-неволею загнали жінку в духовну пастку. Дівчатка від малечку отримували відмінне від хлопців виховання, їм прищеплювалася покірність батьку, чоловіку та сину («三从 / потрійна покірність»), що призвело до неможливості розвитку власного «я». Усе це в подальшому позбавило жіноцтво права голосу та суверенного права на самотійність. Як результат, у патріархальному суспільстві виникли два

абсолютно антагоністичні ціннісні орієнтири: з одного боку, усе ще діяв «культ матері» з його возвеличенням і повагою до жінки, з іншого боку, пропагувалися ідеї неповноцінності жінки з установкою на її приниження та обмеження. У 1933 році Лу Сін у своїй статті «Про звільнення жінки / 关于女性解放» писав: «...Конфуцій фактично прирівняв жінку до «маленької людини». Цікаво, чи відносив він до цього твердження власну матір? Мислителі ж даосизму пізніше, здавалося, виявляли повагу до жінки, та сини, як й усі чоловіки, до жінки-матері в Китаї усе ж ставилися із долею презирства» [160, с. 189]. Грубо кажучи, повага до матері в давніх чоловіків базувалася на її здатності до дітонародження та важкої хатньої праці, а зовсім не цінувалася жінка як особистість або як стать. Фактично, патріархальний лад сформував «комфортну» для нього модель жінки, яка допомагала та зміцнювала роль патріархальної культури [169, с. 61]. Ідея полягала в тому, аби на основі використання такого образу поступливої матері закласти підвалини для стандартизації ролі жінки та виховувати на їх основі наступні покоління жінок, які б узгоджувалися із доктриною патріархату. Таким чином, «міф матері в патріархаті все ще працював на чоловіка, а єдиною опорною ланкою сенсу матері було чоловіче, а не жіноче, а справжній життєвий досвід та емоційні переживання були відчужені культурою чоловічого права [142, с. 191]. Мати була лише зразком морально-етичних норм жінки даної епохи, вона мала відмовитися від усвідомлення себе як жінки, особистості задля схвалення нав'язаної їй соціальної ролі матері. «Міф матері» неспроможний насправді звільнити жінку від складнощів існування, така літературна творчість рано чи пізно могла призвести до тривалої експлуатації істинного сенсу «матері», а зовсім не до його доповнення та підвищення. Як результат, матір зображувалася раз за разом величнішою... «легендарна» мати, «священна» мати, така, яка не демонструє прогресу в тій функції літератури, покликаний відображати суспільство. Навпаки, таке творче втілення матері демонструвало застій в уявленні китайців, насаджений багатолітнім домінуванням патріархальної ідеологічної

системи» [176, с. 320]. Надмірне поклоніння материнству лише в котрий раз позбавляє жінку особливих рис індивідуальності, як суспільної одиниці, нівелює суб'єктивні стремління жінки до самоідентичності, придушує її істинні бажання та позбавляє змоги відчутти себе повноцінною людиною та жінкою.

Фактично матір не є ідеальною та довершеною «святістю», її людській натурі так само притаманні егоїзм, жорстокість. За відповідних умов навіть найчистіша материнська любов може зазнати деформацій та видозмін, а її надмірна кількість спроможна пригнічувати життя власних дітей. У китайській жіночій прозі найпершими, хто звернувся до людських пороків матері, були Чжан Айлін / 张爱玲 та Сяо Хун / 萧红. Вони намагалися зруйнувати тенденцію до оспівування матері, що встановилася після «руху 4-го травня», шляхом зображення істинних та гріховних бажань матері, що стало першим визнанням чуттєвої сторони материнського існування у патріархальному суспільстві [140, с. 135]. У 80-х роках ХХ століття переосмислення та реформування образу матері стало ключовим елементом у китайській жіночій літературі, материнська любов розкривалася у багатогранній, різноступеневій та багатовимірній площинах. Були створені такі образи «демонічної матері», як Ла Ла / 辣辣 (Чи Лі «Ти – річка» / 池莉 «你是一条河»), Си Івень / 司猗纹 (Те Нін «Троянди» / 铁凝 «玫瑰们»), Сюань Мін / 玄冥, Же Му / 若木 (Сюй Сяобінь «Пернаті змії» / 徐小斌 «羽蛇»), матір Сю Жухуа / 虚汝华 та Сань Мао / 三毛 (Цань Сюе «Стара мандрівна хмарина», «Мильна бульбашка у брудній воді») тощо.

У романі «Нотатки про золотий замок / 金锁记» Чжан Айлін остаточно розвінчує «міф матері», створюючи лихий та жорстокий образ «демонічної матері» – Цао Цицяо / 曹七巧. За словами авторки, це «наскрізь патологічний персонаж» [203, с. 790], полишений будь-якого інстинкту материнства, крихти материнської традиційної етики. Вона не має жодної краплі любові до власних дітей і не лише не прагне до їх щастя, але й

приносить їх у жертву заради власної помсти. Таким чином, Чжан Айлін уперше надала гострого сатиричного звучання традиційному образу матері, сприяла дисгармонізації та дисбалансу історичному функціонуванню оди матері в китайській літературі. Такі образи матері «врешті дозволили нам в історичному дискурсі тексту розгледіти матір у її цілісності, у комплексності її натури: темну сторону жіночої особистості, яка завжди була прихована під помпезністю вихваляння її чеснот» [158, с. 325]. Відповідно до рівня виявлення даної «демонізації» в образі матері ми маємо змогу розглядати безпосередньо такі образи, як вульгарна мати, авторитарна мати, безчесна мати, жорстока мати та мати-шпигунка, мати-чаклунка.

У творах Цань Сюе мати зазвичай виступає надмірно напруженою, байдужою, підступною та лицемірною особою, чаклункою у подобі звіра. Цань Сюе за допомогою фантастичних елементів та вигадки ґрунтовно та критично переглянула традиційний образ «прекрасної матері», їй стала властива гіперболізована потворність та вульгарність. У новелі «Стара мандрівна хмарина» мати Сю Жухуа виступає шпигункою, яка мов тінь слідує за дочкою, вештається у її кімнаті. Мати зненавиділа дочку до крайньої міри лише через те, що та відмовилася виконати волю матері та наслідувати професію батька-інженера і стала продавчиною фруктів: «发誓要搅得她永远不得安宁» [102, с. 25]. *Присягаюся, що ніколи не дам їй спокою у житті.* Більше того, при нагоді завжди жалілася людям: «这家伙要了我的命! 真条毒蛇呀!» [102, с. 25]. *Ця негідниця згубила моє життя! Гадюка така!* Мати Сю Жухуа неприховано радіє із нещастя дочки і, коли та занедужує на сухоти, мати швиденько вдягає чорний скорботний одяг, пов'язує голову чорною хусткою та йде святкувати. За життя мати постійно закидає у вікно доньки камінці із записками, погрожує їй, залякує її, намагаючись таким чином відплатити їй. У оповіданні «Хатинка на пагорбі» на обличчі матері впродовж дня не сходить фальшива посмішка, «恶狠狠地盯着我的后脑勺 /її хижий вовчий погляд просвердлює мою потилицю», «一直

打注意要弄断我的胳膊 /вона постійно виношує намір зламати мені руки» [116, с. 14] лише через те, що звук шухляди, що відкриває «Я», зводить її з розуму. Такий тюремний нагляд та шпигунство за кожним рухом «я» спонукає «Я» шукати порятунку в хатинці на пустельному пагорбі.

Такі далекі від традиційного образу матері виявляються важкими для сприйняття суспільством, однак «вони існують, і вони реальні» [172, с. 190].

Рівень демонізації образу матері досяг свого апогею в оповідання Цань Сюе «Мильна бульбашка у брудній воді». Сама назва промовисто наштовхує нас на асоціацію з архетипами матері та води, і їхнім глибинним смисловим сплетінням.

Першим етапом «демонізації» матері є його зовнішнє спотворення. Авторка зображує матір очима сина Сань Мао, і персонаж цей є зовсім не привабливий: у неї «закисле від сну обличчя», «ноги, що гнояться цілий рік», «брудна та тонка шия», «свинячий храп» тощо. Сам син вважає, що голова відділу Ван Цийоу гидував спілкуватися із його матір'ю через те, що вона «була стара й потворна». Такий зовнішній опис матері вже жодним чином не може говорити про її внутрішню красу, і її поведінка яскраво це доводить. Мати постійно верещить та лається, від чого в сина щоразу « гучно дзвенить у скронях», її істерики завдають синові нестерпних фізичних страждань: «你一喊我，我的脚就痛得要死，想有一把锯在骨头上据。我的胃里页翻腾得厉害，说不定会在他们家吐起来» [115, с. 3]. *Коли ти гуркаєш на мене, у мене починають нестерпно боліти ноги, немов кості розпилюють навіл. У шлунку все кипить та вирує, ледь не знудило в їхньому будинку. Гуркіт в кімнаті, який вона створює ночами під впливом своїх невротичних станів, викликає у хлопця недосипання та хронічні хвилювання. Уся атмосфера в будинку радше нагадує фільм жахів або картини в уяві божевільного. Усе спрямоване на те, аби підкреслити страхітливую атмосферу існування, у центрі якого є пагін найвищого зла – мати. Тут і павуки, які щоночі плетуть павутину над її ліжком, і скорпіони, які жалять її у голову, «від чого весь її*

мозок набрякає», тут і смертельний холод у кімнатах, рятуючись від якого мати перебирається жити під газову плиту в кухню.

Від самого початку мати вороже ставиться до сина, але в той же час у її стосунках із Ван Цийоу виявляється крайній ступінь підлабузництва та улесливості. Вона купує йому подарунки, мовчки ковтає образи від його тридцятирічної дочки, що у свою чергу говорить про зневажливе ставлення до жінки-матері не лише з боку чоловіків, але й зі сторони жінок вищого стану. Серед сусідів вона вихваляється своїми уявними «особливими» стосунками з Головою, що свідчить про її прагнення довести оточуючим свою важливість та виняткове положення. У той же час усі свої невдачі та життєві негаразди вона виміщає на синові і саме у власній родині намагається виконувати керуючу роль, компенсувати відсутність реалізації даного бажання у суспільстві. Це є її основною типологічною ознакою, за якою ми воліємо віднести її до психотипу «авторитарної матері». Через своє прагнення до приниження чоловіка вона намагається посватати сина до дочки Ван Цийоу на вкрай несприятливих і принизливих для майбутнього чоловіка умовах, на умовах «повного пансіону». Вона, звичайно, керується не стільки бажанням фінансового достатку сина, скільки необхідністю поставити його в умови повного підкорення дружині, що знову ж таки свідчить про нереалізоване підсвідоме бажання головувати.

У той же час вона заходиться у постійному відчутті небезпеки, яка походить від власного сина. Мати переконана в тому, що хлопець повсякчас планує її вбити. Вона постійно звинувачує сина в його лихих намірах щодо неї, боїться чи то задихнутися від витоку газу «这不正是你盼望吗? 你每天夜里梦见就是这件事, 我完全清楚» [115, с. 1]. *Чи не про це ти мрієш? Ти щочоночі спиши і бачиши саме це, я абсолютно в тому впевнена;* чи то від смертельних опіків «我把滚烫水倒在木盘里就出去了。我躲在门外, 听见母亲一边掺冷水一边诅咒, 说我是有意要烫死她» [115, с. 3]. *Я набрав цілий дерев'яний таз кип'ятку та вийшов. Сховавшись за дверима, я чув як мати,*

розбавляючи холодною водою окріп, проклинає мене за те, що я хочу зварити її живцем; чи то від невдалого падіння «我早料到了, 你一直在反对我! 你把痰盂放在门坑上, 想让我一脚踩上去跌倒在地...» [115, с. 3]. Я давно здогадалася, що ти все робиш супроти мене! Ти ж умисно поставив плювальницю на порозі, щоб я ненароком перечепилася і впала... У той же час її побоювання не видаються такими вже надуманими, якщо проаналізувати реакцію сина на її звинувачення. Коли мати звинуватила його в замаху на життя, його «обличчя враз запашило та залилося багрянцем / 我满脸通红» [115, с. 1], він «почав щось невиразно бурмотіти / 嘴里啜嚅着一些莫名其妙的字眼» [115, с. 1], а коли мати змовкла, розчинившись у воді, син «вистрибував на сходах, аж спітнів, нігті посиніли, в очах була лють / 我在台阶上跳起来, 衣着汗得透湿, 指甲发青, 眼珠爆了出来» [115, с. 3]. Така психологічна реакція на звинувачення доводить думку, що підсвідомо він хотів позбутися авторитарної матері. Ця ідея не давала йому спокою уночі, він постійно виходив пересвідчитися, чи не задихнулася мати на кухні, відчував щире розчарування від того, що вона все ще жива. Можна припустити, що він приписував їй певні магічні здібності, бо кожного разу вона дивним чином лишалася неушкодженою, і врешті залишила цей світ у якийсь магічний спосіб, перетворившись на мильну бульбашку.

Спробуємо розглянути детальніше, яким чином виявляється архетип матері в оповіданні та яким чином його ознаки спроектовані на архетип води.

У працях К.-Г. Юнга вода частіше за все зустрічається як символ несвідомого. Це підсвідоме, що лежить нижче рівня свідомості. Людина у воді має змогу побачити власне істинне обличчя, яке вона ніколи не являє світу, приховуючи його під Персоною.

Звернувшись вкотре до архетипів Великої Матері та Води, можна з легкістю співвіднести їх між собою, оскільки всі позитивні та сакральні риси матері, як джерела життя, можна спроектувати й на воду. Таким чином водна стихія, як і безліч інших архетипів, може містити у своїй суті материнські

символи. Благоговіння перед ними, викликане їх асоціацією у нашій підсвідомості з могутністю, силою та родючістю, як із чимось таким, що несе народження або смерть. Ці архетипи можуть мати як позитивні, так і негативні (злі) конотації. Не випадковим тоді вбачається співвіднесеність «демонічної» матері та брудної мильної води. У фразеологічному словнику «мильна бульбашка», як характеристика людини, має значення особи, істинне обличчя якої не відповідає позитивному враженню про неї, вона виявляється нікчемною та фіктивною по своїй суті. Оповідання повністю розвінчує образ сакральної, жертвовної матері, описує лицемірну, злостиву, вульгарну та потворну жінку, яка прагне реалізувати себе шляхом приниження та авторитарного ставлення до власного сина. Саме тому вода, на яку перетворилася мати, є брудною та смердючою, – *«це була брудна мильна вода темного кольору, на поверхні плавали кришталеві бульбашки, вона смерділа гнилим деревом»*. Брудна вода в мисці може вказувати на спотворене, нечестиве суспільство, на середовище існування жінки-матері, у якому вона змушена грати роль показової доброчесності та святості, кришталевої доброти та покірності; а прозорі бульбашки – на материнство як таке, яке не може бути довговічним та істинним у контексті «соціального бруду». Мильні бульбашки на поверхні брудної, смердючої води вказують на фіктивність «материнського» у самій матері, інстинкт, насаджений та зруйнований соціальним тиском, тому сусіди їх так легко проткнули пальцями. Навіть їжа, яку перед перетворенням зготувала мати, мала присмак мила. Такий глибокий символізм та психологізм оповідання покликаний спростувати споконвічний, насаджений патріархальним суспільством материнський обов'язок як єдино можливий варіант психологічного та суспільного становлення жінки, змушує замислитися над причинами її невротичних станів та, як наслідок, морально-етичної деформації/деградації.

3.4. Індивідуація особистості як шлях досягнення Самості у «Порожній кімнаті»

Серед образів у творах Цань Сюе є такі, які символізують еволюційні зміни у внутрішньому світі людства. Для кожної окремої людини він унікальний, цим почасти й визначається уся складність особистості. Він багатий, різноманітний, мінливий та багаторівневий, його таємничість спонукає людину до шукань і являє собою результат перетворення інформації із зовнішнього світу, це – покої «Воно» людини. Коли ми остаточно піддаємося спокусам реального світу, внутрішній світ може стати єдиною оборонною фортецею, до якої може звернутися людина. Тому сучасна література, можна сказати, також зображує утрачену душу людства, її пошуки «батьківського дому».

Процес блукань та пошуків людини у власному внутрішньому світі, у царині несвідомого К.-Г. Юнг представляв як «індивідуацію». У поняття «індивідуації» він вкладав процес перетворення на повноцінну людську істоту: «Смисл та ціль цього процесу – становлення особистості у всіх її аспектах. Це відновлення та розгортання початкової, потенційної цілісності... Цей процес я називаю індивідуацією» [55, с. 160]. Іншими словами, індивідуація – це усвідомлення «я» у всіх його аспектах, розвиток свідомої особистості до такої міри, коли вона здатна містити в собі всі елементи, що існують на підсвідомому рівні. Даний процес покликаний виявити індивідуальну структуру особистості, властиву лише конкретній людині. Він демонструє, як універсальні риси і здібності в кожній людині складаються у неповторну комбінацію.

К.-Г. Юнг підкреслював унікальність психологічної структури кожної людини. Таким чином він не випадково обирає термін «індивідуація». Він відзеркалює впевненість ученого в тому, що чим ближче людина підходить до несвідомого і чим більше вона поєднує його зміст із змістом свідомого розуму, тим сильніше стає її відчуття власної індивідуальності. Унікальна

індивідуальність, на думку Юнга, складається із загальних для усіх світових психологічних образів та енергетичних систем – архетивів, і хоча вони є універсальними і присутні у несвідомому кожного з нас, їх безкінечні комбінації і складають індивідуальність душі. Таким чином підкреслюється той факт, що індивідуація є процесом розвитку самостійної особистості, окремої від колективної психіки.

Шлях індивідуації під силу лише тому, хто досяг розвитку сильного Его, оскільки цей процес характеризується усвідомленням та інтеграцією у свідомість несвідомих психічних змістів. К.-Г. Юнг переконаний у тому, що він вроджений і розвивається за єдиною схемою. Він поділяється на незалежні стадії, які відповідають першій та другій половині життя людини. Завдання першої половини – зміцнення Я шляхом глибокого занурення у зовнішню дійсність, тут досягається адаптація індивіда до оточуючого середовища. Друга половина – присвячена зануренню у внутрішню дійсність, тобто глибокому пізнанню людської природи та самопізнанню, зверненню до тих рис природи особистості, які раніше залишалися незвіданими [54].

Несвідомий процес індивідуації здатен зрівноважити свідому та несвідому установки з неусвідомленою цілісністю особистості. У своїй пізній праці «Відповідь Іову» Юнг писав: «Відмінність між природним процесом індивідуації, що протікає несвідомо, та усвідомленим величезна. У першому випадку свідомість ніколи не втручається, а тому кінець процесу залишається таким же темним, як і початок. У другому випадку на світло виходить так багато мороку, що, з однієї боку, особистість стає просвітленою, а з іншого – свідомість неминуче зростає в обсязі та інтенсивності» [54, с. 232].

Синтез опрацьованих та видозмінених усвідомлених та несвідомих елементів суб'єкта у процесі індивідуації веде до створення нової цілісності – «Самості», що є відмінною від архетипу Самості, який існує як первинна єдність свідомого та несвідомого. К.-Г. Юнг визначає архетип Самості як «ініціатора психічного життя», як несвідомий «образ життєвої цілі», у якому

«представлена ціль повної людини – реалізація своєї цілісності та індивідуальності, за власним бажанням або супроти нього» [54, с. 222].

Саме пошук та досягнення гармонії внутрішнього світу особистості є провідною ідеєю у прозових творах Цань Сюе. Показовим є оповідання Цань Сюе «Порожня кімната», у якому героїня щоночі блукає у занедбаному двоповерховому будинку, прагнучи розгадати таємницю порожніх кімнат на поверсі. Сам будинок та його поодинокі мешканці наводять жах на героїню: «每次夜里去到那里都是屏住气，就是白天，也不敢多在那门口停留» [83, с. 148]. *Щоночі я минала їх, затамувавши подих, та що там вночі, якщо і вдень я не наважувалася зупинитися навпроти.* Однак щоразу вона не полишає спроб зазирнути в ті вільні кімнати. Те, що події завжди відбуваються уночі в суцільній темряві, наштовхує на думку, ніби героїня спить, і все, що відбувається, є продуктом її нічних марень. Оскільки цариною несвідомого є саме сні, тому для більш детального аналізу слід звернутися до доробку психоаналітиків З. Фрейда та К.-Г. Юнга.

К.-Г. Юнг був переконаний, що не дивлячись на високий рівень розвитку цивілізації, людство ще не досягло рівня нерозривності свідомості, вона ще доволі уразлива та схильна до фрагментації [49, с. 16]. Для нормального функціонування розуму та психічного здоров'я людини необхідним є скоординована робота свідомості та підсвідомості, їх постійний зв'язок, розрив якого здатен призвести до психічних розладів, і у цьому контексті «символіка сновидінь відіграє роль кур'єра, що передає повідомлення від інстинктивних до раціональних частин розуму. Дешифрування цих символів збагачує можливості свідомості, вона вчиться заново розуміти забуту мову інстинктів» [49, с. 30]. Вчений доводив, що уві сні діяльність свідомості гальмується, а підсвідомі марення та візії виходять з-під контролю раціонального. У глибинних пластах підсвідомості приховані таємниці особистості, яку, судячи з усього, і намагається віднайти та пізнати героїня. І на цьому етапі власне й починається процес індивідуації персонажа.

Звідси, головною функцією сновидінь Юнг визначив допоміжну/компенсаторну, покликану відновити нашу тонку душевну рівновагу. Іншими словами, нам сниться те, що є необхідним для нашого психічного балансу [49, с. 29].

Важливим елементом на шляху до глибин підсвідомості є двері: «那些们是深灰色的，油漆剥落，看上去闭得紧紧的，但又好像随时会打开» [83, с. 149]. *Ті двері були темно-сірого кольору, укриті пощербленим від часу лаком. Здавалося, що хоча вони й виглядали наглухо зачиненими, але в будь-який час їх нібито з легкістю можна було відчинити.* Власне те, що не дає цьому статися, – це розум, уособленням якого виступають двері. Не дивлячись на їх старезність та ненадійність «темно-сірого кольору, з пощербленим від часу лаковим покриттям», вони міцно тримають усередині все те, що може виплеснутися назовні, дозволяє Я, переконливо для себе і для інших, поволі проживати «спокійне» життя, застерігаючи героїню від заглиблення у ті глибини розколу власного «я», які можуть мати для неї катастрофічні, руйнівні наслідки. Проте можливість зазирнути всередину з'являється у героїні уві сні: «在梦中，房门是敞开的，房里的桌上点着油灯» [83, с. 149]. *Уві сні двері в них були широко розчинені, на столі ледь-ледь жевріли масляні лампи.* Це свідчить, що лише позбувшись контролю розуму, поринаючи у несвідоме, людина здатна вільно мандрувати його просторами, які враз виявляються набагато ширшими, ніж здавалося на перший погляд: «房间不知为什么那么长，大约有十一二米，当头只有一只很小很窄的窗户，外面很黑，里面也黑，小小的油灯只能照亮一点点地方» [83, с. 149]. *Кімнати дивним чином виявилися такими довгими, близько одинадцяти-дванадцяти метрів, над головою було лише одне маленьке вузьке віконце, темрява огортала все довкола. Мерехтіння масляної лампи освітлювало лише куточок кімнати.* Це певним чином доводить переконання К.-Г. Юнга у тому, що область несвідомого безмежна, глибша та ширша, ніж здається людині.

Внутрішньому світу людини у творах Цань Сюе відповідають в основному будівлі. Будівля є помешканням людини, виступає притулком для фізичного тіла людини і нею ж створена. У символізмі образи будівель тісно пов'язані з людською душею. К.-Г. Юнг вважав, що будівля уві сні має важливе символічне значення, і все, що відбувається у цій будівлі, може статися у реальному житті, оскільки ми самі і є цією будівлею [49]. На підтвердження цього тезису психоаналітик наводить приклад зі свого власного сновидіння, яке снилося йому впродовж багатьох років: «Мені протягом декількох років снилося, що я знаходив у своєму домі незнайомі мені помешкання. Інколи це були покої, де жили мої давно померлі батьки. У батька, на мій подив, я виявив уві сні лабораторію... а у матері – вітальні, які вона надавала в оренду відвідувачам, схожим на привидів» [49, с. 31]. На переконання ученого, такі повторювані сни покликані виправити певні дефекти у світогляді сновиди, а будинок у сновидінні К.-Г. Юнг трактував як власну особистість та сфери її свідомого інтересу.

Цань Сюе, будучи досить чутливою жінкою, ніколи сповна не відчувала себе в безпеці у своїй реальній домівці, і не дивлячись на інцидент з батьками, втрату бабусі та тривожні роки «культурної революції», вона завжди заперечувала почуття родинної приналежності. Тому із заглибленням у свій внутрішній світ Цань Сюе створила свою власну «домівку», яка була їй близька й дорога, у яку могла потрапити лише вона. Свій духовний дім вона описувала наступним чином: «也许我要回去的不是”家里“, 而是一件自己熟悉的房子.....关上房门思维立刻就变得流畅了.....我不在家的时候, ”家“就多么空虚 [92, с. 247]. *Напевно, я маю повернутися не у свою «домівку», а в будинок, який мені давно знайомий... Щойно я зачиняю двері, думки мої стають легкими та вільними... Коли мене немає вдома, «будинок» стає страхітливо порожнім».* Ця домівка є справжнім «я», коли «Я» віднаходить його та повертається до нього, то отримує бажане відчуття безпеки в

буденному світі, а коли втрачає це справжнє «я», домівка порожніє, а «Я» лишається збитим з пантелику.

Австрійський письменник Ф. Кафка любляв використовувати образи будівель у своїх творах: образ замку в однойменному романі «Замок», образ воріт у романі «Перед законом» тощо. У романі «Замок» Ф. Кафка наводить дуже детальний опис замку, створюючи образ майже реального, досяжного для читача замку. Ф. Кафка яскраво зобразив зовнішній вигляд будівлі – високі стіни, підвіконня, навіть плющ, що звивався навколо вікон. Усе це викликало неабиякий інтерес до замку та бажання відвідати його як у головного героя К., так і у самого читача. Читач вірив, що головний герой обов'язково зможе туди потрапити. Однак із розвитком подій читач поступово розуміє, що він, як і головний герой К., можуть лише споглядати замок без можливості туди дістатися, його існування схоже на міраж. Кожного разу, коли К. намагається до нього наблизитися, він його рішуче відкидає назад. Аж до кінця роману К. не отримав змоги наблизитися до замку, і через це нам важко визначити, чи існувала ця будівля реально. З конкретно існуючого на початку твору замок із розвитком сюжету перетворився на ледь помітну лінію, що підтримувала каркас розвитку подій у романі. Головна ідея роману зводиться до невтомного пошуку К. цього замку, більш-менш чіткий образ самої будівлі на початку роману в кінці стає усе більш туманним та віддаленим і врешті заперечується. Аналогічно в оповіданні алегоричного характеру «Перед законом». Головний герой усе життя не може отримати дозвіл у вартового зайти всередину, і лише перед смертю головного героя вартовий йому пояснив: «Ці двері були відкриті лише для тебе, а зараз я піду й зачиню їх» [20]. Кінець твору таким чином взагалі заперечує існування будь-яких дверей, здавалося, вони існували лише в душі персонажа.

Цань Сюе, так само, як і Ф. Кафка, із сумнівами ставиться до цього світу та цілей, за якими женеться сучасне людство. Відмінність між ними полягає лише в тому, що Кафка був переконаний, що цілей цих людство

ніколи так і не досягне, у той час як Цань Сюе вважала, що таких цілей взагалі не існує. «Батьківський дім», у якому людство може віднайти себе, уже давно втрачений, незалежно від того чи є він недосяжним, чи не існує взагалі. Будівлі у творах Цань Сюе, як і у Ф. Кафки, мають схожі риси з тими, що в реальному світі, проте читача не покидає відчуття їх химерності. До того ж у тексті творів реальність їх існування не важлива, значення має лише їх символічна наповненість, яка настільки багатогранна, що всі варіанти трактування є відносними. Чи то замок у «Замку» або двері в закон у оповіданні «Перед законом» Ф. Кафки, або, начебто існуюча вулиця у «Вулиці Жовтої глини», чи то порожні кімнати в будинку в оповіданні «Порожня кімната» Цань Сюе – усі ці образи породжують безліч трактувань, спонукають дослідників до ретельного всестороннього аналізу творів. У будь-якому випадку не можна заперечити той факт, що образи кімнат, будинків, багатоповерхівок та інших будівель тісно пов'язані з внутрішнім світом людини.

Зазвичай у сновидіннях нам приходять несвідомо сприйнятні аспекти подій, до того ж не в раціональній, а в символічній, образній їх формі. Якщо оповідь свідомого розуму має свій початок, розвиток та кінцівку, то уві сні все інакше. Його просторово-часові координати відрізняються від звичних нам. Задля того, аби це зрозуміти, сновидіння слід ретельно вивчити як незнайомий предмет, «повертаючи його раз за разом, доки кожна деталь не стане відомою».

На думку К.-Г. Юнга, індивідуальне – це єдина реальність, тому, чим далі ми відходимо від особистості до абстрактних уявлень, тим більшу помилку ми робимо. При комплексному підході до проблеми однаково важливим є обізнаність у сучасності та минулому, важливе значення для якої має знання міфів та символів [49].

Уся архітектура будинку в оповіданні Цань Сюе «Порожня кімната» нагадує «оселю людської душі», про яку говорив К. Г. Юнг, тут *«немає квартир, лише довгий коридор, по обох боках якого розташувалися одна за*

*одною невеличкі кімнатки / 没有单元, 只有走廊两边一间一间的房间» [83, с. 148]. Ключовим елементом будинку є порожні кімнати, що символізують найглибший пласт підсвідомості, у який прагне потрапити героїня. У ретельно зітканому химерному світі Цань Сюе, окрім будинків та кімнат на поверхні, глибоко в надрах простягаються безліч таємних ходів, коридорів, щілин. Якщо говорити, що будівлі уособлюють пошук глибинного «я», то ці розгалуження є ланками, що сполучають свідомість зі глибинами підсвідомості. Цань Сюе вважає, що « власне “я” є інформаційним каналом, що веде до підсвідомості» [81, с. 66]. В оповіданні шлях до кімнат веде через довгий коридор, який героїня так боїться подолати в суцільному мороці: «我回身关门时又打量了一下走廊尽头那三间没住人的房间门, 可是当我目光扫向那里时, 只有一团深深的黑暗» [83, с. 148]. *Закриваючи входні двері, я ще раз зміряю поглядом двері сусідніх порожніх кімнат у кінці коридора, однак погляд миттєво губиться у суцільній темряві.* Важливим доказом доречності нашого трактування можна вважати образ води, яка є провідником у світ підсвідомого: «有一天门边那扇朝外的窗子被吹开了, 雨水飘进来, 地板上湾起了一湾水, 还从门缝流到屋里去了» [83, с. 149]. *Одного дня віконна стулка навпроти однієї із порожніх кімнат розкрилася від сильного пориву вітру, краплі дощу заливали підлогу. Струмочки дощової води бігли дерев'яною підлогою, просочувалися крізь щілини у дверях та губилися десь усередині порожньої кімнати.**

Пошук домівки (яка зазвичай в оповіданнях представлена в образі кімнати) є насправді процесом пошуку власного «я». На думку Цань Сюе, у душі людини співіснують різні частини «я», а її твори – це процес постійних зустрічей та взаємодій між собою цих різноманітних «я». «Це безупинний діалог між різними частинами «я» після розколу, що відбувся у людській душі, де кожен персонаж твору є частиною тієї ж самої душі» [144, с. 166]. Тут співіснують ірраціональне я, буденне я, мистецьке я, ідеальне та помираюче я, які набувають різноманітних форм та виглядів, переплітаються

одне з одним, спонукаючи людину віднайти істинне «я» – прекрасне «я». Прекрасне у творах Цань Сюе не обмежується традиційним його розумінням, для неї прекрасне – це краса хаосу на початку зародження Світу, це краса життєвої сили. Чи то чисте духовне, чи то брудне тілесне, якщо вони тісно пов'язані життям, то їм властива краса первісної сили, природня краса. Таке розуміння краси відмінне від того культурного прекрасного та інтелектуального прекрасного, визначеного людством у ході свого історичного розвитку.

У порожніх кімнатах час від часу з'являються різноманітні поселенці: тут і старець у вовняному капелюсі *«...я раптово помітила, що двері однієї із кімнат розчинені навстіж, а звідки визирав дід у старому вовняному капелюсі, він зиркнув назовні й заховався / 我竟然看见其中的一间房门敞开了, 一个戴旧呢帽的老头朝外探了探头, 又缩进去了»* [83, с. 148], і подружня пара з Сіньцзяну *«Згодом якось бачила там сімейну пару, начебто з Сіньцзяну, та й ті прожили там два-три дні та виїхали / 后来, 有住过一对新疆来的夫妇, 但也只住了两三天就不见了»* [83, с.149], молода дівчина *«Там на підлозі так само стояли валізи, худорлява дівчина під світлом лампи гортала журнал, простягнувши голі ноги на стілець, її мокрісіньке волосся спадало хвилями / 房间里地上摆着行李, 一个很瘦的女孩儿在就着油灯翻画册, 她那赤裸的双腿盘在椅子上头, 头发湿漉漉地披散着»* [83, с. 149]. На поверхах можна зустріти велику кількість різноманітних сусідів, які можуть набувати різних форм. Вони не з'являються із нікуди, вони мешкають там дуже давно. Концепція сусіда з'являється у той момент, коли головний герой потрапляє у будівлю власної душі в пошуках справжнього «я». Вони можуть час від часу докучати головному герою, спонукати його до активного чи пасивного пошуку власного «я». Різні сусіди уособлюють різні рівні «я». Там, де розум найсильніший, вони мають найвищий авторитет, право встановлювати правила. А там, де переважає фізичне та різного роду бажання і відчувається контроль розуму, іде запекла боротьба та опір. Є і

представники реальності, сила якої найбільша, бо внутрішній світ кожної особистості має підпорядковуватись зовнішній реальності.

Ці типажі суміжні із тими архетипами, які, на думку К.-Г. Юнга, зустрічаються людині на шляху індивідуації. Тут бачимо і Мудрого старця, і Аніму/ Анімуса, і Персону, і Тінь.

Образ Мудрого Старця, який часто зустрічається у сновидіннях та казках, К.-Г. Юнг представляє архетипом Духу. Цей архетип змушує людину підійматися над своїми можливостями, знаходити вирішення складних проблем, долати перешкоди. В оповіданні можемо припустити, що таким носієм є образ дідугана у вовняному капелюсі, адже саме його поява сприяє подоланню страху перед незвіданістю і мороком, серед якого порожніють кімнати, спонукають героїню зробити крок назустріч власним шуканням: «我想，终于有人来住了，这样我上楼来也就没有那么怕了。我有点松了一口气的感觉» [83, с. 149]. *Я із полегшенням зітхнула: нарешті хтось тут оселився, і мені більше не буде лячно сюди приходити.*

Образи, які виступають посередниками між свідомою та несвідомою природою особистості, Юнг називав Анімою та Анімусом. Це підсвідомий доповнюючий елемент жіночого в чоловіка та чоловічого в жінці. В оповіданні ці образи набувають вигляду подружньої пари з Сіньцзяну, і це дуже символічно, оскільки шлюб вказує на нерозривну єдність цих двох архетипів, цілісність жіночого та чоловічого начал інь-ян. Територіальна приналежність образів до автономного регіону КНР також не видається випадковою. Сіньцзян – регіон на Північному Заході Китаю, де історично розвивалося шаманство. В основі даної ранньої форми вірування лежить віра в можливість спілкування із духами у стані трансу. Як і батьківщина Цань Сюе, це територія, на якій проростала магія та анімізм. Сновидіння можна вважати певним видом відреченням від реальності, а контактування із образами-архетипами – комунікацією із духами власного «я» у глибинах підсвідомості.

Ледь не єдиними персонажами оповідання, які так чи інакше зберігають зв'язок із реальністю, є образ подруги та її матері. Вони ж поки що є практично єдиними співрозмовниками «Я». Архетип, який безпосередньо пов'язаний із реальним свідомим світом та соціумом, за К.-Г. Юнгом, – це Персона. Він найбільше тяжіє над свідомістю людини й одночасно є найбільш поверховим та доступним оцінці, співвідноситься із соціальним образом людини. Персона віддзеркалює соціальне обличчя особистості, через те є архетипом радше колективного, аніж індивідуального несвідомого. Вона являє собою сукупність соціальних масок, якими ми користуємося у різноманітних групах та ситуаціях. Функції Персона, на наш погляд, увібрали у себе саме подруга зі своєю матір'ю. У першу зустріч «Я» жахається і не впізнає їх: «耀眼的光线又 把我吓了一跳, 灯光下面的母女三个人看起来像青面獠牙的鬼!» [83, с. 148]. *Яскраве сяйво лампи в кімнаті знову викликає у мені почуття страху, у його променях господині скидаються на страхітливих привидів-мерців!* Очевидно, що їх соціальні маски викликають негативні відчуття у підсвідомості «Я». У той же час Персона необхідна, вона спрощує контакти, вказує на те, чого слід очікувати від інших. Ще одна її функція – уберегти его від можливого виявлення своїх негативних сторін, через це вони постійно протидіють «Я» в ідентифікації інших мешканців порожніх кімнат: «我问朋友的母亲, 搬来的老头是从哪里来的? “不知道!”那母亲干脆地回答, 板着脸。那回答令我恐惧, 我自己问错了, 因为世上有很多事是不能问的» [83, с. 149]. *Тоді я запитала у матері подруги, чи знає вона, що то за старець заїхав по-сусідству, однак вона із залізним обличчям лише різко відмовила: «Не знаю!».* Така відповідь мене не на жарт налякала, я відразу ж зрозуміла, що даремно порушила цю тему, оскільки багато про що у світі запитувати не варто; «我问我的朋友他听到了没有, 她用力摇着头, 说: 那是窗外晒的被单没有收进来» [83, с. 149]. *Я поцікавилася у подруги, чи чула вона часом цей дивний звук, однак вона дуже впевнено похитала головою і відмовила: «То лише простирадла за*

вікном, їх вчасно не зняли. Згадаємо лише, що зустріч людини із підсвідомим може мати катастрофічні наслідки для людини, яка не пройшла повною мірою перший етап індивідуації. У той же час мати, хоча й застерігає заходити всередину кімнати, ніби *«підлога там вщент прогнила / 那里的地板都沤坏了»* [83, с. 149], разом із цим наче натякає, що там давно не було відвідувачів, і *«слід викликати майстра / 要找人來修»* [83, с. 149], тобто того, хто підготовлений і у змозі навести лад.

Останнім найцікавішим та, напевно, найбільш неоднозначним образом оповідання є персонаж дівчини-сіньцзянки. Це єдина мешканка однієї із порожніх кімнат, із якою «Я» зустрічається віч-на-віч. Її химерний образ та дивні манери дивують й одночасно лякають героїню: *«我闻到她的头发有淡水鱼的腥味, 她长得有点像新疆人»* [83, с. 149]. *Я відразу відчула як її вологе волосся смердить ставковою рибою, вона скидалася на сіньцзянку.* Якщо припустити, що кімната, у якій мешкала дівчина, є саме тією, у яку символічно вели струмочки дощової води з коридора, можна здогадатися, що саме ця кімната уособлює найглибший пласт підсвідомості, а сама дівчина – мешканку найглибших підсвідомих вод. Її образ у цьому випадку слід розглядати в контексті архетипу Тіні – як чогось темного та хиткого, несумісного з соціальними стандартами. Це нижчий рівень свідомості щодо сучасного суспільства. За Юнгом, Тінь уособлює володаря прихованого, невидимого підземного світу, вона найглибша та найбільш внутрішня функція особистості, без якої остання не є цілісною. На противагу свідомості вона є рушійною силою внутрішнього розвитку [66, с. 113]. Зустріч із Тінню – це перший та обов'язковий етап індивідуації. Тінь не може бути повністю піддана вихованню і частіше за все залишається такою, як у дитинстві чи юності, коли наші дії були більш чи менш імпульсивними. Дівчина сама зазначає: *«我是这里的老住户啊! 你看看地上这些包就知道了»* [83, с. 149]. *Я давно тут мешкаю! Ти заглянь у валізи й дізнаєшся.* Саме тут на особливу увагу заслуговує символ валізи, який зустрічається протягом усього

оповідання: «那些行李包真多，大大小小的摆了一地，他们在摸着黑清理» [83, с. 149]. *Багато різних дорожніх валіз було розкидано по підлозі, і великі, і маленькі, вони загромаджували майже весь вільний простір кімнат, їх складали в темряві навпомацьки. У розділі «Зустріч із несвідомим» [50]*

К.-Г. Юнг зазначав, що внутрішній світ людини часто виступає у вигляді шухляди: «Сучасна людина шляхом сегментації системи простору намагається уберегти себе від шизофренії. Різні області існування та дії у них нібито зберігаються у різних шухлядах і ніколи не перетинаються між собою» [50]. Впорядкування речей у шухляді також означає пошук справжнього «я» та самоаналіз. У даному випадку ми маємо справу з валізами, а не шухлядами (шухляда зустрічається в оповіданні «Хатина на пагорбі»), проте смислове наповнення образу це не змінює. Валізи, склад яких потребує упорядкування, окремі для кожного з мешканців будинку, натякають героїні на великий шмат роботи, який вона має опрацювати для досягнення гармонії та затишку в кімнаті.

Однак цього героїня не змогла подужати, коли вона робить спробу зазирнути у валізу, враз «*в очах зарябіло, усі ті валізи стали розмитими та нечіткими. Я злякалася і навпомацьки залишила кімнату / 我一低头眼就花了，那些大大小小的包变得影影绰绰。我很害怕，赶快找了借口摸索着离开*» [83, с. 149-150]. Очевидно, що процес індивідуації складний та поступовий, вимагає психологічної тренуваності та стійкості. Деякі сміливці, мудреці, просто щирі люди (Цань Сюе, звичайно, теж) змогли відкрити для себе двері в таємниче, більше того, прагнуть пізнати та дослідити його. Вони досягають у своїх пошуках певного рівня і здатні вільно існувати між рівнями свідомості та несвідомого без втрати контролю та небезпеки невідворотних психічних змін. Інші – дуже до цього прагнуть, оскільки можливість відшукати цілісного себе, оволодіти Самістю завжди дуже вабить людство, це свого роду скарб. Однак зустрітися із життям, яке відмінне від буденного, перетворитися на людину, яка відрізняється від інших, стати

первісним собою, зануритися у такий невідомий для себе, безконтрольний стан – усе це лякає сучасну раціональну цивілізовану людину. Тому не зважаючи на величезну спокусу, більшість людей може лише споглядати з порога, так і не зважившись «пройти цей шлях до кінця».

Висновки до третього розділу

Напрочуд багатий, а подекуди й перенасичений світ художніх символів у прозі Цань Сюе говорить про виняткову позицію образу-символу в її творах. Вони в основному позбулися свого традиційного наповнення і сформували власну систему у площині творів авторки. Архетипні образи-символи складають фундамент підтекстового рівня та допомагають розкрити картину душевного організації людини. Образний світ прози Цань Сюе можна чітко розподілити на 3 групи: образи свідомості (дзеркало, скарби, очі); образи підсвідомості (вода, підземні та ставкові води, повінь); архітектура внутрішнього світу людини (кімнати, горища, підвали, проходи, багатоповерхівки).

«Хатинка на пагорбі» - символічне оповідання, яке розглядається нами з позиції: а) «літературного маніфесту Цань Сюе» в умовах соціального та культурного пригнічення митця у другій половині ХХ століття у Китаї. Символіка оповідання розкриває руйнівний вплив «руху проти правих», радикальної літературної політики, «культурної революції» на особистість митця-письменника, тотальне заперечення свободи та вільної діяльності в суспільстві. В оповіданні аналізується образ матері, як символу авторитарної влади, образи батька та «я», як символу жертв радикальної політики двох поколінь. Глибокий символізм оповідання пронизує кожен образ, персонаж, подію. Усе це в художньому вимірі покликане згустити барви до крайньої межі і тим самим підкреслити репресивність доби;

б) із позиції психопатії особистості та інтерсоціальних взаємовідносин. Невротичні стани, породжені внутрішніми прихованими конфліктами,

притаманні всім головним персонажам оповідання «Хатинка на пагорбі», і викликають нервові розлади різного ступеня. Відповідно до соціальної психології К. Хорні, відношення невротиків з оточуючими людьми будуються за трьома основними схемами, які лежать в основі основних психотипів невротичної особистості. Так матір відносимо до *ворожого* психотипу, батька – до *поступливого*, а «я» до *ізолюваного*. Психічні стани, під впливом яких знаходяться та діють головні герої, є результатом інтерсоціальних, політичних та культурних умов доби в Китаї у другій половині ХХ століття.

Оповідання «*Мильна бульбашка у брудній воді*» є прикладом деформації зображення матері та материнської любові в китайській жіночій прозі другої половини ХХ століття. Одним зі ключових та найцікавіших у теорії К.-Г.Юнга є архетип Великої Матері, який здатен виявлятися у безлічі форм та образів. Даний архетип може містити в собі як позитивні, так і негативні конотації і розкриватися у своїй суті відповідно як дещо добре, любляче, священне або ж як темне, таємниче, містичне, те, що наводить жах. Мотив матері та материнського у світовій літературі загалом та в китайській зокрема невичерпний, це дає змогу простежити видозміну зображення образу матері в різні епохи. Архетип-образ матері в китайській літературі пройшов шлях від сакралізації до демонізації, і його радикальна видозміна була пов'язана в основному з розвитком психоаналітичних теорій особистості, популяризацією феміністичних ідей.

Зображення «демонічної матері» у китайській жіночій літературі було втілене шляхом проектування результатів власного самоаналізу письменниць. Поведінка такої матері виявляє її внутрішньопсихічні конфлікти, породжені суспільством, які знаходять свою зовнішню компенсацію у таких її рисах, як потворність, лицемірність, егоїстичність, бунтарність, мстивість, безчесність тощо. Образ матері Сань Мао напряму пов'язаний з образом води. Простежується аналогія між сутнісними їх характеристиками, поданими в архетипному аналізі К.-Г. Юнга – це велич, родючість, могутність, те, що

несе життя або смерть. Саме тому доброта чи ворожість матері в оповіданні складає опозиційні пари з чистотою та брудом води.

Теорія архетипів К.-Г. Юнга та поняття процесу індивідуації особистості покладені нами в основу психоаналітичного трактування оповідання *«Порожня кімната»*. Шлях до самопізнання є провідною ідеєю у багатьох творах Цань Сюе, і тут цей процес максимально деталізований та індивідуалізований. Усвідомлення існування у глибинах підсвідомого різних виявів «я» (Персона, Тінь, Аніма та Анімус тощо) та зустріч із ними головної героїні на шляху до самоусвідомлення визначає психоаналітичний дискурс у творі. Архітектура внутрішнього світу особистості яскраво представлена в образі двоповерхового будинку та декількох порожніх кімнат. Тут активно залучається й образ води, як символу глибин підсвідомості, і образ валіз, як різних вимірів психічної діяльності людини. На прикладі даного оповідання простежуємо індивідуальне начало на шляху до самоаналізу та спробу досягнення Самості – нової цілісності свідомого та несвідомого в людині.

ВИСНОВКИ

Психоаналітичні теорії З. Фрейда та його послідовників дали новий імпульс у трактуванні як особистості письменника, так і його літературних творів. Австрійський вчений був переконаний, що в основі невротичних станів особистості лежать придушені в глибинах підсвідомості імпульси, які мають можливість, завдяки процесу сублімації, виражатися у творчості, а самого митця З. Фрейд розглядав як пацієнта, роботи якого виражають симптоматику його душевного стану. Фантазування, як головний елемент творчості визначався як «сон наяву» і представляв собою продовження дитячої гри, в якій автор вибудовує власний, реальний для себе світ. Індивідуальне несвідоме вчений позиціонував як рушійну силу будь-якої творчості. На противагу цьому, послідовник учень З. Фрейда К.-Г. Юнг надавав вирішальну роль «колективному несвідомому» у творчій діяльності людини. В цьому контексті він запропонував поняття архетипу/праобразу, як головному важелю несвідомого, здатного акумулювати в собі глибинну пам'ять поколінь та виражати загальні для в'сього людства знання та уявлення.

Німецький психоаналітик Е. Фромм визначав процес індивідуалізації як такий, що веде людину з одного боку до ізоляції, з іншого – до досягнення нею свободи. Спричинена цим процесом «негативна свобода» спонукає людину до отримання «позитивної свободи», що виявляється у творчій діяльності, або ж до втечі від свободи, що часто призводить до психічних розладів та деструкції особистості.

Погляди К. Хорні на жіночу психологію зосереджені на обґрунтуванні відмінностей моделі особистісного розвитку чоловічої та жіночої статей. Вона наголошує на соціокультурних та міжособистісних передумовах жіночих неврозів, та покладає відповідальність за це на патріархальний устрій сучасного світу та нав'язану ним же соціальну роль жінку.

Становлення психоаналізу в Китаї відбувалося поетапно, і цей процес можна умовно розділити на три періоди: 10-30 рр. XX ст., 30-70 рр. XX ст., та

з 80-х років до сьогодні. Визначальними чинниками стали історичні, суспільно-політичні та культурні умови в Китаї на конкретному історичному етапі, які наклали відбиток на ступінь розуміння та вектор застосування психоаналізу. На ранніх етапах знайомство з психоаналізом відбувалося переважно шляхом прямого перекладу та ознайомлення з провідними роботами З. Фрейда, а також опосередковано, через дослідження вчення японськими науковцями та літературними діячами. Згодом, як результат більш глибокого розуміння та індивідуального трактування певні ідеї психоаналізу проникли безпосередньо у художні твори китайських письменників і в тій чи іншій мірі виявили себе у формі твору, сюжеті, образах і символіці. Відгомін ідей психоаналізу простежується вже у творах таких авторів як Лу Сінь, Ши Чжецзунь, Мяо Шиін та інших. Вплив психоаналізу на китайську літературу виявляється в першу чергу у його узгодженні з пошуками до звільнення особистості, як логічний наслідок тривалого домінування феодального устрою та марксистської ідеології. Політика обмеження та заборони індивідуальності в китайському феодальному суспільстві відобразилася на свідомості у формі пригнічення сексуальності, чим і визначався інтерес до застосування теорії сексуальних бажань на ґрунті літературної творчості та критики.

Природа художньої умовності в китайських авангардній прозі була підготовлена соціально-культурним контекстом доби, представниками даного літературного напрямку стали Цань Сюе, Су Тун, Юй Хуа та інші. Експериментальні твори зароджуються на ґрунті «туманної» поезії, оповідань типу «потоків свідомості», літератури «пошуку коріння» тощо. Ці етапи в розвитку китайської літератури спонукали до трьох основних проявів новаторства у творчій діяльності майбутніх письменників-авангардистів, як-от: в культурному контексті були покликані виразити бунт та усунути ціннісну модель старого суспільства, письменники у своїй творчості позбулися тематичної орієнтованості і почуття суспільної відповідальності; у літературному контексті підірвали підвалини реалізму, з одного боку

відмовилися від пошуку історичної достовірності, з іншого – відкидали реалістичне зображення дійсності, текст виступав як самореферент; на текстовому рівні – залучили мовленнєву гру, фрагментизацію часопростору, звернулися до проблем буття і внутрішнього світу людини. Психоаналіз підштовхнув авангардистів до занурення у світ несвідомого, задля виявлення глибинних психічних конфліктів особистості, а примарний світ сновидінь був покликаний стати тлом і джерелом їх художнього втілення.

Поєднання звичаєвої та культурної спадщини провінції Хунань стало головним чинником формування особистості та творчої манери Цань Сюе. Чаклунські віяння та шаманські обряди історично склали фундамент звичаєвої культури провінції Хунань та Хубей. Носієм цих вірувань виступала бабуся Цань Сюе, це і визначило світогляд письменниці як міфологічний, сприйняття світу як символічне, а не раціональне. Культурне надбання даної місцевості склали твори фантастичного наповнення, які різке контрастували з реалістичним на Півночі Китаю. Фактично, існує ще один елемент – це ментальна спадщина – власна система космогонії та традиція первинного Дао. Все це почасти і визначило унікальний світогляд Цань Сюе, яка у своїй творчості воліла до досягнення цих незвіданих глибин пам'яті поколінь, названих К.-Г. Юнгом «колективним несвідомим».

Використання досягнень психоаналітики спонукало Цань Сюе до особливого способу моделювання художньої дійсності у власних творах. Найбільшу увагу письменниці привернув світ сновидінь. Вона умисно знехтувала такими необхідними для структури оповідань факторами, як розповідний характер, логічність викладу, хронологія подій для створення оніричного ефекту. Через призму сну Цань Сюе зображує страхітливую дійсність часів «культурної революції», людські стосунки, відчай, огиду до життя, шлях до самоаналізу та самопізнання. Твори спрямовують читача до перцептивного сприйняття. Оніричний ефект в оповіданнях досягається низкою прийомів, серед яких фізіологічні трансформації персонажів, матеріалізація почуттів через образи огидних комах, мовна гра тощо.

Важливим питанням психоаналітики було поняття «іншого» в людині, або її «відмінності» по відношенню до себе самої. Це приховане «інше», присутнє у людському несвідомому, і робить людину відміну від неї самої. Таємний, несвідомий характер цього «іншого» ставить його за межі «норми» – психічної, соціальної, моральної. Це дає поштовх до розгляду її як «божевільної». Цань Сюе використала мотив соціального божевілля жіночих персонажів для зображення внутрішнього світу жінки, жахливих умов існування, її підсвідомих переживань та конфліктів. Всім героїням її творів притаманні основні симптоми божевілля, як-от одержимість, раптове усвідомлення, параноїдальна трансформація особистості тощо. Це свідчить про не лише суто творчий, але й про науковий підхід до створення жіночих персонажів оповідань. Детальний аналіз творів дає змогу говорити про соціальні та історично-культурні корені божевілля, основними рушійними силами якого стали патріархальний устрій китайського суспільства, пригнічення свободи особистості часів «руху проти правих» та «культурної революції» у Китаї.

Розуміння основного смислового навантаження образів в оповіданнях Цань Сюе веде до розуміння усієї системи творів. Прозу різних років можна систематизувати на основі трикомпонентної моделі психіки за З. Фройдом (Я – Воно – Над-Я) та Ж. Лаканом (Уявне – Реальне - Символічне). Кожна категорія характеризується особливостями образної системи творів та способом зображення дійсності. У загальному вигляді вся система творів Цань Сюе представляє собою довгий та звивистий шлях пошуку людиною власного «я», повернення до витоків людської цивілізації, усвідомлення свого місця та ролі у світі.

Архетипні образи-символи представлені у творах у вигляді *дзеркала, очей, скарбів, підземних вод, річок, ставків, багатоповерхівок, кімнат* тощо. Дзеркало є ключовим елементом «стадії дзеркала» та початковим етапом самопізнання, усвідомлення себе та «іншого» в собі, це погляд на себе і на світ зсередини. Вода символізує підсвідомість, тому джерела, ставки, криниці

у творах свідчать про занурення героя у царину несвідомого, з метою вирішення внутрішньопсихічних конфліктів та віднайдення гармонії. Структура будівель є схематичним зображенням внутрішнього світу людини, де горища є проекцією рівня надсвідомості, а підвали – підсвідомості.

Особлива модель побудови реальності та символічна наповненість образів специфічно розкривають дійсність у *«Хатинці на пагорбі»*. У своєму оповіданні Цань Сюе створює демонічний світ, який глибоко проникає в душу читача, шокуючи її. Амбівалентність прочитання закодованих символів оповідання дала нам змогу рухатися у двох напрямках напрямками, згідно яких визначаємо оповідання як а) символізацію доби, де авторка змальовує події та людей від руху «викриття правих / 反右» 1957 року аж до періоду «культурної революції» в Китаї; умовно його можна розглядати як «літературний маніфест», тобто прагнення до звільнення митця від політичних репресій та культурних пут, до незалежності мислення та вільної творчої діяльності; і б) як проекцію на інтерсоціальні відносини, які є джерелом внутрішніх психічних конфліктів особистості, і виражаються у різного роду невротичних станах. Вони ж і визначають поведінку людини у трьох основних напрямках – у домінуванні, підкоренні або примиренні. Тут маємо змогу говорити про широку картину викривлених суспільних відносин нашого часу.

«Мильна бульбашка у брудній воді» – це яскравий приклад створення образу «демонічної матері» в китайській жіночій літературі другої половини ХХ століття. Це було пов'язано почасти з впливом ідей психоаналізу та праць з жіночої психології, а також із розвитком феміністичних рухів у цей період, що інтенсивно набирали оберти у світовій культурі. Демонізація образу матері розглядається нами з позиції її десакралізації, з точки зору його відмінності від стереотипного, усталеного в багатолітній патріархальній культурі Китаю. Вперше образ матері переосмислений та представлений в такому ракурсі в оповіданнях Чжан Айлін, згодом підхоплений іншими представницями сучасної жіночої прози, серед яких і

Цань Сюе. Мати Сань Мао в даному оповіданні виступає потворною, лихою, лицемірною, ворожою до свого сина особою, яка будь-що прагне принизити, звинуватити, звести з розуму. Її авторитаризм та приховане прагнення домінувати є проекцією на духовне закріпачення жінки, на невідповідність її соціальної ролі до психологічного прагнення самореалізації. Це відчуття не отримує свого втілення у суспільстві, і тому виявляється сповна на рівні родини. Невипадковим є і ототожнення «демонічної матері» з «брудною водою», як вияву суміжності негативних конотацій архетипних образів Води і Великої Матері в теорії архетипів К.-Г. Юнга. Перетворення матері на мильну бульбашку в кінці твору – розглядається нами як метафорична вказівка на насажену культурою роль жінки-матері, яка у своїй сутності не є тією, ким видається, якою її звикло розглядати патріархальне суспільство.

Оповідання *«Порожня кімната»* представляє собою подорож до закутків людської психіки, процес, названий К.-Г. Юнгом індивідуацією. Увесь спектр образів та подій розглядається нами як сукупність етапів самоаналізу та самопізнання людини, її прагнення до урівноваження свідомого та несвідомого, до досягнення гармонійної цілісності особистості – Самості. Яскраво змальована в оповідання архітектура внутрішнього світу людини, тут співіснують різні рівні та форми функціонування «я», як результату фрагментації «я» особистості на ірраціональне, творче, ідеальне тощо. Досягнення людиною цілісності є ключовим етапом самоаналізу та усвідомлення себе у світі.

На основі вивчення багатого фактичного матеріалу, представленого творчістю сучасної китайської письменниці Цань Сюе, приходимо до висновку, що залучення психоаналітичного інструментарію до аналізу життя і творчості авторки дає змогу осягнути специфіку світоглядних ідей письменниці та підкреслити східну ідентичність тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анцупов А.Я. Словарь конфликтолога / А. Я. Анцупов, А. И. Шипилов. – М. : ГАВС, 1995. – 69 с.
2. Аристотель. О сновидениях / Аристотель // Пер. О. А. Чулкова. – СПб : Академия, 2005. – №6.
3. Борхес Х.Л. Зеркала [Электронный ресурс] / Х. Л. Борхес // Пер. С. Борщевского. – 1960. – Режим доступа до ресурсу: http://www.e-reading.club/chapter.php/1041289/22/Borhes_-_Vibrani_poezii.html
4. Борхес Х.Л. Собрание сочинений в 4-х т./ Х. Л. Борхес. – СПб. : Амфора, 2006. – т. 1. – 591 с.
5. Война М.О. Дискурс жіночого божевілля у психоделічному просторі прози Цань Сюе. / М.О. Война // Мова і культура. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17, т. I (169). – С. 411 – 421.
6. Война М.О. Наративний лабіринт у творах Цань Сюе як інтерпретація смислових парадоксів Х. Л. Борхеса. / М.О. Война // Мова і культура. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – Вип. 16, т. V (167). – С. 294 – 300.
7. Война М.О. Образ як засіб самопізнання героїв у прозі Цань Сюе (на прикладі образу дзеркала). / М.О. Война // Science and Education a New Dimension. Philology. – Budapest, 2016. – Issue 84, vol. IV(19). – P. 65 – 69.
8. Война М.О. Оніризм як проекція буття у новелістиці Цань Сюе / М.О. Война // Літературознавчі студії. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 42, част.1. – С. 210 – 219.
9. Война М.О. Психоаналітична теорія З. Фрейда в Китаї: етапи становлення / М.О. Война // Літературознавчі студії. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – Вип. 40. част.1. – С. 176 – 183.
10. Война М.О. Психологічний вимір новелістики Цань Сюе: самоаналіз як пошук істини / М.О. Война // Літературознавчі студії. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – Вип. 46. – С. 76 – 86.
11. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М., 1998. – 574 с.

12. Гартман Э. Сущность мирового процесса, или Философия бессознательного: Метафизика бессознательного / Э. Гартман. – М. : Красанд, 2010. – 440 с.
13. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Г. В. Ф. Гегель Эстетика : в 4 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1968.
14. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Наука, 2000. – 495 с.
15. Енгельс Ф. Походження сім'ї, приватної власності і держави. У зв'язку з дослідженнями Льюїса Г.Моргана // К. Маркс, Ф. Енгельс // Твори, т. 21.– К. : Політвидав України, 1964.
16. Жмуров В.А. Большая энциклопедия по психиатрии / В.А. Жмуров. – М., 2012. – (2).
17. Завидовская Е.А. Постмодернизм в современной прозе Китая : дис. канд. філол. наук : 10.01.03 / Е.А. Завидовская. – М., 2005. – 200 с.
18. Зборовська Н.В. Психоданаліз і літературознавство : посібник / Н.В. Зборовська. — К. : Академвидав, 2003. — 392 с.
19. Ісаєва Н.С. Авангардна природа символів у прозі Цань Сюе: образи комах/ Н.С. Ісаєва // Мова і культура. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – Вип. 14.
20. Кафка Ф. Перед законом [Електронний ресурс] / Ф. Кафка. – 1915. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.lib.ru/KAFKA/zakon.txt>
21. Малявін В.В. Сумерки Дао. Культура Китаю на порозі Нового часу / В.В. Малявін. – М., 2000.
22. Маркузе Г. Ерос і цивілізація / Г. Маркузе. – К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1995. – 314 с.
23. Мотрошилова Н.В. Предисловие. Проблематика «Bildung» // «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения / Отв. ред. Мотрошилова Н.В. – М. : «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2010.

24. Ницше Ф. Сумерки идолов или Как философствуют молотом / Ф. Ницше. – Х. : Фолио, 2013. – 220 с.
25. Платон. Держава / Платон. – К. : Основи, 2000. – 355 с.
26. Роменець В.А. Історія психології: ХІХ – поч. ХХ століття [навч. посіб.] / В.А. Роменець.– К. : Либідь, 2007. – 832с.
27. Роменець В.А. Історія психології: Стародавній світ, Середні віки, Відродження [навч. посіб] / В.А. Роменець.– К. : Либідь, 2005. – 916 с.
28. Роменець В.А. Психологія творчості [навч. посіб]. – 2-ге вид., доп./ В.А. Роменець. – К. : Либідь, 2001. – 288с.
29. Салливан Г.С. Интерперсональная теория психиатрии / Г.С. Салливан // Пер. с англ. О. Исаковой . – М – СПб. : «Ювента», 1997. – 347 с.
30. Спинелли Э. Творчество и бытие : экзистенциально-феноменологический вызов психоаналитическим теориям художественного творчества / Э. Спинелли. – М., 1990.
31. Старовойтов И.Б. Психоанализ и художественное творчество / И.Б. Старовойтов // История философии. – 1999. – № 5.
32. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості / І.Я. Франко// Краса і секрети творчості: статті, дослідження, листи. – К. : Мистецтво, 1980. – 500 с.
33. Фрейд З. Леонардо да Винчии его воспоминания о детстве / З. Фрейд // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство/[пер. с англ.] – М. : Рефлбук; К.: Академвидав, 1998. – С. 293.
34. Фрейд З. Введение в психоанализ / З. Фрейд. – М. : AST Publishers, 2014. – 89 с.
35. Фрейд З. Толкование сновидений / под общ. ред. Е. С. Калмыковой, М. Б. Аграчевой, А. М. Боковикова. – М. : Фирма СТД, 2005. – 680 с.
36. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии / З. Фрейд // Пер. с нем. М. В. Вульф. – СПб. : Азбука, 2013. – 256 с.
37. Фрейд З. Художник и фантазирование / З. Фрейд. – М. : Республика, 1995. – 400 с.

38. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе [Электронный ресурс] / Д. Фрэнк // М. : Директ-медиа. – 2007. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.biblioclub.ru/index.php?page=book&id=36208>
39. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм // Перевод Г. Ф. Швейника. – М. : Аст, 2011. – 288 с.
40. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер // Пер. с нем. В. В. Бибихина. – Х. : «Фолио», 2003. – 503 с.
41. Хорни К. Женская психология [Электронный ресурс] / К. Хорни // Под общ. ред. А. И. Белкина, М. М. Решетникова; – СПб. : Вост.-Европ. ин-т психоанализа. – 1993. – Режим доступа до ресурсу: http://www.psychol-ok.ru/lib/horney/gp/gp_06.html
42. Хорни К. Невроз и личностный рост / К. Хорни. – СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа и БСК, 1997.
43. Хорни К. Невротические искажения отношения к людям / К. Хорни // Невроз и личностный рост / К. Хорни. – СПб. : Восточно-Европейский институт психоанализа и БСК, 1997.
44. Хорни К. Невротическая личность нашего времени; Самоанализ / К. Хорни // Под общ. ред. А. И. Белкина, М. М. Решетникова; – М. : Прогресс-Универс, 1993. – 480 с.
45. Хорни К. Что побуждает нас говорить о невротической личности нашего времени // Невротическая личность нашего времени; Самоанализ / К. Хорни. – М. : Прогресс-Универс, 1993. – 480 с.
46. Хузиятова Н.К. Модернистские тенденции в творчестве китайских писателей 1980-х годов как поиск идентичности в контексте глобализации: дис. канд. філол. наук : 10.01.03 / Н.К. Хузиятова. – СПб., 2008. – 226 с.
47. Шкуров Д.Л. Литература русского авангарда и психоанализ / Д.Л. Шкуров. // Вестник ИГЭУ. – 2010. – № 1.
48. Шупта-В'язовська О.Г. Художне сновидіння як тип художнього мислення / О.Г. Шупта-В'язовська // Онірична парадигма світової літератури.

- Сучасні літературознавчі студії [Текст] : зб. наук. пр. / Київ. нац. лінгв. ун-т; [Редкол.: В. І. Фесенко (голов. ред.) та ін.]. — К. : КНЛУ, 2004.
49. Юнг К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. — М. : Renaissance, 1991. — 188 с.
50. Юнг К.-Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К.-Г. Юнг. — СПб. : Харвест, 2003. — 496 с.
51. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г. Юнг. — К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.
52. Юнг К. Концепция коллективного бессознательного [Электронный ресурс] / К.-Г. Юнг — Режим доступа до ресурсу: <http://www.psychology.org.ua/txt/jung/j010.htm>
53. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. / К.-Г. Юнг // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. / К.-Г. Юнг. — М., 1987.
54. Юнг К.-Г. Ответ Иову. Собр. соч. / К.-Г. Юнг. — М. : Канон, 1995. — 352 с.
55. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. — М. : Канон, 1994. — 319 с.
56. Юнг К. Структура психики и процесс индивидуации / К.-Г. Юнг. — М. : Наука, 1996. — 269 с.
57. Can Xue. The Last Lover, translated from the Chinese by Annelise Finegan Wasmoen (China, Yale University Press) [Электронный ресурс] // Best Translated Book Award. — 2015. — Режим доступа до ресурсу: https://en.wikipedia.org/wiki/Best_Translated_Book_Award#2015
58. Can Xue. The Last Lover (Chinese; trans. Annelise Finegan Wasmoen) [Электронный ресурс] // Independent Foreign Fiction Prize. — 2015. — Режим доступа до ресурсу: https://en.wikipedia.org/wiki/Independent_Foreign_Fiction_Prize
59. Can Xue. Old floating cloud/Can Xue// Old floating cloud. Two novellas / Can Xue. — Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1991. — 269 с.
60. Can Xue. Yellow Mud street/Can Xue// Old floating cloud. Two novellas / Can Xue. — Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1991. — 269 с.

61. Contemporary Chinese writers. Can Xue's appreciations [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <http://web.mit.edu/ccw/can-xue/appreciations-quotes.shtml>
62. Domini J. A nightmare Circling Overhead / John Domini. // New York Times Book Review. – 1991. – № 8.
63. Dufrenne M. Esthétique et philosophie Vol.3 / Mikel Dufrenne. – Paris : Klincksieck, 1967. – 207 с.
64. Duke M. Introduction, Modern Chinese Woman Writers / Michael S Duke. – Armonk: M. E. Sharpe Inc., 1989. – 123 с.
65. Duke M. Book Review on Dialogues on Paradise / Michael S Duke. // World Literature Today. – 1990. – № 64.
66. Feist J. Theories of Personality / J. Feist, G. Feist, T. Roberts. – MacGraw-Hill, 1999. – 647 с.
67. Foucault M. Madness & Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason. / Michel Foucault. – New York: Vintage books. A division of Random House, 1988. – 320 с.
68. Lacan J. R.S.I. Séminaire 1974—1975 / Jacques Lacan. – Paris : A.L.I., 2002. – 212 с.
69. Showalter E. The female malady: women, madness and English culture, 1830–1980 / Elaine Showalter. – New York: Pantheon Books, 1985.
70. Wedell-Wedellsborg A. Ambiguous Subjectivity: Reading Can Xue / Anne Wedell-Wedellsborg // Modern Chinese Literature / Anne Wedell-Wedellsborg., 1994. – (1/2; vol. 8).
71. 白先勇. 现代主义的刺激 – 评 (一个人死了), (山上的小屋) / 白先勇. // 联合文学. – 1987. – № 4.
72. 布赖恩·里德雷. 科学是魔法吗 / [英]布赖恩·里德雷. –广西: 广西师范大学出版社, 2007
73. 残雪海外传播及研究情况 [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: http://blog.sina.com.cn/s/blog_558e677d0102vyuq.html

74. 残雪研究报.驻日本残雪研究会 [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.k2.dion.ne.jp/~kondo-n/zansetukenkyuu.html>
75. 残雪. 读博尔赫斯: 读\\\\"圆形废墟\\" / 残雪 // 黑暗灵魂的舞蹈 / 残雪. – 上海, 2009. –308 с.
76. 残雪. 读博尔赫斯: 读\\\\"阿莱夫\\" / 残雪 // 黑暗灵魂的舞蹈 / 残雪. – 上海, 2009. –308 с.
77. 残雪. 读卡夫卡: 解读\\\\"中国长城建造时\\" / 残雪 // 黑暗灵魂的舞蹈 / 残雪. –上海, 2009. –308 с.
78. 残雪. 读卡夫卡: 解读\\\\"猎人格拉库斯\\" / 残雪 // 黑暗灵魂的舞蹈 / 残雪. –上海, 2009. –308 с.
79. 残雪. 博尔赫斯: 解读\\\\"巴别图书馆\\" / 残雪 // 黑暗灵魂的舞蹈 / 残雪. – 上海, 2009. – 308 с.
80. 残雪. 博尔赫斯: 解读\\\\"曲径分岔花园\\" / 残雪 // 黑暗灵魂的舞蹈 / 残雪. –上海, 2009. – 308 с.
81. 残雪. 为了报仇写小说–残雪访谈录 / 残雪. – 长沙: 湖南文艺出版社, 2005.
82. 残雪. 黑暗灵魂的舞蹈–残雪美文自选集 / 残雪. – 上海: 文汇出版社, 2009.
83. 残雪. 空房间 / 残雪 // 黑暗灵魂的舞蹈–残雪美文自选集 / 残雪. – 上海: 文汇出版社, 2009. – 308 с.
84. 残雪. 残雪的疯狂冲击 / 残雪 // 残雪文集 / 残雪. – 长沙: 湖南文艺出版社, 1998. – 477 с.
85. 残雪. 残雪散文 / 残雪. – 杭州: 浙江人民出版社, 2000. – 194 с.
86. 残雪. 解读博尔赫斯 / 残雪. – 北京: 中国人民大学出版社, 2000. – 56 с.
87. 残雪. 黄泥街–自序 / 残雪. – 辽宁: 民族出版社, 2000. – 237 с.
88. 残雪. 灵魂的城堡——理解卡夫卡 / 残雪. –上海: 上海文艺出版社, 1999.– c.85.
89. 残雪. 黄泥街 / 残雪. – 武汉: 长江文艺出版社, 1997. – 367 с.
90. 残雪.残雪散文/残雪. –浙江: 浙江文艺出版社, 2000.

91. 残雪. 从未描述过的梦境 / 残雪 // 黑暗灵魂的舞蹈—残雪美文自选集 / 残雪.
—上海: 文汇出版社, 2009. — 308 c.
92. 残雪. 趋光运动 / 残雪. —上海: 上海文艺出版社, 2000. — 415 c.
93. 残雪. 传说中的宝藏 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪.
—北京: 作家出版社, 2004. — 486 c.
94. 残雪. 长发的梦想 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪.—
北京: 作家出版社, 2004. — 486 c.
95. 残雪. 末世爱情 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪.—
北京: 作家出版社, 2004. — 486 c.
96. 残雪. 民工团 / 残雪 // 2004年中国争鸣小说精选 / 残雪. —长沙: 文汇出版社,
2004.
97. 残雪. 蝴蝶与毛毛虫 / 残雪// 小学生之友. — 2009. — №5.
98. 残雪. 苍老的浮云 - 残雪文集第一卷 / 残雪. —长沙: 湖南文艺出版社, 1998.
— 477 c.
99. 残雪. 天堂里的对话 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪.
—北京: 作家出版社, 2004. — 486 c.
100. 残雪. 一个人和他的邻居及另外两三个人 / 残雪. // 作家. — 1992. — №5. —
C. 11.
101. 残雪. 苍老的浮云 / 残雪. // 中国. — 1986. — №5.
102. 残雪. 残雪自选集 / 残雪. —海口: 海南出版社, 2004. — 66 c.
103. 残雪. 山乡之夜 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪.
—北京: 作家出版社, 2004. — 486 c.
104. 残雪. 天窗/残雪//从未描述过的梦境/残雪. —北京:作家出版社, 2004. —
468 c.
105. 残雪. 矿井 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪. —北
京: 作家出版社, 2004. — 486 c.

106. 残雪. 黑眼睛 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪. - 北京: 作家出版社, 2004. - 486 c.
107. 残雪. 传说中的宝物 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪. - 北京: 作家出版社, 2004. - 486 c.
108. 残雪. 长发的遭遇 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪. - 北京: 作家出版社, 2004. - 486 c.
109. 残雪. 生死搏斗 / 残雪 // 从未描述过的梦境 - 残雪短篇小说全集 / 残雪. - 北京: 作家出版社, 2004. - 486 c.
110. 残雪. 双脚像一团鱼网的女人 / 残雪 // 黄泥街 / 残雪. - 武汉: 长江文艺出版社, 1997. - 367 c.
111. 残雪. 种在走廊上的苹果树 / 残雪 // 黄泥街 / 残雪. - 武汉: 长江文艺出版社, 1997. - 367 c.
112. 残雪. 重叠 / 残雪 // 黄泥街 / 残雪. - 武汉: 长江文艺出版社, 1997. - 367 c.
113. 残雪. 在纯净的气流中蜕化 / 残雪 // 黄泥街 / 残雪. - 武汉: 长江文艺出版社, 1997. - 367 c.
114. 残雪. 公牛 / 残雪 // 苍老的浮云 - 残雪文集第一卷 / 残雪. - 长沙: 湖南文艺出版社, 1998. - 477c.
115. 残雪. 污水上的肥皂泡 / 残雪 // 苍老的浮云 - 残雪文集第一卷 / 残雪. - 长沙: 湖南文艺出版社, 1998. - 477c.
116. 残雪. 山上的小屋 / 残雪 // 苍老的浮云 - 残雪文集第一卷 / 残雪. - 长沙: 湖南文艺出版社, 1998. - 477c.
117. 残雪. 布谷鸟叫的那一瞬间 / 残雪 // 苍老的浮云 - 残雪文集第一卷 / 残雪. - 长沙: 湖南文艺出版社, 1998. - 477c.
118. 残雪. 瓦缝里的雨滴 / 残雪. // 湖南文学. - 1988. - №8.
119. 残雪. 啊梅在一个太阳天里的愁死 / 残雪. // 天津文学. - 1986. - №6.
120. 残雪. 旷野里 / 残雪. // 上海文学. - 1986. - №8.

121. 残雪. 我在那个世界里的事情 / 残雪. // 人民文学. – 1986. – №11.
122. 残雪. 突围表演 / 残雪. // 小说界-长篇小说专辑. – 1988. – №1.
123. 残雪. 艰难的启蒙 / 残雪 // 灵魂的城堡 - 理解卡夫卡 / 残雪. – 台北: 台湾
变城出版社, 2005.
124. 残雪. 双重生活 / 残雪 // 长发的遭遇 / 残雪. – 北京: 华文出版社, 2002.
125. 残雪. 枣村 / 残雪 // 暗夜 / 残雪. – 北京: 胡文出版社, 2006. – 330 c.
126. 残雪. 痕 / 残雪 // 黄泥街 / 残雪. – 武汉: 长江文艺出版社, 1997. – 367 c.
127. 残雪. 天堂里的对话 / 残雪 // 传说中的宝藏 / 残雪. – 春风文艺出版社, 2006.
128. 残雪. 金天鹅 / 残雪 // 传说中的宝藏 / 残雪. – 春风文艺出版社, 2006.
129. 残雪. 屋顶 / 残雪 // 从未描述过的梦境 / 残雪. – 作家出版社, 2004. – 464c.
130. 残雪. 失迷 / 残雪 // 传说中的宝 / 残雪. – 春风文艺出版社, 2006. c.38
131. 残雪. 空房间 / 残雪 // 黑暗灵魂的舞蹈 / 残雪. – 上海: 文汇出版社,
2009. – C. 308.
132. 崔宗超. 反思现当代女性文学中的“恶母”形象 / 崔宗超. // 高等函授学报
(哲学社会科学版). – 2007. – №12.
133. 常立. 理性、艺术与真理——残雪创作的精神分析学解读 / 常立. // 小说
评论. – 2011. – №5.
134. 成德培. 探索小说集 / 成德培, 吴亮. – 上海: 上海和香港, 1986. – 548 c.
135. 程德培. 折磨着残雪的梦 / 程德培. // 上海文学. – 1987. – №6.
136. 程德培. 天堂里的对话. 序 / 程德培 // 见残雪“天堂里的对话” / 程德培., –
作家出版社, 1988.
137. 陈晓明. 表意的焦虑--历史祛魅与当代文学变革 / 陈晓明. – 北京, 2001. –
514 c.
138. 程晓明. 中国当代文学主潮 / 程晓明. – 北京: 北京大学出版社, 2009. –
598 c.
139. 车天翔. 先锋小说的小白鼠特点浅谈 / 车天翔. // 青年时代. – 2015. –
№18.

140. 楚爱华. 明清至现代家族小说流变研究 / 楚爱华. — 济南: 齐鲁书社, 2008. — 375 c.
141. 丹青. 中国文学驻日本研究 / 丹青. — 北京: 中国青年出版社, 1996. — 239 c.
142. 翟瑞青. 现代作家笔下的母爱阐释 / 翟瑞青. // 东岳论丛. — 2006. — №5.
143. 付建舟. 自审: 抵达灵魂的深度——残雪长篇小说〈单身女人琐事纪实〉 / 付建舟. // 小说评论. — 2011. — №5.
144. 高中甫. 卡夫卡精选集 / 高中甫. — 北京: 燕山出版社, 2005. — 745 c.
145. 耿占春. 中魔的镜子 / 耿占春. — 上海: 学林出版社, 2002. — 203 c.
146. 汉斯·波德曼. 世界文化象征词典 / 玉红等译. — 漓江出版社, 2000.
147. 贺桂梅. 先锋小说的知识谱系与意识形态 / 贺桂梅. // 文艺研究. — 2005. — № 10.
148. 何立伟. 关于残雪 / 何立伟. // 作家. — 1987. — № 2.
149. 何立伟. 关于残雪女士 / 何立伟 // 中国文学, 小说, 诗歌, 艺术 / 何立伟. — 北京, 1989. — 144 c.
150. 胡晓宇. 浅析残雪小说中的“小屋”意象 / 胡晓宇. // 西江月. — 2013. — № 2.
151. 黄张等编. 世界疯子 / 黄张. — 学苑出版社, 1989.
152. 栗丹. 荒漠中的独行者: 残雪小说创作论 / 栗丹. — 辽宁大学出版社, 2010.
153. 李晓峰. 小说: 黑暗灵魂的舞蹈——论残雪的文学观 / 李晓峰 / 李晓峰. // 《当代文坛》. — 2006. — № 2.
154. 季广茂. 灵魂的秘密: 精神分析的社会史和文化史 / 季广茂. — 金城: 金城出版社, 2013. — 577 c.
155. 季进. 作家们的作家——博尔赫斯及其在中国的影响 / 季进. // 当代作家评论. — 2001. — № 3.
156. 李玲. 中国现代文学的性别意识 / 李玲. — 北京: 人民文学出版社, 2002. — 258 c.
157. 林白. 致命的飞翔 / 林白. — 武汉: 长江文艺出版社, 1996.

158. 林丹娅. 当代中国女性文学史论 / 林丹娅. – 厦门: 厦门大学出版社, 2003. – 349 с.
159. 鲁迅. ‘呐喊’自序 / 鲁迅 // 鲁迅全集 / 鲁迅. – 北京: 人民文学出版社, 1956.
160. 鲁迅. 关于女性解放 / 鲁迅. – 北京: 人民文学出版社, 1980.
161. 毛丹青. 发现日本虫 / 毛丹青. – 北京: 中国青年出版社, 1996. – 239 с.
162. 孟繁华. 中国当代文学发展史 / 孟繁华, 程光炜. – 北京: 北京大学出版社, 2011. – 429 с.
163. 莫瑕. 残雪小说意象描绘的寓言意味 / 莫瑕. // 现代语文: 文学研究版. – 2008. – № 7.
164. 诺斯普洛. 弗莱. 批评于解剖 / 陈蕙等译. – 白花文艺出版社, 2006. – С. 255.
165. 彭祖鸿. 暗夜里的独吃——残雪小说叙事策略分析 / 彭祖鸿. – 暨南大学, 2010.
166. 丘峰. 80年代中期中国先锋小说回眸 / 丘峰. // 嘉应学院学报. – 1999. – № 4.
167. 施叔青. 为了报仇写小说 – 与残雪谈写作 / 施叔青. // 八方. – 1986. – № 4.
168. 石向实. 佛洛伊德精神分析学说在中国 [Электронный ресурс] / 石向实 // 博览群书. – 2008. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.lwlm.com/west/200901/217700.htm4>
169. 寿静心. 母性神话的结构与重建 / 寿静心. // 中华女子学院学报. – 2006. – № 5.
170. 萧元. 神殿的倾圮. 残雪之谜 / 萧元. – 贵州: 贵州人民出版社, 1993. – 235 с.
171. 苏智安. 从寂暗中绽放生命的灵光—残雪的·黄泥街·序言 / 苏智安 // 黄泥街 / 苏智安. – 武汉: 长江文艺出版社, 1997.
172. 唐文标. 张爱玲卷 / 唐文标. – 北京: 文艺图书公司, 1982. – 352 с.
173. 唐朝晖. 魂灵的写作者—访残雪 / 唐朝晖. // 文艺报. – 1966.

174. 唐侯. 残雪评传 / 唐侯 // 中国当代青年女作家评传 / 唐侯. — 北京: 中国妇女出版社, 1995. — 516 c.
175. 王虹艳. 向历史书写的挑战 / 王虹艳. // 鸭绿江. — 2001. — № 12.
176. 王德威. 小说中国 / 王德威. — 台北: 麦田出版社, 1999.
177. 王建斌. 先锋的坠落——论残雪的小说 / 王建斌 / 王建斌. // 天水师专学报. — 1996.
178. 王福振. 庄子大智慧全集 / 王福振. — 中国育碧出版社, 2007.
179. 王干. 边缘与暧昧 / 王干. — 云南: 云南人民出版社, 2001. — 230 c.
180. 王宁. “弗洛伊德热”的冷却 / 王宁. // 文学自由谈. — 1991. — № 3.
181. 王宁. 女权主义理论与中国当代女性先锋文学 / 王宁. // 社会科学战线. — 1995. — № 5 .
182. 王绯. 在梦的妊娠中痛苦痉挛——残雪小说启悟 / 王绯. // 文学评论. — 1987. — № 5.
183. 王威. 恐怖与恶梦的世界——爱伦·坡与残雪的小说比较 / 王威. // 作家. — 2008. — № 8.
184. 王朔. 美人赠我蒙汗药 / 王朔. — 武汉: 长江文艺出版社, 2000.
185. 王鲁湘. 西方学者眼中的西方现代美学 / 王鲁湘. — 北京: 北京大学出版社, 1987. — 462 c.
186. 王立. 心灵的图景: 文学意象的主题是研究 / 王立. // 丹东师专学报. — 2001. — № 23.
187. 王琳琳. 残雪, 余华: ·真的恶声·- 残雪余华与鲁迅的一种比较 / 王琳琳. // 当代作家评论. — 1992. — № 2.
188. 吴芳芳. 浅析残雪小说《三位一体》主题的含混性 / 吴芳芳. // 青年文学家. — 2009. — № 22.
189. 王蒙. 文学三元. 文学评论 我的文学观 / 王蒙. — 上海: 上海社会科学院出版社, 1987. — 340 c.
190. 吴亮. 马原的叙述圈套 / 吴亮. // 当代作家评论. — 1987. — № 3.

191. 夏之放. 文学意象论 / 夏之放. – 汕头: 汕头大学出版社, 2008. – 230 c.
192. 徐德仁. 超级名画的背后——梵·高与弗洛伊德美学 / 徐德仁. // 艺术家. – 1989. – № 1.
193. 严慧. 灵魂的对话——卡夫卡与残雪 / 严慧. // 海南师范学院学报 (社科版). – 2002. – № 6.
194. 杨经建. 论楚巫神秘主义与残雪的小说创作 / 杨经建, 董外平. // 中国文学研究. – 2011. – № 3.
195. 叶秀山. 思·史·诗——现象学和存在哲学研究 / 叶秀山. – 北京: 人民出版社, 1988.
196. 叶洪生. 十年生死两茫茫 – 综评十四篇大陆小说 / 叶洪生. // 联合文学. – 1987. – № 4. – C. 200.
197. 仪平策. 中国美学文化阐释 / 仪平策. – 北京: 首都师范大学出版社, 2003. – 302 c.
198. 易文翔. 残雪. 灵魂世界的探寻者——残雪访谈录 / 易文翔. // 小说评论. – 2004. – №4. – C. 27.
199. 于昊燕. 神圣背面的危机 – 透视恶母形象解读女性文化发展的阴暗潜流 / 于昊燕. // 聊城大学学报 (社会科学版). – 2004. – № 2.
200. 宇文所安. 迷楼——诗与欲望的迷宫 / 宇文所安. // 三联书店, – 2003.
201. 乐黛云. 中西比较文学教程[/ 乐黛云. – 北京: 高等教育出版社, 1988. – 302 c.
202. 岳凯华. 残雪小说的迷宫意象——兼与博尔赫斯比较 / 岳凯华, 肖毅. // 创作与评论. – 2009. – № 5.
203. 张爱玲. 自己的文章 / 张爱玲 // 张爱玲文集 / 张爱玲. – 合肥: 安徽文艺出版社, 1998. – 1557 c.
204. 张浩. 心理·梦境·意象——精神分析视阈下的残雪小说 / 张浩. // 深圳大学学报: 人文社会科学版. – 2014. – № 6.

205. 张浩. 书写与重塑:20世纪中国女性文学的精神分析阐释 / 张浩. – 北京: 北京语言文化出版社, 2010. – 228 c.
206. 张贤亮. 请买”张贤亮选集” / 张贤亮. // 文汇读书周报. – 1986. – № 15.
207. 张伯源. 变态心理学 / 张伯源, 陈仲庚. – 北京: 北京科学技术出版社, 1995. – 522 c.
208. 郑书伟. 生存之维: 失望与绝望——卡夫卡与残雪的一种比较 / 郑书伟, 谭炳琪. // 山东文学. – 2009. – № 8.
209. 朱寨. 当代文学新潮 / 朱寨, 张炯. – 北京: 人民文学出版社, 1997.
210. 朱光潜. 文艺心理学 / 朱光潜. // 文学教育:上. – 2011. – № 6.
211. 卓今. 残雪评传 / 卓今. – 长沙: 湖南文艺出版社, 2008. – 348 c.
212. 卓今. 残雪研究 / 卓今. – 长沙: 湖南文艺出版社, 2013. – 494 c.
213. 卓今. «残雪式»风格与 1986年 / 卓今. // 文艺争鸣. – 2007. – № 12.

ДОДАТКИ

Цань Сюе «Порожня кімната», перекл. Войни М. О.

Наш міський будинок – це колишня двоповерхова офісна будівля. Тут немає квартир, лише довгий коридор, по обох боках якого розкинулися одна за одною невеличкі кімнатки. Коли піднятих просторими дерев'яними сходами, то ніздрі скрегоче важкий запах занедбаності. Раніше на верхньому поверсі проживали три родини: сім'я моєї подруги та дві інші, загалом п'ять кімнат. Коли я підіймаюся туди вночі, аж мороз з-за спини бере, оскільки, поперше, коридор не освітлюється, а по-друге, я страхалаюся тих порожніх кімнат. Не дай Бог двері раптово відкриваються, звідти вискочить привид або щось подібне та схопить мене! Я чую стукіт свого взуття по дерев'яній підлозі та поспішаю до єдиного більш-менш освітленого місця, де крізь щілину у дверях у темний коридор пробивається промінь світла – це кімната родини Лу'ер, а через одні двері я нарешті підходжу до помешкання своєї подруги. Слава Богу, дісталася. Зазвичай ми не стукаємо, відразу заходимо всередину. Яскраве сяйво лампи в кімнаті знову викликає у мені почуття страху, у його променях господині скидаються на страхітливих привидів-мерців! На щастя вони промовляють до мене, і це повертає їм людську подобу. Закриваючи вхідні двері, я ще раз зміряю поглядом двері сусідніх порожніх кімнат у кінці коридора, однак погляд миттєво губиться у суцільній темряві.

Три порожні кімнати на поверсі мене дуже ваблять. Зазвичай двері міцно зачинені: там ніхто не мешкає. Проте одного разу, коли я піднімалася нагору, я раптово помітила, що двері однієї із кімнат розчинені навстіж, а звідти визирає дід у старому вовняному капелюсі, він зиркнув назовні й заховався. Підійшовши до кімнати подруги, я зазирнула на мить у цю сусідню кімнату, на дерев'яній підлозі було розставлено багато дорожніх

валіз. Я не ризикнула довго розглядати, побоюючись, що господар помітить. Я із полегшенням зітхнула: нарешті хтось тут оселився, і мені більше не буде лячно сюди приходити. Тоді я запитала в матері подруги, чи знає вона, що то за старець заїхав по-сусідству, однак вона із залізним обличчям лише різко відмовила: «Не знаю!» Така відповідь мене не на жарт налякала, я відразу ж зрозуміла, що даремно порушила цю тему, оскільки багато про що у світі запитувати не варто. У результаті, незадовго після цього, той старець зник, а двері знову були замкнені, наче там ніколи нікого й не було. Згодом якимось бачила там сімейну пару, начебто з Сіньцзяну, та й ті прожили там два-три дні та виїхали.

Через те що ті три порожні кімнати розташовувалися у самому кінці коридора та прилягали до оселі моєї подруги, вони дуже мене вражали. Щоночі я минала їх затамувавши подих, та що там вночі, якщо і вдень я не наважувалася зупинитися навпроти. Ті двері були темно-сірого кольору, із пощербленим від часу лаковим покриттям. Здавалося, що хоча вони й виглядали наглухо зачиненими, але у будь-який час їх нібито з легкістю можна було відчинити. Одного дня віконна стулка навпроти однієї із порожніх кімнат розкрилася від сильного пориву вітру, краплі дощу заливали підлогу. Струмочки дощової води бігли дерев'яною підлогою, просочувалися крізь щілини у дверях та губилися десь усередині порожньої кімнати. Через день хтось зачинив вікно, у коридорі знову почав відчуватися важкий запах вологого пилу та гнилого дерева. «Підлога там ущент прогнила, слід викликати майстра», – почувся голос матері подруги. Вона тишком стояла позаду мене, її очі крізь товсті лінзи окуляр виблискували немов у кицьки. Я слідом за нею повернулася до кімнати і раптово почувла дзвінкий хлопок за стіною, наче якийсь птах врізався у стіну, величезний птах. Я поцікавилася у подруги, чи чула вона часом цей дивний звук, однак вона дуже впевнено похитала головою і відмовила: «То лише простирадла за вікном, їх вчасно не зняли».

Я завжди марила тими кімнатами. Уві сні двері в них були широко розчинені, на столі ледь-ледь жевріли масляні лампи. Час від часу одна чи декілька осіб усередині впорядковували свої речі. Багато різних дорожніх валіз було розкидано по підлозі – і великі, і маленькі, вони загромаджували майже весь вільний простір кімнат, їх складали в темряві навпомацки. Кімнати незрозуміло яким чином виявилися такими довгими, близько одинадцяти-дванадцяти метрів, над головою було лише одне маленьке вузьке віконце, за вікном темрява, усередині темрява, масляна лампа освічувала лише крихітну частину кімнати. Я вешталася чорним як ніч коридором певний час, врешті набралася сміливості увійти до іншої кімнати. Там на підлозі так само стояли валізи, худорлява дівчина під світлом лампи гортала журнал, простягнувши голі ноги на стілець. Її розпущене волосся було мокрісіньке. «Я давно тут мешкаю!» – озвалася до мене дівчина дещо охриплим голосом. Я відразу відчула, як її вологе волосся смердить ставковою рибою, вона скидалася на сіньцзянку. «Ти заглянь у валізи й дізнаєшся», – вона знову звернулася до мене. Щойно я опустила голову поглянути, як в очах зарябіло, усі ті валізи немов попливли перед очима. Я злякалася і навпомацки залишила кімнату.

Порожні кімнати, вони ваблять до себе, але в той же час неминуче віщують лихо. Вони повсякчас плутаються у моїх сновидіннях.

Цань Сюе «Побачення /Зустріч», перекл. Войни М. О.

Сьогодні він запросив мене на побачення. Ми з ним дуже схожі, він саме такий, яким я його собі уявляла. Останнім часом багато хто призначав мені зустріч, кожного з них я собі уявляла. Зазвичай на такі зустрічі я не ходила реально, зустрічалася із ними лише у своїй уяві, але коли насправді була там – завжди приносила звідти різні сувеніри з пергаменту – і от моя книжкова шафа вже повнісінька тих кольорових папірців. Я часто сиджу і,

посміхаючись, дивлюся на них. Мій чоловік завжди під приводом прибирання постійно возить по них щіткою для пилу.

Він призначив мені зустріч о третій годині по обіді на одному пустельному острові, додавши, що я можу й не приходити, оскільки в тому, власне, немає жодної необхідності. А якщо я все ж прийду, може бути навіть гірше.

Поміркувавши, я вирішила прийти, оскільки не йти не було жодного вагомого приводу, а тому, якщо я не піду, от тоді буде, напевно, гірше. Коли я прийняла таке рішення, у пам'яті відразу ж зринули яскраві сувеніри-аплікації.

Погода після обіду була несприятлива, день видався похмурий. Якийсь хлопець через дорогу, тримаючи в руці шматочок розбитого дзеркала, пускав на стіну мого будинку сонячних зайчиків, від них рябіло і блимало в очах. Я накинула на плечі сірий плащ та вийшла з будинку. Оглядаючись довкола, мов злодійка, я швидко минула вулицю і незчулася як прослизнула в таксі. Водій, не вимовивши ні слова, рушив. Через мить я вже опинилася на віддаленому пустельному острові.

Його там не було. Косі сонячні промені плуталися у сіні, темно-жовта сарана гучно вистрибувала у траві туди-сюди. Імовірно, мене пошили в дурні. Подув вітер, око знову почало сльозитися, це вже, певно, перший дзвіночок старіння, останнім часом таке часто відбувається, і завжди чомусь із лівим оком.

Таксі поїхало, а тому додому доведеться діставатися пішки. Я все йшла і йшла, навкруги лише безкрайня пустеля, крижаний вітер раз у раз куйовдив моє сиве волосся та з силою плескав ним мені по щоках.

Дороги та стежки тут відсутні, отже повернутися додому я не зможу, навіть скляне сонце несподівано безслідно зникло з обрію. Усе навкруги мерехтіло дивним зеленим сяйвом, хтозна звідки воно взагалі взялося, небо чорне мов ніч.

Я спробувала дещо пригадати, згадала таксі та розмите в пам'яті обличчя водія. Автомобілі не їздять по воді, чи не так? Яким же чином я взагалі сюди потрапила? Десь вдалині чутно шум морських хвиль та тривожний гудок пароплава, прислухаюся – та ні, то лише відгомін у моїй голові. Мій кишеньковий годинник зламався, зубчасте колесо механізму працювало напружено, поскрипувало та тріскотіло, через це він пітнів, мов людина, мій одяг змок до нитки.

Серед туману я помітила його, він стояв спиною до мене, ледь-ледь помітний здалеку, весь огорнутий тим чарівним зеленим сяйвом.

«Навіщо ти прийшла?» – він звернувся до мене, голос його був трохи охриплий, немов прохолодний квітневий ранок.

«Я хочу побачити світанок», – мої бліді, пересохлі від вітру губи вмить залилися багряним кольором.

«Ти зникнеш на світанку. То ж навіщо ти прийшла?» – він повторив запитання.

Я раптово згадала, що ніколи в житті його не бачила, окрім лише як у тій кімнаті. Там на стіні висів кишеньковий годинник, а він щоразу приходив побачитися зі мною о п'ятій годині ранку, хвилину у хвилину. І так вже більше двадцяти років підряд. Він завжди був обернений до мене спиною, ніколи навіть голови не повертав. Його плечі такі широкі. Як тільки минала п'ята година ранку, краплі дощу за вікном починали стікати по широкому листі бананового дерева. У цей момент він завжди, наче дурень, повторював лише одне й те саме: «Якщо б у цю мить визирнуло сонце, хрущі перетворилися би на маленькі гелікоптери». Його кроки такі легкі та невагомі, він завжди тихенько зникає у несподівану для мене мить. Як тільки двері зачинялися, на моїй шиї з'являлися глибокі зморшки.

«Я так боюсь пропустити зустріч із тобою, іноді навіть не сплю всю ніч». – Я наблизилася до нього, мов маленька дівчинка, хлопаючи віями, намагалася упіймати його погляд: «Зовнішній світ настільки великий, довкола вештаються темні тіні-привиди, я все ходила туди-сюди в тоненькій

білій нічній сорочці та поглядала на двері широко розкритими очима, боялася, що сон мене здолає ще до твого приходу.».

«Я прогулювався з тобою полем..., – я відчула, як він посміхнувся. – Ти така невагома, линула полем навшпиньках. Ти говорила, що боїшся наступити на щось живе. Я притримував тебе під руку, але здавалося, ніби йшов сам, ти була немов легкий подих ранкового туману. На світанку поле пашіло терпким ароматом рисового сіна, глибока темрява огорнула все навколо. Крізь неї час від часу мерехтіла твоя біла сорочка. Ти все бурмотіла, як би не наступити на польову жабу ненароком, та все ж продовжувала свій стрімкий політ, і я ледве встигав за тобою. Врешті я залишив тебе, повернувся у сутінки міста, там я насправді відпочив».

«Зелене сяйво розвіялось», – я прошепотіла.

У лісі сновигали ведмеді, десь далеко було чутно, як мчиться кудись зграя оленів.

Із підземелля долинав неясний поклик, відчувалося легке тремтіння землі.

Трава геть промерзла, от-от має спасти роса.

Мій кишеньковий годинник давно зламався, послаблена пружина дзвінко тріснула під корпусом.

Я впізнала його в суцільній темряві. Він прошепотів, що мої вуста дуже викривились, очі були схожі на два ліхтарі. Він сказав, що минулого разу змушений був піти від мене, бо його здолала втома. Він не мав вибору, він залишив мене тої миті, коли краплі дощу стікали за вікном по широкому листі бананового дерева.

«Я теж дуже втомилася. Увесь цей час я ходила босоніж, мої стопи рясно вкриті краплинами крові, – я тихенько пригорнулася до його грудей. – Ти завжди з'являєшся у найнесподіванішу мить».

Його плече палало під моєю щокою, я відчувала, як його груди ніби скувала судома, кров бурхливим потоком ринула по венах.

– Ані краплі світла навколо.

– Скоро світанок.

– Ведмеді усю ніч блукають лісом.

– Ти зникнеш на світанку.

– Як же я впізнала тебе? Двадцять із лишком років я уявляла тебе одним, а ти виявляється анітрохи на нього не схожий. Та все ж я впізнала тебе.

Роса щойно впала на землю. Мої полотняні черевики наскрізь промокли. Я крадькома ще міцніше притислась до нього своєю тонкою, м'якою шиєю. Я хотіла було детально розпитати його про ці останні кілька десятків років, як він знайшов мене, яким чином він відкриває двері та потрапляє до кімнати, чи помічав він годинник на стіні. Але я забула все те, про що хотіла поговорити, бо ж роса випала така рясна, немов після дощу, я змочила та промерзла до кісток, тіло почало тремтіти.

– Все зникне на світанку, ти навіть не встигнеш розчаруватись. Я більше не буду з'являтися у твоїй кімнаті. Тобі не слід приходити, тепер все дарма.

Його плече під моєю щокою поступово охоллоло.

– Я буду щоразу таємно зустрічатися із тобою у моїй голові.

Я стурбовано припинила тремтіти.

– Місто настільки велике, із настанням ночі не знайти і сліду людського. Я стояв у темряві та кликав тебе, як же ти не чула? Одного дня вітер із гір приніс прохолодний ранок, ти сиділа біля вікна та уважно щось розглядала вдалині, як раптом схопилася та вийшла на двір босоніж. Твоє волосся спадало на плечі, навколо сорочки роїлися золотаві метелики.

– Мої зуби осипаються, послухай: один, другий, третій... Я дивлюся на тебе, ти перетворився на статичну тінь, яскравий рум'янець проступив на моїх щоках. Я постійно намагаюся намацати годинник за пазухою.

– Якоїсь ночі дуже голосно заголосив птах, його серце враз захолинуло, кров у судинах згухла та перетворилася на темно-червоний камінь.

Краплини роси на його вустах перетворилися на тонку смужку інію. Він намагався розжувати кульки льоду в роті та з важкістю проковтнув їх, спробував поворухнути заанімованими вустами, ніби промовляв: «Навіщо ти прийшла?»

Його широко відкриті очі затила полуда.

На краю неба замерехтіло ранкове саяво, його суцільний образ розщепився на окремі фрагменти. Тепер я заледве могла впізнати його. Він звільнив свою руку та мовчки сів на березі. Важко дихаючи, він потирав свої замерзлі груди.

Місто поволі просиналося, відроджувалося, заливалося саявом та гомоном.

Я вічно буду жити з ним.

Під вечір на гілці защебетала канарка, ми, кожен у своїй кімнаті, відкрили вікна назустріч темряві та поринули в давні мрії, із яких несила вислизнути.

Цань Сюе «Мильна бульбашка у брудній воді», перекл. Войни М. О.

Моя мати перетворилася на мильну воду.

Про це нікому невідомо. Якби хтось розібрався у деталях, він би звинуватив мене у звірствах, вважаючи мене підлим та підступним вбивцею. Сьогодні зранку вона постійно голосила на мене з кухні, її крик був такий гучний, що у скронях дзвеніло дзвоном. З минулого року вона постійно спить на кухні, хоча в хаті вистачає вільних кімнат. Попри це, вона ніколи не забуває жалітися, що в домі крижаний холод, наче в ополонці. Цієї ж миті у неї відразу починається нежить, із рота тече слина. Вона називає мене нешанобливим сином, який погано ставиться до старої матері – усі її претензії щоразу закінчуються гучним плачем. Одного дня вона піднялася на горище, на яке зроду-віку не заходила, та відшукала там старе розкладне ліжко. Обличчя її враз розквітнуло в задоволеній посмішці, ніби їй вдалося

віднайти давно загублені скарби. Того ж дня вона поставила його в кухні, навпроти газової плити.

– Мамо, не робіть цього, ви можете ненароком отруїтися газом.

– Добре, добре, гарна дитина! – вона поплескала мене по плечі. – Чи не про це ти мрієш? Ти ж щоночі спиш і бачиш саме це, я абсолютно в тому впевнена. Ти лишень наберися терпіння, може, і дочекаєшся колись!

Моє обличчя враз запашило та залилося багрянцем, я почав щось невиразно бурмотіти.

Вона щоразу демонстративно зачиняла вікно в кухні та ще й міцно підпирала двері дерев'яною дошкою. Та от дивина, їй аби хоч раз щось сталося! Інколи вночі я прокидався із думкою про те, чи не отруїлася мати насмерть. Це був мій головний біль. Накинувши сорочку, я прямував до кухні, де за дверима лунав гучний хрип матері, наче там спала велика свиня. Вона дійсно так солодко спить!

Ще в ті дні, коли вона спала в кімнаті, то завжди казала, що скорпіон жалить її у голову, від чого весь мозок набрякає. Тоді вона починала перевертати все догори дригом, і через цей гукркіт я ніколи не міг заснути. Декілька разів я намагався натякнути їй про свої страждання, однак вона щоразу лише заливалася гнівом: «Та що ж це робиться? Ну, така вже моя вада! Намагаєшся позбавити рідну матір навіть такої дрібнички! О Господи Боже!» – вона враз заливалася голосним плачем, кидалася на мене та бризкала слиною довкола.

Я заходжу до кухні, мати висовує своє закисле від сну обличчя з-під ковдри та, спльовуючи залишки їжі з рота, промовляє: «Візьми подарунок, який я учора заздальгідь придбала, та віднеси його до родини Ван Цийоу, я поклала його на шафу», – вона дуже хитро посміхнулася, наче в її голові визрів черговий план і вона тільки й чекає, коли я потраплю на її гачок.

Ван Цийоу – дрібний начальник відділу в установі, де працювала мати, доволі підла та цинічна особа. Його донька у свої тридцять три роки так і не вийшла заміж. Вона була його точною копією, а на щоці, окрім усього,

виступала величезна пухлина. Мати завжди підлещувалася до нього та з усіх сил намагалася у будь-який спосіб перед ним вислужитися. Проте він завжди тримався дуже гордовито, інколи байдуже, інколи зневажливо, вірогідно, гидував тим, що мати стара й потворна. Після того, як її поведінка не дала жодних відчутних результатів, у материній голові визріла нова ідея: віддати мене до тієї родини зятем на умовах «повного пансіону*». Одного разу мені вдалося побувати в тій родині разом із матір'ю, і всім тоді було зрозуміло, чому ми прийшли. Вони нишком перешіптувались та недоброзичливо посміхались. Начальник якраз колупався у вухах маленькою ложечкою, виготовленою на замовлення. Вушну сіру він ретельно складав у сірниковий коробок, який уже за мить був щент забитий. Та стара діва сиділа біля каміну та важко дихала, вчувалося, ніби з носа її лунає рев зграї диких печерних звірів. Як тільки вона відкрила рота, мене кинуло в холодний піт.

– І що це ви затіяли тут? Га? Провалюйте! У мене геморої розлютувався! У матері була залізна витримка, вона ні на мить не втратила самовладання, посиділа, мов нічого не сталося, ще десь із чверть години, а потім дістала коробку сухих бамбукових паростків та промовила: «Це син передав пану Голові». Під пильні погляди вона гордовито витягла мене за руку з оселі. Упродовж наступних декількох днів вона не минала нагоди похизуватися направо та наліво про свої стосунки з головою відділу – про відносини «особливого характеру» .

– У мене нестерпно болять ноги, мамо.

– Що?

Вона раптово здійнялася із ліжка, обірвавши новосплетену за ніч павутину. Павук миттєво заховався десь в ізголів'ї ліжка.

– Коли ти гиркаєш на мене, у мене починають нестерпно боліти ноги, немов кості розпилюють навпіл. У шлунку все кипить та вирує, ледь не знудило в їхньому будинку.

– Зі мною цей номер не пройде! – вона заволатала, розмахуючи руками. Жили на її шиї забовсалися, мов дві рибини:

– Я давно здогадалася, що ти все робиш супроти мене! Ти ж умисно поставив плювальницю на порозі, щоб я ненароком спіткнулася і впала... Та що ж це робиться, Господи, Боже мій!»

Потім вона наказала мені посунутися до неї, підтягла мене за голову, покрутила вправо вліво, декілька разів болюче вколола мене в потилицю своїми брудними нігтями, та, смачно плюнувши мені в обличчя, заявила:

– Твій підступний задум приречений!

Тоді вона почала розтирати собі груди, давала собі ляпаси, аж доки їй сперло дихання. У цей момент дещо сталося.

Коли вона здійняла руку для наступного ляпаса, вона зачепила філіжанку чаю, що стояла на підвіконні. Вона завжди готувала її напередодні ввечері. Чай розлився, бризки потрапили їй на обличчя. Вона намагалася витерти їх рукавами, але вони щоразу пінилися, а на висохлому місці абсолютно чітко проявилися водянки.

– Мамо, ви ліпше вмийтеся, я миттю принесу води. – ніби біс промовляв у мені.

Я набрав цілий дерев'яний таз кип'ятку та вийшов. Сховавшись за дверима, я чув як мати, розбавляючи холодною водою окріп, проклинає мене за те, що я хочу зварити її живцем. Згодом вона змовкла, було схоже на те, ніби роздягається. Від напруження я весь зблід, усе тіло почало тремтіти. Раптово я почув за дверима важкий томний поклик, ніби на останньому диханні, ніби від людини, яка от-от захлинеться. А далі лише тиша. Я вистрибував на сходах, аж спітнів, нігті посиніли, в очах була лють. Лише тільки близько години потому я зламав двері в кухню старим іржавим молотком, обережно просунув голову всередину.

У кімнаті було порожньо, материна спідня білизна лежала біля ліжка, поруч стояли капці. Я вгледівся у воду в тазу, це була брудна мильна вода темного кольору, на поверхні плавали кришталеві бульбашки, вона смерділа гнилим деревом.

Я присів на лавку та почав плакати через материну брудну та тонку шию, через її ноги, що гноїлися цілий рік.

Я покликав людей лише опівдні. Вони налетіли, мов рій бджіл із вулика, витоптали всю підлогу. Ходили туди-сюди, із підозрою дивилися у мої припухлі очі. Врешті помітили кухню. Хтось нахилився розглядати таз із водою, лопає пальцями мильні бульбашки. То був коротун, що виглядав мов довговолосий злодій.

– Вона помилася та зникла. – я із важкістю вимовив кілька слів. У шлунку щось забулькотіло та підступило до горла. Павук знову зіткнув над головою нову павутинку. Ті люди переглянулися між собою та розсміялися.

– Вода смердить, – констатував хлопець із довгим волоссям, – чи не розчинилося у ній щось? Я шойно проткнув пальцем бульбашку, здалося, ніби то жіночий хребет.

– А може, ти зачепив стегно? – усі миттєво з цікавістю приєдналися до розмови, і, відкривши таз для збору крові, голосно розсміялися. Від гучного сміху затремтів дах, стіни затріскотіли.

Усі вони вийшли так само, як і зайшли, – гучним роєм, пристрибуючи від радості. На подив коротуна виявилось, що всі захміліли не на жарт, дехто з них навіть не втримався і справив нужду під стріхою.

Коли всі вже пішли, я ще довго сидів, повісивши голову. На пательні лишилася ранкова захолола їжа, я наклав собі трохи, у ній відчувався мильний присмак.

– Сань Мао, гей, Сань Мао, то ти врешті-решт відніс подарунок? – хриплий голос матері почувся десь на дні тазу, мильні бульбашки на поверхні води своїм холодним поглядом пильно дивилися на мене у світлі лампи.

Я схопився та, збиваючись з ніг, кинувся навтьоки на двір, у суцільній темряві злодійкувато мерехтів вуличний ліхтар.

– Сань Мао! Агов! – голос продовжував гукати з кухні, посилюючись щоразу, ніби дратувався.

Я відчув, як в горлі залоскотіло, я намагався прокашлятися, але з горла вирвався собачий гавкіт, і я ніяк не міг спинитися. Коли мене оточив натовп, я все ще гнівно гиркав, стрибав туди-сюди. Я помітив гидкого старигана, на його обличчі була ідіотська посмішка. Він усе проштовхувався серед людей, коли помочився у штани. Я миттю кинувся на нього, вчепився зубами йому в руку та люто відірвав шматок плоті. Він, мов купа дров, скотився у калюжу крові...

Цань Сюе «Жінка з ногами мов риболовна сітка», перекл. Войни М. О.

Полум'я свічки тихо жевріло у вікні, голос бабусі був сухий та хриплий. Легенький вітерець колихав фіранки, від чого щоразу долинав глухий плескіт. Ні Чжу підсунувся ближче, із зусиллям вдивлявся у худорляве обличчя бабусі, яке ілюзорно мерехтіло у променях свічки.

– Час від часу на ній біла сукня та гіпсові чоботи, зазвичай дуже посередній одяг, вдягається вона довільно, – куточки її вуст розтяглися, наче в посмішці, привідкривши довгі жовті зуби. Ні Чжу ніколи не міг сказати напевне, чи то так бабуся посміхається, чи, можливо, вона ніколи не сміється. – Стосовно віку? Важко сказати. Вона нібито ще дуже молода та доволі стара одночасно. Минулого разу вона зайшла через задні двері, коли я їх саме зачиняла, і я ненароком придавила її ногу. Вона не промовила жодного слова, я ж заголосила:

– Ой, лишенько!

Я тільки-но відкрила рот, щоб вибачитися, глянула донизу, аж там не нога, а щось схоже на риболовну сітку. Вона зайшла всередину, кивнула та сіла прямо на ту сітку.

– Коли вона йде по вулиці, то виходить, ніби лине над тією сіткою? Очі Ні Чжу зажеврili цікавістю, він жадібно ковтав повітря, був дуже схвильований.

– Та звичайно ж! Якщо поглянути на неї зі спини, можна побачити безліч вічок на тій сітці. Хоч ніг у неї й немає, однак коли пересувається, чутно звук її кроків, це дуже хвилююче.

Коли бабуся замовкла, свічка на вікні враз згасла. Ні Чжу раптово доторкнувся до старої зморшкуватої руки, яка мацала його за плече, наче шукала щось. Спочатку він здивувався, але згодом почав відчувати дещо, це його заспокоїло. Грубі бабусині пальці в темряві монотонно передавали йому інформацію. Ні Чжу затамував подих, він сподівався, що бабуся повернеться до цієї розмови, його серце в очікуванні билосся повільніше.

– Вона, безумовно, тісно пов'язана зі твоїми думками. Вона з'являється часто, коли ти незібраний, а твої думки та мова вільні. Деякі люди, такі як я, наприклад, побудували з нею міцну дружбу ще з дитинства. На той час вона ще мала ноги, носила жовті бавовняні шкарпетки, із собою носила багато пар окулярів у чорній оправі, їхні лінзи мерехтіли та виблискували на сонці. Це зараз вона приходить із порожніми руками. Того часу вона ніколи мене не торкалася, завжди тримала між нами дистанцію. Коли ми йшли з нею по дорозі, я завжди розглядала її, однак вона жодним чином не дивилася у мій бік, проте дуже добре мене розуміла.

Бабуся, говорячи це, невимушено почала сміятися. На вулиці лише сутеніло, проте в кімнаті вже був суцільний морок. Ні Чжу не бачив бабусі, і лише на основі її голосу міг припустити, де вона є.

Він незчувся як заснув, а коли прокинувся, наступна свічка вже палала на вікні. Бабуся якраз сьорбала воду крізь свої довгі жовті зуби. Вона була згорблена, очі прикриті, блідо-синє обличчя освічувало полум'я, сиве волосся розвивалося. Збоку вона виглядала дуже покірною. Щоразу, як Ні Чжу вдивлявся в образ бабусі, він відчував, як його очі перетворювались на дві порожнечі, а коли бабуся говорила щось на кшталт:

– Можна побачити багато вічок у сітці, – це завжди його неабияк приголомшувало.

Уже п'ятнадцять із лишком років, як бабуся щоденно розповідала про ту жінку, та який же нерозривний зв'язок їх поєднує? Вона натякала, що вигляд у тої жінки досить специфічний і може викликати жах у звичайної людини. Проте Ні Чжу цього не відчуває. На його думку, це явище дуже таємниче, і все що він прагне, то пролити світло на всю цю містичну історію.

Уже незчисленну кількість таких ночей провів Ні Чжу зі своєю бабусяю. Пригадуючи кожную з них, вони мало чим відрізнялися одна від одної, проте єдине в чому він був упевнений, це те, що бабуся щоразу не спала. Вона могла запалити свічку, а могла і не запалювати, тоді вона сиділа в темряві із широко розплющеними очима. Ні Чжу відчував, що очі в неї багряно-червоні, через що його власні очі перетворювалися на порожнечу, що сягала потилиці, немов куля прошила голову наскрізь. Таким чином він знову сповна відчував на собі весь смисл слова «вічко».

Зараз полум'я свічки розгорілося, і крізь його світло Ні Чжу побачив, як молода м'яка жіноча рука лягла на бабусине ліве плече, хлопець мало не скрикнув із переляку. Він нахилився ближче, та все ж ніяк не міг розгледіти в темряві жодної жінки. Він піднявся оглядітись. Через мить, коли очі звикли до темряви, він обережно промацав бабусину спину – там лише протяг гуляє. Звичайно, дещо все ж було – пурпурова троянда. На бабусиному лівому плечі можна було чітко розгледіти гілку пурпурової троянди, від неї линув тонкий аромат.

– Як ти можеш спіймати її? – промовила бабуся, ховаючись у тіні фіранок, усе її обличчя було поховане в мороці. – Ти ж не товариш їй, а лише випадково зустрів її, хоч та подія і була хвилююче прекрасна. Зазвичай люди не мають навіть крихти твого шансу на цю зустріч. Окрім того, прийняти факт можливості пересування без ніг не кожен здатен, більшість, зачувши мої розповіді про неї, страхалися так, аж в холодним потом сходили .

Ні Чжу роздратовано повернувся на своє місце та поринув спогадами в минуле.

– Чому гірські барани завжди справляють потребу на повалених могильних плитах? Ті плити поховані під товщею дощової води та екскрементів, ця картина завжди чітко постає мені перед очима, – він мимовільно пробурмотів.

– Ти насправді дуже щирий хлопчик, – бабуся підняла свою кістляву руку та зробила який дивний жест, – у тому і є причина такої спонтанності. Зазвичай люди не можуть побачити цю жінку, вони лише безперервно базикають про це, та це порожні балачки. Чи, може, вони тільки-но вважають, що бачили її, і тому роблять такий загадковий вигляд.

Говорячи це, пухкі уста бабусі стали гаряче червоними, і це дуже кидалося в очі у світлі свічки. У Ні Чжу з'явилося передчуття, наче велетенська вогняно-червона півонія от-от злетить із її рота, це червоне світло на виглядало напрочуд виразно на її довгому, блідому та зморшкуватому обличчі.

– Глянь, он вона де, – бабуся посунула фіранки, їх тертя видавало гучний звук. Ні Чжу знову побачив ту білосніжну тендітну жіночу руку на плечі.

– Як тільки я запалюю свічку, вона з'являється у темряві надворі. Я думаю, вона одягнена в білу сукню та гіпсові чоботи, це могло б непогано контрастувати зі тлом. Щодо чобіт, то витвір моєї уяви, бо ж насправді я не бачила. Те, що я дійсно змогла розгледіти, – це дещо схоже на риболовну сітку, проте я воліла б описати її як жінку в чоботах. Ха! Ось вона вже підійшла до дверей, хоче, аби я вийшла побалакати.

– Вона піднялася та попрямувала до входу. Привідкривши двері, вона міцно притиснула обличчя до щілини та почала щось белькотіти, зі сторони було схоже чи то на гіпноз, чи то на заколисування. Вона все говорила безупинно, знадвору ніхто не відповідав. Ні Чжу відчув сонливість, його голова раптово впала на підвіконня, він прийшов до тями. Перед очима все ще була бабусина горбата спина, вона так само розмовляла, але щиро та привітно, зовсім не так, як вона звично говорила до нього. Цікавість взяла

гору, і він нишком підійшов до дверей. Однак бабуся миттю закрила двері та суворо поглянула на хлопця.

– Це тебе не стосується, тобі до цієї зустрічі ще занадто рано! Пам'ятаєш тітоньку А Си, що жила по сусідству? У ті роки ми з нею щодня ходили на ставок і довго вдивлялися у своє відображення у воді, це тривало багато-багато років. Ця раптова зустріч для тебе – важкий тягар, а я уже звикла до таких побачень у визначений час. Це і є моє життя, я довгі роки товаришую із цією жінкою, і хоча ми не зустрічаємося віч на віч, проте щодня теревенимо по душах. Якщо я відчуваю потребу, можу призначити їй зустріч сама, вона щиро погоджується. Нещодавно вона перебралася у будинок неподалеку, бо то було моє прохання, вона пообіцяла, вона дуже щиросердна жінка. Тобі зараз, певне, цікаво, чому цими днями я постійно запалюю свічку? Це наша з нею таємна домовленість. Коли вогник моєї свічки палає, вона теж запалює такий на своєму вікні, якраз навпроти моєї кімнати. Таким чином, навіть на відстані ми безмовно спілкуємося.

– Я не дуже розумію тебе, бабуню.

– Ах, ну це й не дивно, ти вже забувся. Коли ти був маленький і ще не міг розмовляти, я тримала тебе на руках і навчала цієї мови, тітонька А Си була поруч.

– Бабуню, нумо зараз це зробимо!

– Ну добре, давай почнемо, – вона тихенько підійшла та поклала руку на плече Ні Чжу. Тепло її дотику миттю розлилося по всьому його тілу, серцебиття сповільнилось. Це тривало кілька хвилин.

– Зараз, різко поверни голову назад, розкрий долоню та розщепи широко пальці, немов намагаєшся схопити щось невидиме в повітрі.

Ні Чжу послухався бабусю, проробив так безліч разів, доки не відчув, як сили покидають його, як в очах замерехтіло.

– Щось відчуваєш?

– Відчуваю, що мені слід відпочити.

– Необхідно, щоб долоня була спрямована прямо над головою, розщепи пальці, і тоді ти зможеш це відчути.

Ні Чжу вже не став повторювати ці рухи, оскільки він раптово помітив, як обличчя бабусі набуло небувалого вигляду. На якусь мить йому здалося, що то був зовсім не бабусин голос, наче її душа переселилася у тіло велетенського орангутанга. Уже за хвилину вона повернула собі власну подобу. У той же час він побачив як жіноча рука лежала на бабусиному плечі, а сама бабуся тримала за плече його самого. Так вони і стояли втрьох. Ні Чжу не бачив тієї жінки, але відчував, що вона була поряд із ними. Тілом розливалось тепло, пульс сповільнювався. Врешті з його очей, які здавалися великими порожнинами, почали сипатись іскри.

– Розкрий долоню, розщепи пальці в повітрі, наче збираєшся щось схопити, – тихо повторювала бабуся.

На мить (близько однієї хвилини) Ні Чжу почав активно розмахувати руками в повітрі. Після цього полум'я усередині почало поступово слабшати і врешті згасло, очі прийшли до норми. Він глянув на бабусине синє обличчя, її багряно-червоні вуста тепер ледь-ледь червоніли, на них почали вимальовуватися зморшки, і вони стали схожі на вуста звичайної літньої жінки.

– То це вона та жінка, із якою ти спілкуєшся?

– Вона? А ти щось побачив?

– Руку.

– Це не рахується. Як ти міг її побачити? То все лише твої галюцинації. Взяти хоч мене для прикладу: я мешкаю із нею по-сусідству, ми часто зустрічаємося, я знаю, що в руках вона інколи тримає гілку дерева, інколи приносить назбирані по дорозі китайські троянди, спілкування наше доволі інтимне – та й то я ніколи в житті насправді її не бачила. Її зовнішність дуже специфічна, але обставини, за яких ми зустрічаємося, завжди дивовижні, я навіть не в змозі тобі описати. Одним словом, слід покинути намір зустрітись із нею, і не слід вірити тому, що бачать твої очі. Я знаю, ти завжди бачиш

якісь незвичні красиві речі, як от руку, про яку ти згадав. Я не беруся судити, чи вродлива вона, чи потворна, вона викликає змішані почуття. Напевно, можу сказати лише те, що в неї чарівний голос, який я можу слухати всю ніч, балакаючи з нею.

– Коли ти був маленький, і я тримала тебе на руках, вона стояла позаду і пильно дивилася на тебе. Я знала, що вона дуже ревнива. То був перший раз, коли ви зустрілися. Вона сказала мені тоді, що вважає себе твоєю матір'ю і плакає до тебе особливі почуття. Це через те, що твої батьки зникли.

– Варто лише сильно схопити, і я зможу впіймати дещо?

– Ти вже впіймав це дещо. Ти сфокусуйся та зможеш відчутти маленьких комашок у своїх долонях. Це не схоже на щось звичайне тобі, і, очевидно, коли ти розщепиш пальці, усе зникне. Тому, якщо ти прагнеш продовжити це відчуття, ти не розкривай долоні, а піднеси їх до вуха і слухай. Усі ті комашки прозорі, через це побачити їх немає змоги. Ти лише слухай, просто слухай, ефект від цього більший. Ми будемо абсолютно праві, якщо припустимо, що в цю мить вона так само слухає нашу бесіду біля вікна знадвору. Я щойно тобі говорила, що ця жінка вважає себе твоєю матір'ю, проте напрочуд ревнива. Вона відштовхує будь-кого від тебе. Можна сказати, що в душі вона дуже нелюдяна, замкнута та вперта. Пішли вийдемо зі мною надвір.

Ні Чжу послідував за бабусею, там води пліч-о-пліч простояли декілька хвилин у суцільному мороці. Згодом він раптово знудився і тихенько потяг бабусю за руку:

– Ми б краще повернулися до кімнати, я нічого навколо не бачу, наче немає навкруги нічого.

Вони повернулися до кімнати. Свічка вже вигоріла до половини, полум'я тихенько жевріло, це була безвітряна ніч. Ні Чжу відчув сонливість, поклав одну руку на стіл та примостив на неї голову. У затьмаренні він знову відчув жіночу руку. Вона була м'яка, проте дотик її відчувався твердим, немов пластиковим. Її рука вже не поглажувала його, завмерла на щоді, через

це хлопець відчув себе ніяково. Від цього все його тіло перетворилося на крижаний пластик, пульс сповільнювався, ніби от-от зупиниться. Він широко відкрив очі та спробував розгледіти цю жінку, однак перед ним була лише темрява: ні людини, ні руки.

Те відчуття їй не притаманне, воно безкрайне, не має ні початку, ні кінця, немов та безмежна темрява. Коли бабуся згадала сусідку пані А Си, у її очах з'явилися ті дивні елементи.

Ні Чжу напружився, оскільки оволодіти тим відчуттям була справа не з легких. Він спробував випростався, аби максимально розбудити свідомість. Після невдалої спроби він почав гукати, і навіть, зібравши всі сили, зміг видати лише слабкий стогін, схожий на плач немовляти. Він гукав знову і знову, і раз за разом понуро.

Він усвідомлював, що оволодіти цим почуттям несила, це дуже загадкова справа.

– Я ж казала, вона дуже особлива, і те, що ви зустрілися – це вже диво. Скільки ж у світі незбагнених речей! – Ні Чжу раптово почув бабусин голос і миттю встав. Те відчуття теж зникло, він відчув, мов гора впала із плечей. Він зиркнув одним оком – уже палала нова свічка.

– Диво почалося у той момент, коли я тримала тебе маленького на руках, а вона пильно вдивлялася у твоє обличчя. Ти ще нічого не розумів, сміявся на простягав до неї рученята. Я ж казала: вона дуже власна жінка, і хоча певний час вона трималася від тебе на відстані, наче забула тебе, проте я завжди була певна – зустріч неминуча. Чим доросліший ти стаєш, тим частішими стають ці випадки. Хочеш зі мною до лісу? Я маю на увазі те, що ти сиди й не рухайся, глибоко дихай і зможеш опинитися у лісі зі мною. Увага: один, два, три, почали.

Ні Чжу глибоко дихав разом із бабусею. У запамороченні він побачив, як пришпилена на бабусиному правому плечі квітка здійнялася у повітря, пролетіла колом та вдарилася їй об лоба. Бабуся залепотіла та почала

відбиватися. Ні Чжу знову вгледівся – та пурпурова квітка все ще міцно трималася на її правому плечі.

Бабуся продовжувала глибоко дихати із закритими очима, із кожним рухом грудей її вуста заливалися багряним кольором. Бабуся покликала Ні Чжу поперед себе, поклала руку йому на плече, і він вкотре відчув ту дивну триєдність. Кімнату раптом наповнив аромат свіжої деревини.

– Тобі слід лише прилинути вухом до кори секвої, і ти зможеш дістатися вглиб кореневої системи. Там чорне коріння погойдується і звивається у глині.

Ні Чжу здалося, ніби він почув спокусливий голос тієї жінки, як він побачив, що то бабусині вуста рухаються. Через мить із її рота виринула величезна червона квітка, схожа чи то на гібіскус, чи то на паперову аплікацію. У цю мить її тіло натяглося мов тятива лука, Ні Чжу помітив, як поміж її заляклих пальців просочується піт, крізь пальці, які зазвичай були шорсткими та теплими. Він не на жарт злякався: виявляється кожної безсонної ночі бабуся веде смертельний бій! Коли ця думка промайнула в голові Ні Чжу, сон, звичайно, мов рукою зняло, очі запалали, він захотів у будь-який спосіб допомогти їй.

Попри це, бабуся рішуче відкинула його руку, її зовнішність набула тваринної подоби. Молода жінка, мов тінь, усе ще стояла за бабусиною спиною, міцно стискаючи її руками. Можливо, бабуся якраз проходить випробування. А можливо, вона кожну ніч воює із цією «добросердною давньою подругою».

У результаті, Ні Чжу мав змогу лише спостерігати за дійством, він бачив, як передні зуби розлетілися на друзки прямо в роті бабусі, усе її тіло виглядало, мов натягнена струна. Його погляд губився, голова набрякла та розпухла до велетенських розмірів, він відчував себе безпомічною сиротиною. З кожним рухом та рука стискала міцніше, майже впивалася у плоть.

– Ха! Скільки людей мають змогу відчутти цю мить? Коли аромат свіжої деревини сповнює повітря, людина здатна забути про свій вік. Ти злякався мого вигляду?

На світанку, тримаючись за руки, Ні Чжу з бабусею зникли в кінці дороги. Проте здавалося, що тим подіям був один свідок. Вони пройшли повз ту людину, лишаючи після себе тонкий аромат щойно спиляної деревини камфорного дерева. Вони обидва щось жваво обговорювали, не помітивши, як у мороці за ними хтось спостерігав.