

Н.С. Ісаєва



ФУНКЦІОНАЛЬНІ ТА ПОЕТОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕЙЗАЖУ В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ (на прикладі оповідання Чи Цзицзянь “Легкий вітерець у гаю”)

Як відомо, літературознавчий термін «пейзаж» означає місцевість (від фр. *пейзаж* – «місцевість», «країна»), художнє змалювання красовиду [Ковалів 2007, 195], первинної або перетвореної людиною природи. У художньому творі пейзаж може виконувати різноманітні функції. Зокрема, дослідник особливостей пейзажу в китайській та російській літературах У Хао у своєму дисертаційному дослідженні виділяє чотири такі функції: 1) вказівка на час і місце подій (*функція фону*), 2) пояснення стану, настрою героя, створення певного емоційного тону (ліричного, драматичного, трагічного, героїчного), пов'язаного у творі з характером подій і їхнього фіналу (*психологічна функція*), 3) вираження філософських, соціальних, естетичних, етичних ідей (*ідейно-філософська функція*), 4) прискорення чи уповільнення сюжетної дії, створення ефекту «кінематографічних кадрів» з відповідною перспективою зображення (*сюжетно-композиційна функція*). Окрім того, пейзаж у художньому творі може бути нефункціональним (самостійним), тобто таким, що створює самостійну сюжетну лінію, незалежну від «людського сюжету» [У Хао 2007, 61–64]. Традиційна китайська культура (а отже, й література) завжди була натуроцентричною (на відміну від антропоцентричної західної культури). Тому фактично ніколи в китайських художніх і мистецьких творах функції пейзажу не зводилися лише до фону сюжетних подій чи композиційно-сюжетної структури, не кажучи вже про позбавлення його будь-яких функцій, окрім власне зображальної. Природа в китайській культурі зазвичай була носієм глибокого

символічного філософського сенсу, який сягає корінням постулатів стародавньої натурфілософії, а також пізніших філософських та релігійних учень – даосизму, конфуціанства, буддизму (особливо в його китайському варіанті *чань*). Однак варто відзначити, що психологічна функція також була притаманна китайському пейзажу, проте, на відміну від західного, віддзеркалення психологічних станів у східних образах природи не набувало ознак антропоцентризму. Природа не підпорядковувалася людині, а відображала її сутнісне єство. Природа завжди була зразком досконалості, приваблювала людину, інколи викликала страх і трепет, а найчастіше – була прихистком умиротворення, пошуком власного «я». Китайські митці намагалися гармонізувати життя людини і природи, розглядаючи їхнє співіснування як основу світобудови.

Однак у ХХ ст. відбувається активне засвоєння китайською культурою набутоків західної цивілізації, що знаходить своє відображення і в новому арсеналі засобів художнього вираження. Особливо активізувався цей процес наприкінці ХХ ст. (в літературі «нового часу» (1977–1987) та постмодерній літературі зламу ХХ–ХХІ століть), коли китайські письменники вдалися до літературного експерименту, залучаючи образотворчий інструментарій західного модернізму та постмодернізму. Подекуди такий експеримент має наслідувальний характер, однак виокремлюється цілий ряд творів молодих письменників, які вдалися до творчого переосмислення західного матеріалу і синтетично поєднали традиції з новаторськими пошуками.

Зразком такого творчого синтезу і може бути проза сучасної письменниці Чи Цзицзянь (迟子健), зокрема функціональні та поетологічні особливості створених нею пейзажних замальовок.

Оповідання «Легкий вітерець у гаю» (《微风入林》) – яскравий зразок сучасної жіночої прози, в якому основою сюжету є духовне й емоційне буття жінки в умовах буденності віддаленого гірського селища, де живуть представники народності орошонів¹ з їхніми власними старообрядними традиціями та моральними законами. У лінійну сюжетну канву майстерно вплітаються численні пейзажні замальовки, які й творять складну та неодномірну образність, тісно пов'язуючи традиційне звучання відповідних символів з їхнім новим переосмисленням у сучасному жіночому дискурсі.

Перш за все варто відзначити, що в оповіданні Чи Цзицзянь активізовані усі вищезгадані функції літературного пейзажу. Як фон подій описи природи з'являються у сценах таємних побачень головної героїні Фан Сюечжень з коханцем. Зазвичай тут описи короткі, не деталізовані, вони вказують на місце, фокусуючи погляд на окремих зорових образах. Однак письменниця не уникає символізму – применшуючи традиційне смислове навантаження таких образів, як «місяць», «зорі», «хризантеми», Чи Цзицзянь надає їм контекстуального, індивідуально-авторського звучання, притягуючи асоціації з пристрастю і гріхопадінням. Найвичерпніше у творі пейзаж виконує психологічну функцію – детальні, наповнені різноманітними символами описи живої і штучної (зокрема, намальованої) природи передають найтонші порухи душі героїні, її мрії, сподівання, розчарування й біль. Психологічні описи мають водночас й ідейно-філософське навантаження, яке фокусується у назві твору «Легкий вітерець у гаю»: образ вітру, який традиційно символізував природний неспокій, свободу, поринання у мрії, постійне перетікання однієї якості у протилежну, повною мірою відображає неспокій, бентегу, душевні та емоційні шукання сучасної жінки (як філософію її життя). Зрештою, сюжетно-композиційна функція пейзажу проявляється у кінематографічному поєднанні різних планів пейзажу (панорамного, детального, лаконічного, ре-

лістичного, символічного, уявного тощо). Однак оригінальність твору Чи Цзицзянь визначається не сукупністю й повнотою функцій пейзажних описів, а особливостями їхньої комбінаторики. Отже, розглянемо, в який спосіб поєднує письменниця пейзажні уривки у своєму творі.

Авторка звернулася до несподіваного прийому протиставлення в пейзажі традиційних жанрів китайського живопису – *шань-шуй* (гори-води) і *хуа-няо* (квіти-птахи). Як відомо, жанр *шань-шуй* найдавніший і відображає сутність китайського пейзажного живопису як такого. Зокрема, в одному з перших трактатів, присвячених естетичному осмисленню пейзажу, що має назву «Попередні настанови до зображення гір і вод» (430 р.), Цзун Бін зазначив: «Мудрі, вміщуючи у себе Дао, відгукувались речам; поважні мужі, в чистоті плекаючи дух, дослухалися до образів. Що ж до гір і вод, то вони, будучи матеріальними, захочували до духовного...» [Цзун Бін 2004, 279]. Тобто зображення гірського пейзажу не було спрямоване на фактографічне наслідування реальної природи, а навпаки, на відтворення вищої духовної сутності через типологізовані обриси гір і річок. Як зазначив російський китаєзнавець і культуролог В.В. Малявін, «істинне призначення мистецтва в китайській традиції – бути відблиском, слідом, *тінню* духовної реальності» [Малявін 2004, 246]. Це найбільшою мірою стосується живопису (і поезії) в жанрі *шань-шуй* з намаганнями гармонізувати на буттєвому рівні життя людини і природи. Що ж стосується жанру *хуа-няо*, то він виник приблизно в IX ст.,

Мал. 1



протиставляючи монохромній стриманості попередніх пейзажів буянню й різноманіттю фарб. О.В. Завадська, посилаючись на оцінки сунського теоретика Го Жосюя, виділила такі основні риси творчості фундаторів стилю хуа-няо: «Майстер Хуан Цюань прославляв багатство і барвистість життя. Сюй Сі в сільському житті віддавався фантазії» [Завадская 1983, 115]. Отже, раціоналістичне осмислення суті речей у пейзажах «гір і вод» протиставляється фантазуванню та інтуїтивному осягненню світу в живописі «квітів і птахів»². Це протиставлення і стало основоположним принципом поєднання цих жанрів у літературному пейзажі в аналізованому нами оповіданні Чи Цзицзянь.

Починається оповідання описом декоративного ліхтарика – витвору майстерних рук і неприборканої фантазії головної героїні медсестри Фан Сюечжень. «На гладенькій зовнішній поверхні абажура нанесено яскравий візерунок – птахи, що летять серед хмар. Цей легкий витончений ліхтарик піднімав настрої усім» [Чи Цзицзянь 2009, 9]. Яскрава пляма на тлі сірої буденності відразу привертає увагу читача й утримуватиме її до кульмінаційного моменту твору. Прозорість символіки цього образу не залишає сумнівів – птахи навіюють мрії та сподівання на те, що буденна монотонність життя не може приборкати душу, яка прагне пристрасті, справжніх почуттів і справжніх яскравих подій. Опис ліхтарика (а точніше, птахів, зображених на ньому) неодноразово зустрічається в тексті, посилюючи первісне враження: «...малюючи своїх птахів, вона

[героїня] не прагнула наслідувати образи горобців, ластівок, журавлів... Вона відтворювала вигаданих птахів з барвистим пір'ям на крилах: темно-червоним, ясно-синім, блідо-зеленим, сріблясто-білим, жовтогарячим, червоно-бурим. Однак голови птахів завжди були однотонними: чорними, жовтими чи червоними...» [Чи Цзицзянь 2009, 10]. Підкреслена візерунчастість, декоративність малюнка створює відчуття штучності, неприродності (окрім того, штучність подвоєна – описуються не яскраві птахи на лоні природи, а малюнок – барвисто-сусальний відбиток мрій). Тому ліхтарик відразу виступає з подвійним підтекстом – неприборканість мрій і надто значна їхня відірваність від життя. Недарма у класичній китайській літературі ліхтарик часто фігурує в ролі тасмниці, прихованих сенсів (однією з найулюбленіших забав китайської знаті було розгадування загадок на ліхтарях). У сучасній жіночій прозі він подекуди перетворюється на тасмничий код, навіть невідворотний фатум, який керує і спрямовує життя героїв³. В оповіданні Чи Цзицзянь приховані сенси реалізуються в яскравому стилі хуа-няо.

На противагу штучній принаді ліхтарика своєю спокійною красою вражають пейзажі за вікном. Це майже завжди монохромні картини засніженої зимової ночі. Вони також передаються через споглядання й уяву Фан Сюечжень, відтворюючи її справжній глибокий внутрішній світ. Тут немає штучності, немає зайвих барв і ліній – сама відвертість, істинність, глибина, що межує з тасмницею буття людини і природи. «Прозорість зимової ночі відрізняється від ясності інших сезонів... Зимова ясність мінлива: при повному місяці вона повна, така, що обриси гір, силуети людей, будинків чіткі, як вдень; коли місяць щербатий, ясність стає сумовитою, всі образи красовиду ніби вкриваються серпанком холодного туману – чи то справжні, чи намріяні; коли ж місяця лишається тоненька скибка, ясність підсилюється розсипаними по небу численними зорями і виглядає напрочуд радісною і витонченою» [Чи Цзицзянь 2009, 13], – так

Мал. 2



сприймає зимовий вечір героїня, ідучи до лікарні на чергування. На мій погляд, цей опис дуже нагадує настрої картин Ван Вей (зокрема, «Просвітлення після снігопаду» [мал. 2]): сніг, прозорість, чистота – природа втілює гармонію і довершеність. Однак Чи Цзицзянь переносить акценти із засніженого ландшафту на небо, де господарює нічне світило. Саме місяць виступає домінуючим образом у всіх нічних пейзажах, передаючи мінливість жіночого ества. Згадаймо, що саме нічне світило, на противагу сонцю, за натурфілософськими уявленнями давніх китайців, уособлювало жіноче начало Инь 阴. Темнота, втаємниченість, тіньова сторона життя, навіть потойбіччя складають асоціативне поле категорії Инь і певною мірою мають стосунок до місяця. Письменниця, втім, не вдається до такої глибокої символіки, фокусує увагу на відтворенні душевного стану героїні, перейнятої втаємниченим очікуванням. Та краса і витонченість природи, яка приваблює героїню, є віддзеркаленням її справжнього життя, на тлі якого всі проблеми – нецікава робота, прохолодні стосунки з чоловіком, сумний перебіг одноманітних подій буденності – видаються зовнішньою примарною стороною більш глибокої суті. Однак ця суть завжди має відтінок суму, бентеги, як чорно-білі обриси тінювого живопису.

Із плином часу в житті Фан Сюежень станеться подія, яка примусить героїню потайки зустрічатися з місцевим мисливцем Менем Хечже, що мав дикий норів та непорушні уявлення про честь і обов'язок. Страх і непевність Фан Сюежень поступово переросли в неприборкану пристрасть – почуття, яке ганьбило її, але водночас заклиало своєю силою і відвертістю. Це був той сплеск почуттів, який приховувався у сумовитих очікуваннях жінки. Він відразу ж знайшов відображення у пейзажних описах. На зміну чорно-білій зимовій ночі приходить барвистий весняний красвид (у жанрі хуа-няо): «...Почорнілі зимою гілки дерев укрилися смарагдовою зеленню з густим бальзамічним ароматом, у який вліталися пахоці рожевих рододендронів та блакитних дзвіночків» [У Хао 2007, 13]. Буяння фарб, посилене нюховими відчуттями, створює атмосферу свята, здійсненої мрії. Однак було б надзвичайно спрощеним, якби ці описи були

кульмінаційними у творі. Чи Цзицзянь не зраджує собі, продовжуючи плести складну канву емоційних переживань героїні. Ми пам'ятаємо, що мрії, втілені в образах птахів на ліхтарі, сприймалися штучними, надто візерунчастими, щоб стати правдою. І справді, рятівна пристрасть героїні була короткотривалою і не мала нічого спільного зі справжнім коханням. Фан Сюежень на мить повірила в можливість щастя з Менем Хечже (саме в що мить і з'являється радісний весняний пейзаж). Однак впевненості в цьому немає, радість і захват у душі героїні межує із сумнівами, думками про власну гріховність. Щоб відтворити складність психологічних переживань, письменниця вдається до нового прийому – змішування в пейзажних замальовках жанрів *шань-шуй* і *хуа-няо*. Так, перед побаченням з Менем знайомий гірський пейзаж за вікном здається героїні візерунчастою ширмою, на якій зображені дивовижні, химерні обриси гір та дерев: «Ліс був схожим на візерунчасту ширму... Гори, ті, що ліворуч, були чорними, невисокими, однак із чудернацько витягнутими вершинами, що за формою нагадували лук, з-поміж усіх вирізнялася кругла гора-памтушка...» [Чи Цзицзянь 2009, 16]. Чорно-біле зображення гір та лісів сприймається немовби крізь візерунчасте скло, яке надає звичайним об'єктам дивовижного, навіть химерного вигляду. Глибока задумливість героїні поєднується тут зі страхом і цікавістю. У синтетичному пейзажі з'являються несподівані порівняння: «Була ясна весняна ніч. Повний місяць оточили незлічені зірки, немовби зграйки бджіл кружляли над золотавим соняшником і співали» [Чи Цзицзянь 2009, 16]. Нічне небесне світило вже не полонить, як раніше, своєю втаємниченістю й сумом, воно порівнюється з яскравою квіткою – символом сонця. Жіноче й чоловіче начала ніби поєднуються, до того ж нежива природа (образи місяця й зірок) ніби оживає, набуває життєдайної сили через порівняння з образами флори (соняшник) і фауни (бджоли). Далі несподіваною метафоричністю вражає такий уривок: «Вони знайшли пусте місце, де розпустилися білі гірські хризантеми. Ці квіти вражали слабким ароматом ліків та особливою яскравістю. Фан Сюежень раптом подумала, що частина щербато-

го місяця, якої бракує, перетворилася на ці білі хризантеми» [Чи Цзицзянь 2009, 16]. Тут письменниця ніби грає із жанрами *шань-шуй* і *хуа-няо*, не протиставляючи їх як природне – неприродне, сумовите – веселе, а ставлячи в позицію гармонійного взаємодоповнення і взаємопосилення. На мій погляд, містичний зв'язок місяця з тінью квіткою хризантемою письменниця наділяє статусом непорушного закону – місяць в її уяві перетворюється на квітку. У контексті оповідання такий закон виправдовує жіночі пристрасті у всіх проявах. Саме цей пейзаж є останнім психологічним злетом героїні, оскільки відтворює атмосферу її останнього побачення з Меном Хечже, після чого їхні стосунки назавжди розірвуться. Здається, це єдиний пейзаж, у якому згадувані жанри повністю гармонізуються і відтворюють світлу радість, не обтяжену візерунчастою неприродністю і задумливою філософічністю.

Кінцівка оповідання – це ілюстрація краху сподівань героїні: розбивається барвистий ліхтарик з «небесними птахами». Його міцність і надійність виявилися химерними, як примарними – і самі сподівання на щастя у пристрасті. Фан Сюежень відчуває свою провину перед чоловіком, однак вона не спокутує гріх. Її не полишають спогади. Оповідання закінчує пейзажна імпровізація, яка не вписується в

жоден з аналізованих жанрів. Це «пейзаж» душевного стану, невловимого і невгамовного, як легкий вітерець: «Розвіявся легкий вітерець у гаю, а вона [героїня] хоча й не чула його шепоту, все ж прийняла у серце всю його печаль, яка невпинно продовжувала нагортати свої хвилі [в душі]...» [Чи Цзицзянь 2009, 16].

Підсумовуючи, слід зазначити, що переосмислення традиційних засобів творення літературного пейзажу в сучасній китайській жіночій прозі здійснюється через призму психологізації та приведення символічних образів у відповідність із внутрішнім станом героїв. Зокрема, в оповіданні Чи Цзицзянь зміни внутрішнього стану героїні передаються шляхом протиставлення пейзажних замальовок у традиційному жанрі «гори-води» (стриманість, чистота, втаємниченість, очікування) і «квіти-птахи» (пристрасть, фантазії, мрії). З перебігом подій і посиленням психологічної напруги ці жанри змішуються і декоруються, що виглядає незвичайно, чудернацько і нетрадиційно. Зрештою, авторка вдається до гри з образами природи та створення фінального «пейзажу» душевного стану, побудованого лише на провідному лейтмотиві. У такий спосіб Чи Цзицзянь майстерно використовує традиційну пейзажну образність для передачі думок і почуттів сучасної жінки.

¹ **Орочони** (кит. 鄂伦春族) – народність у Китаї, що мешкає на території Внутрішньої Монголії та на півночі провінції Хейлуонцзян. Кількість населення – 7 тис. чоловік. Орочони переселилися до Китаю в XVII ст. з районів, розмічених на півночі від ріки Амур. Ще у 40-ві роки XX ст. орочони залишалися кочовим народом, який займався полюванням і зберігав первіснообщинний спосіб життя. Після 1949 року уряд Китаю постійно вживає заходи для підвищення рівня життя орочонів та заохочення їх до осілого способу життя. Окрім полювання, традиційним заняттям представників цієї народності є народний промисел – вони виробляють з берести прикрашені традиційним орнаментом шкатулки, корзини, посуд, скрині і навіть човни [Абрамова 2006, 77–79]. До 1950 р. основним віруванням орочонів був шаманізм, а також анімізм і культу предків. Зараз у їхньому середовищі розповсюдилося також і християнство [Решетов 1998, 401].

² Варто зазначити, що розквіт жанру *хуа-няо* відбувся за сунської доби (X–XII ст.), коли в межах неоконфуціанства розвивалися постулати інтуїтивного осягнення істини (принципу «лі»), що досягається способом самовдосконалення, а не засобами науки [Завадская 1983, 114]. Проте китайські живописці продовжують творити в цьому жанрі й дотепер. У першій половині XX ст. полотнами у жанрі *хуа-няо* прославився Ці Байши [мал. 1].

³ У такому сенсі виступає старовинний ліхтар у романі Сюй Сяобін «Перната змія» (徐小斌 «羽蛇»)

ЛІТЕРАТУРА

Абрамова Н.А. **Китайский этнос: от традиции к современности: учебное пособие.** Чита, 2006.

Завадская Е.В. Человек – мера всех вещей. О живописи хуаняо (цветы и птицы) Ци Байши // **Проблема человека в традиционных китайских учениях.** Москва, 1983.

Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ю.І. Ковалів. Т. 2. Київ, 2007.

Малявин В.В. Гора сознания. О духовности в искусстве // **Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера.** Москва, 2004.

Решетов Б.В. Орочоны // **Народы и религии мира.** Москва, 1998.

У Хао. **Поэтика пейзажа в русской и китайской прозе первой трети XX века (на материале произведений А.П. Чехова, И.А. Бунина, Лао Шэ и Ба Цзиня)** – диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. Симферополь, 2007.

Цзун Бин. Предупреждение к изображению гор и вод / Пер. В.М. Малявина // **Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера.** Москва, 2004.

Чи Цзизянь 迟子建《微风入林》// 月月小说. 2009. №10.