

D. Kupko, PhD student  
National University "Kyiv-Mohyla academy"

### THE IMAGE OF JAPANESE SOLDIER IN THE NOVEL "SAKURAJIMA" BY UMEZAKI HARUO

*Japanese soldier image of Umezaki Haruo's "Sakurajima" narrative in such semantic coordinates as attitude to death and official ideology support, soldier types, commander and subject relationship, enemy image is being characterized in the article. Historical and literature context of this narrative creation is also set forth.*

*Keywords: soldier, war, ideology, death, emperor, commander, enemy, defeat.*

УДК 821.581-2

Д. Маляр, асп.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА П'ЕСА ГАО СІНЦЗЯНЯ "СИГНАЛ ТРИВОГИ": ПЕРСОНАЖІ-АРХЕТИПИ

*У статті проаналізовано рівень персонажів у китайській експериментальній драмі ("Сигнал тривоги" Гао Сінцзяня) з огляду на систему архетипів американської кінодраматургії.*

*Ключові слова: персонаж, експериментальна драма, сучасна китайська література, архетип, андердог, антагоніст у собі, драма без катарсису.*

XX століття, не зважаючи на всі свої досягнення і новації, назавжди залишиться у історії під знаком трагічності: ті потрясіння, які пережила людина минулого сторіччя, не могли не позначитися на її особистості, самоідентифікації та соціальній взаємодії з суспільством. Такі зміни справили неабиякий вплив на мистецтво, спричинивши пошуки нових форм, сюжетів, образів. Для подальшого розвитку китайської літератури роль такого рушія зіграла "культурна революція" (1966-1976 рр.) – час заслання, таборів, доносів і страху. По її закінченню китайські митці вдалися до експериментів та пошуків, намагаючись переосмислити сучасну їм дійсність. У такому процесі зародження "нового" у творчості, у 1978 році, повернувшись із заслання, у Китайській асоціації письменників починає працювати перекладач з французької Гао Сінцзяня. Того ж року він друкує свої перші твори: новелу "Сузір'я у холодну ніч" ("寒夜的星辰"), есе "Ба Дзін у Парижі" ("巴金在巴黎"). А у 1980 стає драматургом Пекінського народного художнього театру, де і проходять постановки ранніх п'єс Гао Сінцзяня: "Сигнал тривоги" ("绝对信号", 1982 р.), "Автобусна зупинка" ("车场", 1984 р.), "Дикуни" ("野人", 1985 р.). У 1988 році, перебуваючи у неможливих умовах для творчості через тиск зі сторони влади КНР, Гао Сінцзяня емігрує до Франції, будучи вже громадянином якої він, у 2000 році, отримує Нобелівську премію за свій роман "Гора душі" ("灵山", 1989). І до сьогодні життя і творчість цього письменника, драматурга, літературного критика, кіно- і театрального режисера проходять у Парижі.

У цій статті ми звернемося до аналізу доеміграційної, ранньої творчості Гао Сінцзяня, а точніше його першої драми "Сигнал тривоги", яка звернула на нього увагу публіки.

Дія п'єси переважний проміжок часу розгортається у потязі, який рухається (у декораціях фігурує один вагон), і на пероні під час зупинок (три сцени). Шість персонажів, умовно поділених на "темну" і "світлу" сторони: Темний, Шахрай, Помічник Шахрая (упродовж вистави не промовляє жодного слова) збираються пограбувати потяг; Трубач, Бджілка, Начальник потягу намагаються цьому запобігти. Все зосереджено довкола психологічного конфлікту головного героя, Темного, який має піддатися або моральному закону "Не кради!" і гарному у собі, або тому, що змушує його йти на злочин, – погрозам зі сторони злочинців, втраті віри і розчаруванню у власному житті.

Якщо у п'єсі Гао Сінцзяня "Автобусна зупинка" персонажів фактично неможливо розділити на позитивних і негативних, і перед нами постає масовий протагоніст,

протагоніст – суспільство, а головного героя, відповідно, немає як такого, то у "Сигналі тривоги" система персонажів ще доволі клішована. Для її подальшого детального аналізу вважаємо за потрібне вдатися до класифікації, яка запропонована Мелані Енн Філіпс та Крісом Хантлі у праці "Dramatica" [dram, С. 26-40]. У ній виокремлюються вісім архетипних персонажів:

1. **Протагоніст** (англ. "protagonist") – найбільш знайомий архетипний персонаж. Він є основною рушійною силою зусиль щодо досягнення мети усієї історії твору. Хоча і не завжди, але переважно, функції головного героя і протагоніста у фільмі збігаються (Гаррі Поттер, Люк Скайуокер).

2. **Антагоніст** (англ. "antagonist") – його роль є діаметральною протилежною ролі Протагоніста. Зазвичай, це призводить до того, що Антагоніст намагається знешкодити Протагоніста, або має власну мету, результати якої мають негативні наслідки (Лорд Волан де Морт, Імперія).

3. **Розум** (англ. "reason") – спокійний, зібраний, організований, холоднокровний, можливо навіть байдужий. Всі його дії і рішення підпорядковуються лише логіці. Здається, що Розуму бракує "людяності" і він абсолютно позбавлений вміння думати "серцем". Йому важко знайти підтримку, бо неусвідомлено він руйнує контакти з іншими людьми (Герміона Грейнджер, принцеса Лея).

4. **Емоція** (англ. "emotion") – "божевільний", дезорганізований і керується лише почуттями. Не може приховати свої емоції; дуже запальний як на негативні, так і на позитивні почуття (Рон Уізлі, Чубакка).

5. **Близький друг** (англ. "sidekick" і більш точним перекладом назви цього персонажу було б "другачка") – це впевненість. Він є вірний прибічником, як правило, Протагоніста (Рон Уізлі, СЗРО/R2-D2).

6. **Скептик** (англ. "skeptic") – це сумнів. Він постійно чомусь недовіряє, виступає проти чогось. Байдуже чого, він просто проти. Він вказує на ті моменти сюжету, що передвіщають невдачу (Сімур Фінніган, Хан Соло).

7. **Захисник** (англ. "guardian") – це вчитель або помічник, він репрезентує совість. Він усуває перешкоди і освітлює шлях Протагоністу (професор Дамблдор, Обі Ван Кенобі).

8. **Контагоніст** (англ. "contagonist") – це спокуса. Він створює перешкоди на шляху Протагоніста і намагається завести його якнайдалі від успіху. На відміну від Антагоніста, він хоче не зупинити Протагоніста, а на деякий час збити його з дороги (Драко Малфой, Дарт Вейдер). [4, с. 26-40]

Зазвичай персонажі не репрезентують лише один чистий архетип, а уособлюють у собі принаймні два з них, хоча один превалює. Їх умовна простота може стати недоліком з умови недостатнього розкриття персонажа – позбавити його правдоподібності. Але у п'єсі "Сигнал тривоги" це зроблено навмисне – перед читачем постають персонажі-символи, персонажі-уособлення, у яких легко побачити себе. На рівні створених "невиписаних", неглибоких персонажів п'єси "Сингал тривоги" безумовно тяжіє до "театру абсурду" (Є.Йонеско, Е.Олбі, Г. Пінтер, Т. Стоппард) з його персонажами-типажами. І хоча Гао Сінцзянь вдається до такого новаторського прийому сценічного втілення як унаочнення внутрішнього монологу героїв (їх спогадів, мріянь, страхів) за рахунок *флешбеків* (англ. "flashback" – техніка оповіді, яка полягає у відхиленні від часу оповіді у минуле) і *флешфорвардів* (англ. "flashforward" – техніка оповіді, яка полягає у відхиленні від часу оповіді у майбутнє), і таким чином, з першого погляду, наче поглиблює своїх персонажів. Однак, автор просто олюднеює їх, робить ще ближчими і зрозумілишими читачу.

Але, повернемося до вищезазначеної класифікації архетипів. Відповідно до неї у п'єсі "Сигнал тривоги" виділяються:

**Темний** (кит. 黑子) – протагоніст. Головний герой твору, який перебуває на перехресті життєвоважливого вибору між збереженням своїх моральних якостей і гідності та участі у злочині заради грошей. Молодий 21-річний хлопець з гарячою головою, лідерськими якостями і проблемами з грошима, дівчиною і пошуками роботи – набором всіх тих проблем, які спіткають переважно більшість молодих людей.

**Трубач** (кит. 小号) – "емоція". Мрійливий, романтичний персонаж, давній друг Протагоніста. Отримав посаду помічника Начальника потягу завдяки зв'язкам свого батька (про що йому постійно нагадує Начальник потягу), чим вкрай невдоволений, бо він людина творча, музика, який прагне грати на трубі у гурті художньої самодіяльності. Тут і справді "трава завжди зеленіша на іншій стороні": якщо Темний, якому потрібен хоч який-небудь зарібок, мріє про посаду помічника потягу, то Трубач навпаки заздрить свободі Темного і його можливостям займатися будь-чим. Цей персонаж ще й несе у собі образ нещасливого кохання за невзаємну любов до Бджілки, котра, за банальним розгортанням сюжету, звичайно кохає його друга, а до нього ставиться як "як до молодшого брата". І яке неймовірне розчарування, відчуття зрадженої довіри і душевний біль він переживає, дізнавшись про план Темного і бачачи як Бджілка його захищає:

"小号 (痛苦地)真没想到,你会讲出这话 (竭力辩解)他骗了你, 也骗了我,我为了帮他找工作让他上了车,他还当着你的面,拿我打掩护,还想砸了我的工作。 <...> 你这个流氓,我怎么早没有看透你,还一直把你当成朋友!蜜蜂,你还不清醒?他会毁了你!" [6, с. 71]

"Трубач (з гіркотою) Не думає, що ти можеш таке сказати... (з усіх сил намагається виправдатися) Він же брехав тобі, брехав мені, я пустив його у потяг (без квитка), аби допомогти знайти роботу, і тепер ти кажеш, щоб я прикривав його, щоб втратив роботу? <...> Ти просто злочинець, як я міг цього не розгледіти? А ще вважав тебе своїм другом... Бджілка, прокинься! Він зламає тебе життя!" [тут і надалі переклад автора статті]

У заключній частині п'єси постає не тільки приємною, доброю людиною, а й гідним, благородним, порядним чоловіком, який не піддався на прикрі почуття ревності та злості. Через цього персонажа Гао Сінц-

зянь підіймає довічні питання: і щодо непорозуміння між батьками і дітьми, і влаштування на роботу "зі зв'язками", і про нещастя людей, які знаходяться не на своєму місці, і про безрадісне невзаємне кохання, і про те, як важливо залишатися гідною людиною.

**Начальник потягу** (кит. 车长) – "охоронець" і "розум". Все своє свідоме життя пропрацював на залізничці. Людина у віці, а тому, особливо на фоні інших юних персонажів, позбавлена того душевного запала, який притаманний молоді, що особливо відчувається у діалогах з Трубачем, на різниці їх поглядів на життя, віри у здійснення юнацьких максималістичних поривів. Хоча він персонаж доволі добродушний (і статуру має достатньо банальну для такого персонажа – невисокий і повний), постійно розмовляє з Трубачем у саркастичній манері і дратується кожним його невпевненим рухом або мрійливим коментарем:

"车长, 知道, 你知道什么时候使用紧急制动? 什么时候不能使用? 你知道 怎样使用制动阀? 知道, 知道, 你知道多少?" [6, с. 23]

"Начальник потягу. Знає він... Ти знаєш, коли використовувати аварійне гальмування? А коли ні? Ти знаєш, хоча б як користуватися гальмівним краном? Знаю-знаю, що ти знаєш?"

Не зважаючи на це, між Начальником потягу та його помічником (Трубач) склалися дружні, майже родинні стосунки, саме тут і починає проявлятися його роль "охоронця". І хоча коментарі цього персонажа до молоді і мудрі, мають вони переважно песимістичну конотацію. Він провів на залізничці майже усе своє життя (більше 30 років) і навіть себе описує термінами залізничної справи:

"大半辈子就这么过来的, 象根生锈的道钉, 还算牢实。小伙子, 这就是工作。" [6, с. 35]

"Більша частина життя пройшла, і я вже, можна сказати, твердий, наче заіржавілий костиль. Так, хлопче, це робота."

Тут варто зауважити, що замість звичайного слова цвях, вжито підкреслено залізничний термін – "道钉" [dàodīng] "костиль" (цвях, який використовується для скріплення рейок і дерев'яних шпал). Приклад видозміненої метафори у порівнянні "людина – лише гвинтик у величезному світі": Начальник потягу як цвях залізничної системи, лише ще один елемент машини під назвою "людство".

Через монологи цього персонажа Гао Сінцзянь підіймає питання добровільної в'язниці сучасної людини, яка за роботою не бачить життя і проживає свої дні займаючись тим, що в кращому випадку їй не цікаво, у гіршому – що вона просто ненавидить, але призвичаївшись до певного ритму і розпорядку життя, людина вже навіть не збирається нічого змінювати. Вона боїться перемін і забуває свої юнацькі мрії. Тож постає питання: а чи можна це взагалі назвати життям? Чи може просто існуванням, спрямованим на зарібок (до речі, такий маленький, що зводить потреби людини переважно до першої сходинки піраміди Абрахама Маслоу). На стосунках пари персонажів "емоція" і "розум" у п'єсі "Сигнал тривоги" можна легко простежити процес старіння фізичного і душевного, побачити як люди із молодих та завзяятих перетворюються на мудрих, але скорених і втомлених життям.

**Бджілка** (кит. 蜜蜂) – "близький друг" протагоніста. Кохана головного героя, яка мимоволі несвідомо стала причиною його злочинних намірів. Займається бджільництвом. Вона прагне лише взаємності від Темного і їх сумісного щастя, не зважаючи на відсутність наразі, а напевне і в майбутньому, грошей, гарного будинку, соціального статусу. Саме про ці "необхідності" життя намагається нагадати дівчині Начальник потягу, саме без них, вважає Темний, його кохана не буде щасли-

вою. Він відмовляється вірити її щирим зізнанням і навіть пропонує стати дружиною Трубача. Люди перестали слухати одне одного, піддаючись сформованими суспільством стандартам життя, вони забувають про те, як важливо жити емоціями і переживати високі почуття, ставити духовний компонент вище за матеріальний. Неприємною, однак пояснюваною з точки зору закоханої людини, постає поведінка Бджоли, коли вона дізнається про заплановане пограбування:

“蜜蜂 你别这么大声喊，师傅会听见的。

小号 他一举一动师傅早已看在眼里了。

蜜蜂 你告发的？真卑鄙！” [6, с. 56]

“Бджілка. Не кричи так, начальник почує.

Трубач. Та він вже слідкує за кожним його кроком.

Бджілка. Ти його видає? Як це підло і мерзенно!”

Проявляється байдуже ставлення до долі Трубача (або усіх, окрім Темного) та подвійні стандарти оцінки вчинків у залежності від того, кому вони належать. Йй все одно, що друг її дитинства може потрапити до в'язниці, втратити роботу або навіть життя. Вона засліплена коханням і у вчинках Темного бачить не тільки небезпеку його свободі, але й крах своїх сподівань на майбутнє з ним. Вона починає марити – автор унаочнює її страхи:

“<...>手铐？手铐！（黑子双手铐着，他身后是车匪冷酷的幻影）他犯罪了？小号，你救救他，你救救他呀！（哭）” [6, с. 63]

“Кайдани? Кайдани! (Руки Темного у наручниках, за спиною його бездушний фантом Шахрая) Він скоїв злочин? Трубаче, врятуй його, врятуй його! (Плаче)”.

**Шахрай** (кит. 车匪) – “контагоніст”. І хоча він є безпосереднім уособленням злої, темної сторони світу, який створений у драмі “Сигнал тривоги”, його все ж таки важко назвати Антагоністом і більшу частину п'єси він взагалі є прибічником Темного. Він намагається повернути головного героя у своє ставлення до моралі, затягти у тенети кримінального світу. Його поразка у фіналі – це символ подолання людиною своєї темної сутності, пороків і спокус. Типажність Шахрая, приналежність його до певного соціального прошарку ще більше підкреслюється за рахунок мови – цьому персонажу притаманна фамільярна манера розмовляти, нецензурна лексика (小兄弟 – хлоп'я, 他妈的 – дідько).

Персонажі п'єси уособлюють дві протилежності, які згуртувалися навколо головного героя Темного. Від початку п'єси стає зрозуміло, що він опинився у потязі тому, що погодився на пропозицію Шахрая взяти участь у пограбуванні. Причини згоди дуже людські і безвідповідальні – світ несправедливий, і єдиний, на його думку, варіант зробити кохану щасливою – це гроші, які найлегше отримати вкравши. Тож і на пограбування Темний збирається піти не заради себе, а ніби-то заради Бджілки та їх майбутнього життя (про те, що після злочину може прийти кара, а не бажане “і жили вони довго і щасливо...” головний герой намагається не думати).

“黑子。（大声辩解）我不是贼—老天对我太不公平了，我凭什么就得让出 我的权利？我要的是生活的权利，爱的权利！” [с. 56]

“Темний. (голосно виправдовуючись) Я не злодій – небо несправедливе до мене, чого я мушу віддавати те, що має бути моїм? Я також маю право на життя, право на любов!”

Головна причина вагань – друг дитинства Темного – Трубач, який може втратити роботу помічника Начальника потягу (а може і щось цінніше) в разі пограбування. Однак, Шахрай “ламає” Темного, знищує можливість відступу, вбиває його совість, яка час від часу прокидається. Схоже на часто використовуваний у дво-

рчості образ демона на лівому плечі і янгола на правому, де у ролі демона виступає Шахрай і Помічник Шахрая (у п'єсі не промовляє ні слова), а у ролі янгола – решта персонажів (Начальник потягу, Бджілка, Трубач). Кожна зі сторін намагається переконати Темного у своїй правоті і поставити перед вибором: чесності і сумлінної праці упродовж життя у бідності або злочину і швидкої наживи. Шахрай навіть дає йому ножа “так, про всяк випадок”, що відразу проковує у читача думки про найжахливіші варіанти його використання у п'єсі у відповідності до відомого театральне зауваження Антона Чехова про заряджену рушницю на сцені, яка роль свою має обов'язково виконати. Фактично, така деталь зчитується підсвідомо і читач починає занурюватися у стан поступово наростаючого саспенсу, очікування вбивства.

Темний, якщо вдається до термінології американських кінодраматургів, *андердог* (англ. “underdog”), тобто персонаж, який прагне змінити свій соціальний статус, вирватися за рамки системи, що його оточила (“Про мишей і людей” Джона Стейнбека, “Олівер Твіст” Чарльза Діккенс). Такі завдання зазвичай потребують волі, хоробрості, хитрості, розуму. *Андердог* діє у рамках закона, однак, поруч із досягненням цілі готовий піти і на злочин. Також до *андердогів* належать персонажі, які з певних причин неповноцінні і впродовж життя долають бар'єри, котрі здорові люди навіть не помічають. Історії, де протагоніст – *андердог*, найбільш життєстверджуючі, вони показують, що життя – це боротьба, але варта і необхідна [3, с. 75-82]. У разі неправильного (з точки зору універсальної моралі) вибору наступним щабелем для них є *загублені душі* (англ. “lost souls”) – герої, які втратили свої моральні орієнтири, для кого вбивство – це простий спосіб вирішити проблему (“Хрещений батько” Маріо П'юзо). Саме таким *андердогом*, який знаходиться за крок до моральної катастрофи і перетворення на *загублену душу*, і є Темний. У кульмінаційних сценах п'єси він не може зрозуміти, яку сторону йому обрати: білих (протагоністів) чи чорних (антагоністів). Прізвисько цього персонажа, як і усіх інших (адже, варто зауважити, що імена у персонажів відсутні), несе яскраву характеристику образу. У більшості це фах (Начальник потягу, Бджілка, Шахрай) або талант/особливість (Трубач), лише Темний заздалегідь вказує на свою сутність:

- “黑” перекладається з китайської як “чорний”, “темний”, “нелегальний”, “злочинний”, “злий”;

- “黑子” – назва чорної фігури у шашках (до порівняння з чорними і білими сторонами).

Залишається лише з'ясувати, хто виконує роль Антагоніста. Не зважаючи на прозаїчність і пафос цієї версії, після прочитання п'єси “Сигнал тривоги” стає зрозуміло, що людина сама собі найгірший ворог і у цій драмі представлений “антагоніст у собі”. Як він, до речі, наявний і у п'єсах театру абсурду (“Чекаючи на Годо” Семюеля Беккета, “Носороги” Єжена Йонеско, “Автобусна зупинка” Гао Сінцзяня). Живучи у стані постійного вибору, людина схильна звинувачувати несправедливість долі за прийняття неправильних рішень через вплив на неї різноманітних зовнішніх чинників. Однак, кожен сам володарює над своїм життям. Людина має вчитися на помилках минулого, має зрушити від революції до еволюції, але вона з дивовижною завзятістю наступає на одні і ті самі граблі. Проблеми, які автор підіймає у п'єсі, здаються на перший погляд банальними, адже мало хто про них не говорить. Однак, чи це не підкреслює ще більше їх актуальність і байдужість людини до їх вирішення? З моменту написання п'єси пройшло 32 роки, а проблема батьків і дітей, неможливість людини реалізувати себе, бідність, злочинність,

безробіття так і залишаються вічними величинами. Один із найвидатніших драматургів ХХ століття та літературний "дослідник" героїв соціального дна Жан Жене, казав, що він завжди намагається стати наївним для того, щоб зробити твір зрозумілішим. Достучатися до людини через банальність персонажів і сюжету, їх максимальне навмисне наближення до "наших знайомих" (дійових осіб переживання, бар'єри і конфлікти яких є максимально зрозумілими, оскільки їх емоційний досвід найбільш адекватний досвіду читача; більшість реципієнтів бачить у таких персонажах себе) [3, с. 75-82] – такий прийом Гао Сінцзяня має бути оцінений високо. Переважна частина п'єси виглядає як вирізаний із життя епізод. Це нагадує постановки п'єси Бертольда Брехта "Барабани серед ночі". Початок 1920-тих років, Німеччина, період Веймарської республіки, бої, кровопролиття, фактична громадянська війна. Глядачі, щоб врешті-решт дісталися до театру, напевне, змушені були пробиратися через барикади під звуки пострілів. Вони прийшли з єдиною ціллю – відпочити і розслабитися. Завіса підіймається, а на сцені – барикади, стріляють і надпис "Берлін, 1922 рік". Так Брехт акцентує на пануванні дидактичної функції у театрі і першочергової необхідності підіймати актуальні для глядача питання задля можливості подивитися на них зі сторони і, напевне, критично осмислити. Розважальна функція мистецтва відійшла на задній план, оголивши проблеми сучасної йому Німеччини. Гао Сінцзянь же проводить паралелі до загальнолюдської кризи, повільного розкладання душі, і наявності усіляких зовнішніх чинників, що сприяють розмиванню моральних орієнтирів і чеснот. На прикладі головного героя він показує постійну боротьбу темного і світлого у людині, важливість підтримки і благосприятливого впливу зі сторони. Не можна обійти увагою метафоризм самої назви п'єси "Сигнал тривоги". Автор вказує на те, що ми маємо звертати увагу на людей навколо нас, – можливо, ми ще можемо когось врятувати, допомогти зробити правильний вибір на користь чесності і гідності. А порятунок кожної окремої людини спричинить позитивні зрушення у суспільстві у бік її моральної, ментальної еволюції. Адже як співається в фінальному зонзі п'єси Брехта "Людина є людина" (нім. "Mann ist Mann"): "Людину краще треба пильнувати, бо потім з м'ясниками будеш справу мати."

Не лише спонукає до змін, а сам намагається вплинути на читача Гао Сінцзянь за рахунок фіналу п'єси, яка так естетично ворожо виглядає на фоні попередніх сторінок твору. Найяскравіше почуття, яке виникає миттєво після прочитання "Сигналу тривоги", це тотальне відчуття розчарування. Дія, яка з кожною сторінкою набирала все більших обертів драматизації і так очікувано вела героїв п'єси до по-шекспірівськи трагічного фіналу, має не просто солодко-щасливу кінцівку, а навіть оформлену як музично-танцювальний номер, у якому виключно позитивно вирішуються усі конфлікти протагоністів. Ця остання сцена викликає асоціації з *хелпі-ендінгами* голівудських фільмів (англ. "happy ending") – такий фінал сюжету, коли все події обертаються якнайкраще для протагоністів, їх поплічників і фактично усіх, окрім антагоністів) і музичними завершеннями стрічок Боллівуду, паралель до яких спричинена ще й впливом вітагістичних релігійних вірувань на культуру індусів і китайців (на відміну від європейської танатоїстичної уяви).

Естетична насолода від твору стрімко вмирає, на катарсис годі і сподіватися. Очікування читача на завершення трагедії катастрофою, яка була уявлена і частково навіть відчута наперед, зруйновані. Адже упродовж читання твору реципієнт передбачає і передчуває сюжет, текст проходить через "повторне творення" [2,

с. 320] – читач, вдаючись до своїх стереотипних уявлень (не означає примітивних, а таких, що сформувалися під впливом раніше проаналізованих творів мистецтва, власного досвіду, філософських вподобань), з кожною новою перипетією передрікає більш-менш очікуваний розвиток конфлікту та його кульмінацію. У сучасних уявленнях структура драми, як зазначає сучасний український теоретик театру Олександр Клековкін, це геометрична фігура подібна до піраміди, що зростає від зав'язки до розв'язки: "Ці кістяки, наші лекала, зберігаються у шафах, аби у разі необхідності можна було їх витягти, накласти на живе тіло драматургії і перевірити на відповідність очікуваному діагнозові" [1, с. 12]. Від початку "Сигнал тривоги" більшою мірою відповідає цим "лекалам", сюжет розвивається стандартно, і експериментальність п'єси проявляється лише у виходах за тканину основної дії через проникнення у свідомість персонажів – використання автором *флешбеків* і *флешфорвардів*, специфіки освітлення і музики.

Фінал п'єси саме той, коли доречний вираз, що "у справжньому житті так не буває". Та чи можна вважати це простою формою ескапізму та утопічності у період осмислення "культурної революції"?

Однією кінцівкою досягаються два абсолютно різні ефекти. Для жителів Китаю, тих, для кого в першу чергу призначалася п'єса, які пройшли через жорна революції та інші соціально-психологічні експерименти і катастрофи, важливо було вірити у можливість щасливого, життєстверджуючого фіналу – і тут мистецтво насамперед мало виконувати функції гносеологічну (як пізнання альтернативної дійсності) та компенсаторну (у її аспекті відволікання від реальності та компенсації нестачі позитивного досвіду). Така аудиторія може більшою мірою ототожнити себе з героями твору, хоча це неважко і для реципієнта, який територіально і ментально віддалений від Сходу, адже Гао Сінцзянь зображує не персонажів, а типажі/архетипи (неглибоко прописані і непсихологізовані), які зчитуються підсвідомо.

Для тих, хто сприймає цей твір як художню реальність, найголовнішою функцією є естетична. Вдаючись до знаних нами "лекал" по закінченню п'єси більшість читачів, напевне, буде розчарована. Адже традиційно у нашій уяві драматичний персонаж має не долю, а рок. Олександр Клековкін наводить таку цитату Віктора Ярхо: "Існує переконання, що будь-яка трагедія являється зіткнення непримиримих суперечностей, котрі невблаганно ведуть героя до загибелі або до взаємного знищення антагоністів, і з цим важко сперечатися, маючи перед очима трагедії Шекспіра" [1, с. 13]. І, варто додати, маючи перед очима трагедії, які оточують реальних людей у їх реальних життях. Однак, очевидно, відсутність очікуваного фіналу не тільки дивує читача, руйнуючи очікувану шаблонність, а й має філософсько-дидактичне наповнення. Спроба викликати розчарування – це творчий метод, а не випадковий ефект. І мистецтво тут виконує функцію, яка притаманна драматичним творам Бертольда Брехта, функцію "лікування душі". Щоб залишити по собі не миттєве славнозвісне "очищення стражданнями", а гіркий післясмак і змусити читача задуматися над тією порожнечою, яку залишила зникла віра у людство, надія на щось гарне, сподівання на краще життя, на людей, які можуть зробити важкий, але правильний вибір. Адже саме за це у 2000 році Гао Сінцзяня було вшановано найпрестижнішою премією світу "Нобелівською премією з літератури": "За твори всевітнього значення, пройняті гіркотою за становище людини у сучасному світі, що відкривають нові можливості для китайського роману та драми" [5]. Любов до людини і шире за неї переживання, спроби змінити її становище у світі, повному зневіри і

байдужості – ось найважливіше, що характеризує творчий підхід Гао Сінцзяня.

Отже, можемо зробити висновок, що на рівні персонажів Гао Сінцзяня чітко простежується система восьми архетипів у драматургії: Протагоніст, Емоція, Розум, Близький друг, Охоронець, Скептик, Контагоніст, Антагоніст. Персонажі-символи є уособленням актуальних нерозв'язаних соціальних проблем суспільства, вирішення яких має спровокувати еволюційні зрушення людства. Головний герой розглядається як *андердог* – персонаж, який змушений долати бар'єри, персонаж у боротьбі. Він одночасно є протагоністом і антагоністом твору, розкриваючи таким чином "антагоніста у собі" – головного, внутрішнього ворога кожної людини. У простоті сюжету і задіяних у ньому персонажів ми вбачаємо панування дидактичної функції у творчості Гао Сінцзяня за рахунок розчарування читача як методу спонування до самокритики, він подає "сигнал тривоги" своїм чита-

чам – послуговуватися моральними цінностями і приписами, й не спокушатися примарними вигодами.

#### Список використаних джерел

1. Клековкін О. Ю. *Theatrica / Архітектура драми : Історико-термінологічний конспект / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України*. – К. : Арт Економі, 2012. – 88 с.
2. Література. Теорія. Методологія / Пер. з польськ. С. Яковенка ; Упорядкув. і наук. ред. Д. Улицької. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 543 с.
3. Митта А. *Кино между адом и раем. Кино по Ейзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому / А. Митта*. – М. : Подкова, 2000. – 480 с.
4. *Melanie Anne Phillips & Chris Huntley Dramatica : A New Theory of Story / Melanie Anne Phillips & Chris Huntley*. – California : 2001. – 343 p.
5. *Nobel Prize in Literature, The ; 2000 ; Gao Xingjian* [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2000/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/index.html)
6. 高行健 高行健戏剧集 (Гао Сінцзянь Сбiрка драм Гао Сінцзяня) / 高行健 // 高行健戏剧集. – 北京 : 群众出版社出版, 1985. – 285页.

Надійшла до редколегії 10.10.14

Д. Малиар, асп.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ЕСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПЬЕСА ГАО СИНЦЗЯНЯ "СИГНАЛ ТРЕВОГИ": ПЕРСОНАЖИ-АРХЕТИПЫ

*В статье исследован уровень персонажей в китайской экспериментальной драме ("Сигнал тревоги" Гао Синцзяня) согласно системе архетипов американской кинодраматургии.*

*Ключевые слова: персонаж, экспериментальный театр, современная китайская литература, архетип, андердог, антагонист себе, драма без катарсиса.*

D. Maliar, postgraduate

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### THE EXPERIMENTAL PLAY BY GAO XINGJIAN "ALARM SIGNAL": ARCHETYPICAL CHARACTERS

*The article gives the analysis of the level of characters in Chinese experimental drama ("Alarm signal" by Gao Xingjian) according to the archetype system of American screenwriting.*

*Key words: character, experimental theatre, modern Chinese literature, archetype, underdog, antagonist-insider, drama without catharsis.*

УДК 821 581-1/29

К. Мурашевич, канд. філол. наук., асист.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ПОЕТИЧНІ МОТИВИ І ТРАДИЦІЙНА ОБРАЗНІСТЬ ПОЕЗІЇ ШУ ТІН

*У даній статті досліджені мотиви і образність творчості Шу Тін крізь призму "туманної поезії". Розкриті жіночні та втончені якості поезії Шу Тін. Проаналізована тема любові в творчості поетеси і її різні іпостасі (любов до родичів, до Батьківщини, до друга, до чоловіка). Представлені традиційні образи весни і осені і їхня роль в поезії Шу Тін, а також досліджений мотив "пір року" на прикладах віршів поетеси.*

*Ключові слова: пейзажна лірика, образ, мотив, "туманна поезія", "культурна революція"*

Кінець другої половини ХХ ст. у китайській літературі став періодом нових стилів та напрямів. "Культурна революція", яка завдала руйнівних наслідків культурній та літературній творчості Китаю, послужила поштовхом для створення літератури, яка уже не опиралась лише на зарубіжні зразки і не сліпо слідувала принципам європейських художніх напрямів. Натомість, у творах висвітлювалась суто китайська проблематика і піднімалися питання, які стосувалися критичних моментів даного суспільстві. Після довгого примусового мовчання китайські письменники відчували потребу вилити на папір усі наболілі теми.

"Культурна революція" (无产阶级文化大革命) – масовий рух, який був розпочатий вождем китайської комуністичної партії Мао Цзедуним у 1966 році і тривав аж до 1976 року. Він був спрямований проти вищих представників середнього класу, а саме державних службовців, письменників, акторів і вчених, що були знищені, ув'язнені, принижені або ж вигнані з країни. Цей захід не мав нічого спільного з культурою, хіба що винищував культурні маси населення. Спрямована на "очищення" китайського комунізму, "культурна революція" також була спробою Мао закріпити свою політичну й ідеологічну позицію

у Китаї. Економічний та політичний хаос, який виник у результаті цього заходу, мав багато руйнівних наслідків.

Щоб утвердити культ Мао, знищити усі опозиційні сили, які здебільшого були представниками здравомислячої інтелігенції, та примусити населення сліпо підтримувати ідеологію Великого вождя, були створені загоми молоді та студентів, які називалися *хунвейбінами* (红卫兵 – червоні охоронці). Вони з'явилися у 1966 р. у вищих та середніх навчальних закладах Китаю. Цей стихійний рух молоді був направлений проти керівництва партійних комітетів, професорів та викладачів [1, с. 677]. Загалом, під час "культурної революції" було вбито і замордовано приблизно сто мільйонів чоловік.

"Культурною революцією" було завдано величезної шкоди культурному життю та освіті. Головною книгою став цитатник висловлювань Мао Цзедуна, а визнані зразки світової класичної літератури були піддані публічному спаленню. Вищі та середні навчальні заклади в ці роки не працювали взагалі, в результаті чого у країні різко підвищилося число безграмотного населення [1, с. 684]. За такої ситуації літературні твори не публікувалися протягом усієї "культурної революції". Письменники зазнали гоніння на переслідувань.