

11. Куранкоў А. Сучаснае эканамічнае становішча Кітаю і чужаземны капітал // Маладняк, 1926, № 5. – С. 73-81.
12. Ли Бо. Нефритовые скалы. – СПб.: Кристалл, 1999. – 384 с. – (Б-ка мировой литературы. Малая серия).
13. Маракоў В. Вяршыні жаданьяў. – Менск: Белдзяржвыдавецтва, 1930.
14. Я.Ч. Уладзімер Дубоўка. Credo. Вершы. Выданьне ЦБ Маладняка. Менск, 1926 г. Стар. 56. // Маладняк, 1926, № 2 (11). – С. 170-173.

## **МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА СОВРЕМЕННОГО ПИСАТЕЛЯ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ (НА МАТЕРИАЛЕ НОБЕЛЕВСКОЙ РЕЧИ МО ЯНЯ И СВЕТЛАНЫ АЛЕКСИЕВИЧ)**

***Шахназарян Н.М.***

*Белорусский государственный университет,  
пр.Независимости, 4, 220030, г.Минск, Беларусь, Bastet575592@gmail.com*

Китайский писатель Мо Янь (1955–) стал лауреатом Нобелевской премии в 2012 году за «галлюцинаторный реализм, который объединяет народные сказки с историей и современностью» [1]. Белорусский автор Светлана Александровна Алексиевич (1948–) удостоилась этой чести в 2015 за «многоголосое звучание прозы и увековечивание страдания и мужества» [2]. Оба автора открыли миру драму жизни отдельного человека и целого народа в трагические периоды национальной истории своих стран – КНР и СССР (с 1991 года – Беларуси и России) в XX-XXI вв. в русле реалистического художественного метода, вобравшего в себя как традиции мировой литературы («магический реализм» Г. Г. Маркеса, У. Фолкнера у Мо Яня, русский классический реализм Ф. М. Достоевского у С. Алексиевич), так и национальные традиции (новеллистика Пу Сун Линя, лирическая проза Шэнь Цуньвэня для Мо Яня, документальная проза А. Адамовича, реализм В. Быкова, «поэтика лаконичности и неумолимости» В. Шаламова для С. Алексиевич).

В определенный момент выступление лауреата Нобелевской премии по литературе превратилось из краткой благодарственной речи (И. Бунин, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй) в полноценную лекцию, в которой автор старается изложить как много глубже, ярче и доступнее свои взгляды на проблемы современного общества, на роль литературы в сохранении гуманизма, а также рассказать о становлении своих литературных взглядов и эстетических принципов.

Форма столь развернутого выступления зависит от характера личности, творчества автора и часто отражает способ его

художественного мышления в самих литературных произведениях, получивших самую высокую оценку в мировом сообществе. Это может быть автобиографический очерк (речь В. Найпола, К. Исигуро), серия спонтанных рассказов (Д. Лессинг), литературоведческая лекция (И. Бродский).

Лекция Мо Яня, названная им «Сказитель», представляет собой стройный, красочный, завершённый по смыслу рассказ о рождении писателя, значении его «малой родины» в становлении мироощущения, о смысле созданных им произведений, характере героев, манере письма. Автобиографический рассказ включил в себя описание и анализ жизни и творчества. Будучи почетным доктором Открытого университета Гонконга, заместителем председателя Союза писателей Китая, Мо Янь построил свою речь как образцовый рассказ и лекцию, включающие в себя и яркие художественные образы, и документальные факты, критический анализ и оценку современной литературы и общества одновременно.

С. Алексиевич, журналист и писатель, построила свою речь в жанре близкой ее манере письма многоголосной серии монологов героев своих произведений, которые сопровождает авторская оценка событийного контекста, порождающего судьбы и личные истории героев трагических ее изломов. В то же время, как и Мо Янь, автор рассказывает об истоках своего творчества, которое рождалось из всепоглощающего погружения в жизнь своих героев, тесно связавших воедино ее автобиографию и творчество, документальную хронику и эволюцию собственного сознания.

Заглавие Нобелевской речи «О проигранной битве» белорусский автор взяла из «Штурма неба» русского писателя Варлама Тихоновича Шаламова (1907-1982), прошедшего тяжелые испытания сталинского ГУЛАГа (*«Я был участником огромной проигранной битвы за действительное обновление жизни»*). Говоря о едином смысле своих пяти книг (*«Книга об истории одной утопии»*), она обращается к тому же тексту Шаламова. *«Октябрьская революция, конечно, была мировой революцией. ...Все это [потом] было сломано, конечно, оттеснено в сторону, растоптано. Но в жизни не было момента, когда она так реально была приближена к международным идеалам»,* – пишет Шаламов. *«Но было время, когда ни одна политическая идея XX века не была сравнима с коммунизмом (и с Октябрьской революцией, как ее символом),* – вторит Алексиевич. *«Старые пророки – Фурье, Сен-Симон, Мор выложили на стол все свои тайные мечты, и мы взяли»,* – читаем у Шаламова. *«У Томаса Мора и Томмазо Кампанеллы...Позже у Сен-Симона, Фурье и Оуэна...Что-то есть в русском духе, что*

заставило попытаться сделать эти грезы реальностью», – отмечает С. Алексиевич и заявляет свою тему в литературе: *«Я восстанавливаю историю этой битвы, ее побед и ее поражения».*

Книгу «У войны не женское лицо» напечатали только в годы перестройки (80-е годы), как и «Колымские рассказы» Шаламова, в которых Алексиевич нашла созвучие своей манере письма («он сделал, наверное, наиболее радикальные эстетические выводы и разработал поэтику крайней лаконичности и неумолимости», «он отдает предпочтение прозе, которая подобна документу больше, чем традиционная проза, сочиненная наблюдателем, свидетелем» [4, с. 35-52]). Формула: «Писатель должен быть участником жизненной драмы, но не в одеянии писателя. ...не Орфеем, спустившимся в ад, а Плутоном, поднявшимся из ада» – подходит для всего творческого пути С. Алексиевич.

Особую роль в жизни китайского и белорусского автора играют родители, о которых они говорят с особой теплотой и состраданием. Мо Янь начинает выступление именно с рассказа о своей «далекой родине на северо-востоке Китая» – Гаоми, семье (отце, братьях и сестрах, жене, дочери, внучке) и особенно матери (1922–1994), чей пример терпения, чуткости и внутреннего благородства заставляет его постоянно соизмерять свои поступки с мудростью хрупкой, отважной женщины.

Писатель вспоминает самые сокровенные моменты жизни, связанные с матушкой: доброту (она не ругала его за разбитый термос в раннем детстве), прощение (она не позволила сыну отомстить тому, кто избил ее за пшеничные колоски на общественном поле (*«по разбитой губе текла кровь, этого отчаяния на ее лице мне не забыть вовек»*)), щедрость (несмотря на крайнюю бедность она отложила половину пельменей нищему во время праздника середины Осени), неприятие обмана (слезы стыда из-за поступка сына, обсчитавшего пожилого покупателя капусты), единственную книгу, с которой он в 21 год впервые отправляется в незнакомый мир большой родины – четырехтомник «Краткой истории Китая», купленный на деньги матушки, продавшей свои свадебные украшения.

Он получил бесценные нравственные уроки от своей мамы: стоицизм (*«Хоть и радости в жизни нет никакой, но пока властитель преисподней не призовет меня, никуда я не денусь»*), веру в облагораживающую силу доброты (*«если иметь доброе сердце и делать добрые дела, даже уродливое станет прекрасным»*), тяготение к грамоте, книге (именно она впервые поддержала его страсть к рассказыванию после встречи с рыночным сказителем (*«Чтобы отплатить матушке за*

доброту, а также блеснуть своей прекрасной памятью, я живо и образно пересказывал ей услышанное днем»)).

Если у Мо Яня родина, как в капле моря, отражена в образе его малой родины – Гаоми (подобно «фолкнеровской Йокнопатофе»), то С. Алексиевич очерчивает границы некогда огромной единой родины в единстве трех славянских культур: «У меня три дома – моя белорусская земля, родина моего отца, где я прожила всю жизнь, Украина, родина моей мамы, где я родилась, и великая русская культура, без которой я себя не представляю. Они мне все дороги». С родителями ее связывает доверительный сокровенный диалог, полный сочувствия и идейного спора, ведущего к болезненному, но необходимому обретению правдивого взгляда на жизнь (*«Мой отец, он недавно умер, до конца был верующим коммунистом. Хранил свой партийный билет. Я никогда не могу произнести слово «совок», тогда мне пришлось бы так назвать своего отца, «родных», знакомых людей»*). После посещения Афганистана она решается обратиться к родителям – скромным сельским учителям, с горькими словами правды о колониальной по жестокости войне, участниками которой стали их ученики (*«Прости меня отец», «Отец заплакал»*).

Говоря о становлении своей писательской личности, Мо Янь подробно рассказывает о своем детстве, отрочестве, юности, месте работы, показывая роль людей и книг, исторических событий, оказавших влияние на него, создавая тем самым цельную историю своей жизни и творчества.

Известные слова английского романтика Уильяма Вордсворта «Ребенок – отец Человека» находят свое подтверждение в формировании поэтического, творческого дарования Мо Яня. Свою детскую жажду рассказывать и творчески преображать рассказ он утолял в семейном кругу: *«Вскоре меня перестал устраивать простой пересказ историй сказителя, и я стал их приукрашивать. Переделывал на ее (матушки) вкус, перестраивал сюжет, а иногда даже менял концовку»*. Мо Янь передает опасливое отношение родных во времена своего детства к тому, кто говорит, выражает собственные мысли. *«Несмотря на усердные наставления родителей, я своей природной склонности много говорить не изменил, отсюда, будто в насмешку над самим собой, и мое имя – Мо Янь»*, псевдоним, который в переводе на русский язык означает «молчи», «не говори». Схожую ситуацию со страхом открыто выражать свою мысль, всеобщим молчанием отмечает С. Алексиевич: «наши родители жили в страхе и не все нам рассказывали...». Беспристрастный писательский взгляд и почерк С. Алексиевич формируется во взрослые годы журналистской практики, и в отличие от китайского автора тяготеет

к абсолютизации репортажной достоверности неприятно вымысла, фантазии, искажающих факты. «Правду нужно давать, как она есть. Требуется «сверхлитература». Говорить должен свидетель», – настаивает автор.

Будущему лауреату Нобелевской премии не довелось окончить школу: необходимо было работать из-за тяжелой нужды. В его словах звучит диккенсовская драма разлучения со школой: *«Гоня своих коров и коз мимо школьных ворот, я видел бывших одноклассников, игравших во дворе, и всякий раз на сердце ложилась печаль»*. Как и Диккенс, Мо Янь преодолевает одиночество и тоску силой воображения. Наедине с природой он вспоминает рассказы своего земляка, «сказителя величайшего таланта» Пу Сунн Линя о лисах, превращающихся в красавиц, беседует с птицами и деревьями, смотрит «на свое перевернутое отражение в лазури» глаз коровы. Так писатель открывает нам истоки своего удивительного образного мышления, восхищающего читателей во всем мире и не имеющего разгадки. *«Много лет спустя, уже став писателем, немало фантазий тех лет я включил в свои книги»*.

Мо Янь соотносит значение образования и жизненного опыта в писательском творчестве. Его «университетами» были «голод и одиночество», жажда книг, «походы на рынок, чтобы послушать сказителя» – страницы «этой великой книги» жизни. *«Доучиться в школе мне не пришлось, я погрузился в мир взрослых и начался долгий путь познания жизни, когда я учился слушая»*. Неслучайно он вспоминает мудрое изречение Лао Цзы («в удаче сокрыта неудача, несчастье может обернуться счастьем») о диалектическом равновесии мироощущения, отличающего китайский менталитет. Он также сравнивает себя с Шэнь Цуньвэнем (1902-1988) – сторонником духовной независимости в творчестве. *«Моя задача...»*, – подчеркивает Мо Янь, – *«писать... в хорошо знакомой мне манере рыночных сказителей, так же как рассказывали мои дед с бабушкой и деревенские старики»*.

В отличие от китайского писателя-современника белорусский автор имела возможность получить полноценное образование, как в средней школе, так и в университете. Однако она не рассказывает об учебе в школе в Копаткевичах Гомельской области, об учебе на факультете журналистики в Белорусском государственном университете (1967–1972), работе учителем истории и немецкого языка в школах Мозырского района, профессиональной работе журналиста в газете «Припятская правда» в Наровле, газете «Маяк Коммунизма» в Березе Брестской области, в «Сельской газете», в журнале «Неман», отдел очерка и публицистики в котором ей довелось возглавлять в 1976-1984 годах [3].

Истоки травматического сознания автора, обостряющего чувство сострадания, страх смерти и жажду жизни, любви, восходят к послевоенному детству в украинской деревне. *«Вокруг меня голоса, сотни голосов, они всегда со мной. С моего детства»*. *«...во время второй мировой войны в Беларуси на фронте и в партизанах погиб каждый четвертый белорус. Наш детский мир после войны – это был мир женщин. Больше всего мне запомнилось, что женщины говорили не о смерти, а о любви»*. Хор «печальных мелодий их голосов» звучит и не отпускает С. Алексиевич, в ее творчестве отразился жизненный опыт переломного времени во взрослые годы. Она подчеркивает особую роль в формировании своего писательского кредо А. Адамовича, вместе с В. Быковым рекомендовавшего Союзу писателей СССР принять С. Алексиевич в свои члены.

Как и Мо Янь о схожем, но другими словами, Алексиевич говорит о своей способности слушать людей, о необходимости запечатления голоса самой жизни в «гиперлитературе». *«Я люблю, как говорит человек... Люблю одинокий человеческий голос. Это моя самая большая любовь и страсть»*, признается С. Алексиевич. Вспоминая Флобера, она противопоставляет себя как «человек – ухо» «человеку – перу». Бесконечно разнообразная и масштабная «разговорная часть человеческой жизни», по ее глубокому убеждению, не отвоевана в полной мере для литературы. В этом смысле она напоминает замечание Достоевского о том, что человечество знает о себе намного больше, чем изложено в литературе.

Каково же сопряжение фактического и вымышленного в «магическом («галлюцинаторном») реализме Мо Яня и документально-художественной «гиперлитературе» С. Алексиевич? Этот вопрос задают себе оба автора независимо от разной манеры письма.

*«А что такое литература сегодня? Кто ответит на этот вопрос?...Мы живем быстрее, чем раньше. Содержание рвет форму. Ломает и меняет ее. Все выходит из своих берегов: и музыка, и живопись, и в документе слово вырывается за пределы документа. Даже свидетель не беспристрастен. Рассказывая, человек творит, он борется со временем, как скульптор с мрамором. Он – актер и творец»*, – эти слова С. Алексиевич в полной мере выражают ее мировоззрение писателя.

Документ в литературе С. Алексиевич подвижен, подвержен преобразению при помощи меняющихся чувств и мыслей рассказчика этого документа (*«Документы – живые существа, они меняются вместе с нами...»*).

Алексиевич включает в свою речь голоса, звучащие по-разному в зависимости от личности говорящего и событийного контекста. В самом начале выступления писательницы звучат 3 голоса в форме исповедального рассказа «маленького большого человека»: женщины-танкиста о любви на войне, вдовы чернобыльца о невидимом убийце-радиации и силе любви, мальчика-партизана о муках совести. Лаконичный, почти телеграфный синтаксис максимально передает ритм спонтанной, взволнованной речи, полной трагизма. Монолог включает диалог, детали обстановки подчеркивают эмоциональное состояние рассказчика. По сути «голос» выступает и как автор образов и идей, и как герой, действующий и рефлексирующий. Рассказ приобретает характер лирической драмы. Финал такого «голоса» (лирико-драматургического рассказа) автор всегда очерчивает акцентной фразой – смысловым «ключом» («Вокруг сажа, битый кирпич, одним словом, война вокруг...»; «Разве можно убить любовью? Почему это рядом – любовь и смерть? Всегда они вместе. Кто мне объяснит? Ползаю у могилы на коленках...»; Я не могу своему сыну рассказать об этом сне. Сын был маленький – я не мог, читал ему сказки. Сын уже вырос – все равно не могу...»). Этот несомненный талант «увечивания страдания и мужества» в многоголосной прозе, в которой каждый голос звучит как уникальная и неповторимая выстраданная судьба простого человека и заслужил признание читателей в самых разных странах.

Реальность для Моя Яня, как у Сервантеса, состоит из действительности и фантазии (*«Казалось, что птица может в любой момент превратиться в человека, а при виде незнакомца я начинал подозревать, не обратившееся ли это человеком животное»*). Так же, как у Маркеса, причудливое сочетание фантазии, истории рода, природы привело к рождению «магического реализма» в китайской литературе: *«Эти рассказы, тесно связанные с природой нашего края, с историей семей и родов, вызывали во мне острое чувство реальности»*. Важной чертой рассказа в восприятии Мо Яня является также сила преодоления страха, исцеляющая сила слова: *«Вечером, когда после отметки трудодней я возвращался из большой производственной бригады домой, меня охватывал невыразимый страх, и для храбрости я на бегу горланил песни»*.

Мо Янь подчеркивает великое значение социальных реформ в Китае, способствовавших его становлению в качестве писателя, когда в 21 год с призывом в армию он впервые *«покинул родные места, дунбэйский Гаоми, который и любил, и ненавидел»*, затем с 1984 года учился на факультете литературы Академии искусств Народно-освободительной армии Китая (НОАК), преображаясь из «человека

слушающего и рассказывающего» в «человека пишущего». Благодаря наставнику Сэй Хуайчжуну он создает свои первые тексты, среди которых «Осенний паводок» с впервые изображенным «дунбэйским Гаоми» и «Красный гаолян», экранизация которого прославила писателя за пределами Китая.

Если 80-е годы XX века для Китая – эпоха прогрессивных реформ, «идеологического раскрепощения и литературного подъема», то для СССР – период кризиса и заката советского строя, годы афганской войны, оказавшей травмирующее воздействие на жизнь людей, чернобыльская катастрофа. Начавшаяся политика перестройки приводит к распаду единого государства на отдельные независимые страны, в которых происходят подчас противоположные политические и экономические реформы.

Мо Янь признает определяющее позитивное влияние эпохи перемен на свою жизнь: *«Должен признать, что, если бы не тридцать с лишним лет громадного развития и прогресса китайского общества, если бы не политика реформ и открытости, такого писателя, как я, могло бы и не быть».*

Противоположную оценку социальным переменам позднего и постсоветского общества дает С. Алексиевич. В определенной мере она продолжает традицию советских и российских диссидентов, с горечью отмечает несостоявшиеся надежды периода «перестройки» 80-х годов на реформы 90-х, называет наступившее время потребительского общества временем «сэконд хенд».

В своей речи Алексиевич приводит дневниковые записи, в которых отражаются самые драматические события прошлой и настоящей истории некогда единой страны под названием СССР – война в Афганистане (1979-1988) и взрыв на Чернобыльской атомной станции в 1986 году. Автор подчеркивает необходимость освещения этих больных тем в своем творчестве чувством долга перед невинными жертвами этих трагедий. «Я – в Кабуле. Я не хотела больше писать о войне. Но вот я на настоящей войне». Примеры насилия во «время войны», ужасают подобно сценам дантевского ада (красота оружия и обезображенные погибшие; цинковые гроба и тошнота запаха смерти; душераздирающий крик матери на кладбище). В сцене диалога с афганской женщиной, на руках у которой ребенок без руки, оторванной советским оружием, зубами взявший подаренную игрушку, писательница теряет сознание, как Данте, услышавший историю своих героев во 2-м круге ада («Кто-то удержал меня, я падала...»).

Трагедия как путь к прозрению, как плата за свободу пронизывает все этапы мировоззренческого роста С. Алексиевич («Совпали две

*катастрофы: социальная – уходила под воду социалистическая Атлантида и космическая – Чернобыль»; «Чернобыль вслед за Афганистаном делал нас свободными людьми»).* Чернобыль открыл новую страницу в осознании глобальной опасности для всего человечества, поскольку выброс радиации, превышающей по масштабу поражение в Хиросиме и Нагасаки, в центре Европы, столкнул не только Украину и Беларусь, но и весь мир с новой угрозой (*«На моих глазах дочернобыльский человек превращался в чернобыльского»*). В 2011 году похожая по масштабу выброса радиации трагедия случилась на атомной станции в Японии.

В поисках литературного героя в современной литературе китайский и белорусский писатели отталкиваются от простого человека, «маленького большого человека», отказываются от парадных героев, «творящих добрые дела, ...образцовым деяниям которых нужно подражать» (Мо Янь).

«Литературный бродяга» Мо Янь, подобно «странствующему крестьянину-батраку» «нашел себе пристанище» в «китайской Йокнопатофе» – «Дунбейском Гаоми». Мо Янь подчеркивает осознание необходимости обретения личной территории и в жизни и в творчестве («у писателя должен быть уголок, который принадлежит ему одному»). По сути, такая задача современного автора независимо от происхождения и места жительства отражает глобальные поиски идентичности человека в современном мире в контексте социума, культурного кругозора, профессии, семьи и т. д. *«Меня привлекало вот это маленькое пространство – человек... один человек. На самом деле там все и происходит»* – говорит С. Алексиевич о своем художественном пространстве. Вовне она не находит опору ни в подобии фолкнеровской Йокнопатофе или в мояневском Гаоми. Мировоззренческая картина мира китайского писателя связана с традицией непрерывной истории и культуры, тогда как у С. Алексиевич наследуется традиция восприятия истории как катастрофических разрывов (дореволюционная Россия потеряна, «красная империя» – в прошлом). В настоящем «времена» сменяются со скоростью, не позволяющей осмыслить перемены и найти прочную опору в жизни. *«Падение империи волновало всех... Перед «красным» человеком стояли сотни вопросов, он переживал их в одиночестве. Никогда он не был так одинок, как в первые дни свободы. Вокруг меня были потрясенные люди. Я их слушала...»*. Время войны – время надежды – время страха – время силы – время сэконд-хенд: так резюмирует свою летопись истории страны белорусский автор.

Горечь и отрада самообретения героя смягчается состраданием и преображающей силой любви автора к человеку. Неслучайно, завершая свою речь, С. Алексиевич говорит о тяжелом бремени любви. И хотя о любви писать трудно, все же именно этой фразой она совершает свой горький опыт оценки современного постсоветского общества в дорогах ее сердцу трех независимых, но родных странах Беларуси, Украине и России.

Мо Янь на пути к обретению реальности проходит путь от рассказа о себе к рассказу о родных и далее о других. С. Алексиевич проходит противоположный путь к той же цели – от чужого голоса к личному. В обоих случаях происходит подвижное тождество писателя и его героев («моя жизнь тесно связана с ними, и если я не буду говорить о них, то не знаю, о чем еще и говорить», – признается Мо Янь», «Что делаю я? Я собираю повседневность чувств, мыслей, слов», – объясняет С. Алексиевич.).

*«Мои рассказы поначалу были основаны на моем собственном опыте»,* – говорит Мо Янь, приводя пример «Высохшей реки»). Героя «Прозрачной краснобокой редиски» (*«с его сверхчеловеческой способностью выносить страдания и сверхчеловеческой чувствительностью»*) он называет душой всего своего литературного творчества. По мысли Мо Яня, образность и вымысел, объединенные с фактическим опытом, приносят символический глубокий смысл в конкретную историю.

Далее следуют рассказы о родственниках и земляках, в которых «образы превосходят жизненные прототипы». Писатель словно призван выполнить долг воплощения «солдат по тревоге» (*«Все они с надеждой смотрят на меня, ожидая, когда я напишу о них»*). Говоря о разнице между прототипом и литературным героем, Мо Янь приводит пример со своей доброй тетушкой, превратившейся в непростой характер из романа «Лягушки»: *«она ничуть не рассердилась на меня за то, что я изобразил ее совсем другой. ... она верно понимает непростую связь между литературным персонажем и реальным человеком»*.

В итоге, начав с рассказов о себе, автор приходит к глобальному рассказу о родине и мире. «В романе “Большая грудь, широкий зад” ... чувства и характер матери ... или полностью выдуманы, или списаны со многих матерей дунбэйского Гаоми. ... Это проявление того же сумасбродного притязания, что и мое стремление воплотить в крошечном дунбэйском Гаоми весь Китай и даже весь мир».

Мо Янь словно извиняется за использование материалов из личной жизни реальных людей для присвоения неотъемлемой части их личности да еще в искаженной вымыслом форме литературным

персонажем. Однако вместе с тем они приобщаются к чему-то большему – вечному, истинному.

Иначе относится к воплощению документально достоверного образа С. Алексиевич: *«Меня интересует маленький человек. Маленький большой человек, так я бы сказала, потому что страдания его увеличивают. Он сам в моих книгах рассказывает свою маленькую историю, а вместе со своей историей и большую»*.

Мо Янь объясняет нам триединую природу литературного произведения «с типичными персонажами, ... с богатым языком и оригинальной композицией» – личный опыт, вымысел и действительность. Его сказитель-гуманист в «Чесночных напевах» объединяет вымысел и действительность в художественном образе. *«Лишь тогда литература сможет не только отталкиваться от какого-то события, но и идти дальше его, не только интересоваться политикой, но и превосходить ее»*. Мо Янь не хочет превращать роман в «репортаж о событиях в обществе».

Напротив, «гиперлитература» С. Алексиевич тяготеет к документальному репортажу, отстраняется от вымысла (*«Занимаюсь пропущенной историей. Не раз слышала и сейчас слышу, что это не литература, это документ»*).

Под «пропущенной историей» С Алексиевич понимает «историю души», раздробленную в «истории быта», собирать правду о которой приходится по отдельным «голосам», кусочкам правды о добре и зле. Для этого необходимо «глубокое понимание человеческой природы» (Мо Янь). *«Я знаю, что в душе каждого человека есть некая туманная область, где трудно сказать, что правильно и что неправильно, что есть добро и что есть зло. Как раз там и есть где развернуться таланту писателя»*, – определяет Мо Янь, как и С. Алексиевич.

Взгляд Мо Яня на античеловеческую природу войны в романе «Жизнь – мучение, смерть – не избавление» восходит к идеям буддизма, которые *«являют собой поистине вселенское сознание, и в глазах буддиста многие распри в мире людей абсолютно не имеют смысла. С этой возвышенной точки зрения мир людей полон скорби»*.

Показ античеловеческой изнанки войны, антивоенный пафос романов С. Алексиевич восходят к литературной традиции европейской, русской и белорусской литературы от Д.Г. Байрона, Ф. Стендаля, Л.Н. Толстого до В. Быкова и А. Адамовича.

Мо Янь тяготеет не к проповеди («мой роман не проповедь»), а к рассказу о судьбе человека, преодолевающего трудности силой добра и жизнеутверждающего начала (*«какие усилия прилагают люди и на какие идут жертвы в поисках счастья и отстаивании своей веры»*). Прототип

«настоящего героя» романа «Колесо Сансары», «который в одиночку противостоит веяниям эпохи» – «крестьянин из соседней деревни». Детское воспоминание о нем превращается в настоящую притчу, наполненную глубоким философским смыслом и красочной образностью, созданную писателем, осознавшим необходимость нравственного противостояния толпе, поступающей согласно предрассудкам, заблуждениям, навязанным коллективистским стандартам, жестокими обычаями, нивелирующей человеческую личность. *«Маленьким я часто видел, как он толкал мимо нашего дома скрипучую тележку на деревянных колесах. ... Но лишь в 2005 году, когда я увидел на стене в одном буддийском храме изображение колеса Сансары, мне стало ясно, как именно я напишу эту книгу».*

С этим героем он сравнивает и писателя, получающего Нобелевскую премию, которого *«осыпают цветами, забрасывают камнями и поливают грязью. Я боялся, что его раздавят, но он с усмешкой выбрался из-под цветов и камней, утерся от грязи, спокойно отошел в сторону и обратился к толпе».*

Чтобы понять писателя, необходимо прежде всего прочитать его книги, а не следовать за шлейфом чужих мнений о нем (*«Все, что я хочу сказать, вы найдете в моих книгах»*). Если же и прочтение книг не изменит неприятия автора, то это оправдано пестрой разноголосицей современности (*«Еще не было такого писателя, произведения которого нравились бы всем, тем более в такое время, как сегодня»*).

Творчество современного автора, как в Китае, так и в Беларуси, получает неоднозначную оценку, подвергается критике с полярных точек зрения, связанных как с политической, так и литературной конъюнктурой, однако и Мо Янь, и С. Алексиевич – приверженцы принципиальной авторской позиции, творческой дерзости и независимости: *«Это в повседневной жизни нужно быть скромным и уступчивым, а в литературном творчестве следует держаться высокомерно и действовать по своему произволу»* (Мо Янь).

И Мо Янь, и С. Алексиевич, словно не желая прервать голос своих героев, в конце своего выступления вновь обращаются к их рассказам.

Будучи сказителем, а не декламатором, Мо Янь в финале своей лекции–рассказа, приводит еще три документальные истории из своей жизни, которые послужили горьким источником обретения нравственного самостояния против искусственных и бессмысленных стандартов, иссушающих истинные чувства и мысли. Первая история – о недопустимости малодушия, лжи и доноительства в угоду командной установки. Вторая история – о недопустимости уничижительного осуждения и придинок (упрек в адрес офицера за случайную

оброненную фразу во время службы в армии). Третья история – из рассказа деда о наказании за предательство (притча о способе спасения, выбранном восьмью каменщиками, оказавшимися в пещере, сокрушаемой природной стихией, ценой жизни одного из них, обязанного принять наказание за грехи). И *«как только этого человека вышвырнули, ветхий храм тут же обвалился»*.

В первом рассказе реальная история 60-х гг. XX в. об единственном мальчике из начальной школы в китайском селе, не поддавшемся ложному, навязанному диктатом коллектива поведению (*«Он просто смотрел на нас широко открытыми глазами, в которых стояло выражение не то изумления, не то конфуза»*), и за это наказанному, напоминает вымышленную историю XIX в. единственного из учеников английской школы в романе Ч. Диккенса «Дэвид Копперфилд» Томми Трэдлса, который не принимал участия в коллективной травле, и постоянно за это был бит. Впоследствии в романе Диккенса он стал адвокатом, защищающим людей от беззакония. Одноклассник Мо Янь скончался до того, как автор осознал постыдность своего поступка и покаялся учителю (*«Одноклассник этот умер лет за десять до того, и всякий раз, когда я вспоминал о нем, меня мучила совесть»*).

В финале своего выступления С. Алексиевич приводит «голоса» в форме сентенций, безличных уличных фраз, который может произнести любой потребитель средств «массовой информации». Они произносятся от имени безликой массы, некоего безличного «мы» (*«Честного человека у нас не найдешь, а святые есть»*). Между этими двумя полюсами – литературы персональной и имперсональной, многоликой и обезличенной, исходящей из личного опыта чувств и мыслей и отталкивающейся от массовой тенденции выносить вердикты осуществляет выбор современный автор.

Мо Янь повторяет: *«Я – сказитель»* и обещает продолжить свой рассказ: *«Отныне я и дальше буду рассказывать свои истории»*. То же произносит и С. Алексиевич: *«Теперь я не уверена, что дописала историю «красного» человека...»* – возможно писатель продолжит ее в стремлении передать все голоса времени для наиболее полнзвучной картины эпохи.

Если писатель современного Китая, достигшего за последние десятилетия высочайших результатов в экономическом и культурном процветании, передает оптимистический жизнеутверждающий взгляд на жизнь, то белорусский автор, связанный с кризисными реалиями современной истории Беларуси, России и Украины, скептически оценивает действительность.

Мо Янь не одобряет политизацию в литературе. Алексиевич не может избежать тенденциозных политизированных оценок относительно «красного человека», войны на востоке Украины, участия России в сирийской войне. В этом разница их писательского кредо.

Проза Алексиевич сопрягается с литературой исчезновения (*«Больше всего женщины говорят об исчезновении, о том, как быстро на войне все превращается в ничто. И человек, и человеческое время»*), с литературой свидетельства (*«Героев я не искала. Я писала историю через рассказ никем не замеченного ее свидетеля и участника»*), литературой травмы (*«Наш главный капитал – страдание»*).

Стилевые приемы повествования у Мо Яня менялись в зависимости, с одной стороны, от отношения автора к читателю, а, с другой стороны, от взаимодействия общемировой (западной модернистской) и китайской литературной традиции. *«Если мою раннюю прозу можно назвать разговорами с самим собой, а не с читателем, то в этом романе («Сандаловая смерть») я уже представлял, как стою на площади и веду живой и образный рассказ перед многочисленными слушателями. ...Стиль “Сандаловой смерти” и последующих романов продолжает традиции китайской классической прозы и в то же время использует опыт западных литературных приемов»*.

В стилевой манере С. Алексиевич также присутствует влияние модернистских приемов – особенно ярко прием парцелляции экспрессивного синтаксиса (намеренная градация текста пунктуационно и интонационно на семантически акцентные части).

Любое новаторское произведение, по мнению Мо Яня, имеет синтетическую природу: *«В области литературы новшество в основном и является результатом подобного смешения. Это не только смешение отечественной литературной традиции с литературными приемами других стран, но и привлечение иных видов искусства»* (например, приемы пекинской оперы, изящные искусства, музыка, акробатики). О той же синтетической природе текста говорит С. Алексиевич (содержание «рвет, ломает, меняет» форму в литературе, музыке, живописи, *«в документе слово вырывается за пределы документа»*).

### **Библиографические ссылки**

1. Мо Янь. Сказитель. Нобелевская лекция // Иностранная литература. – № 5 – 2013. (пер. И. Егорова).
2. Алексиевич С. Нобелевская лекция [Электронный ресурс] // URL: <https://nn.by/&c=ar&i=161300&lang=ru>
3. Гапова Е. Страдание и поиск смысла: «моральные революции» Светланы Алексиевич // Неприкосновенный запас. – 2015. – № 99.

4. Тун-Хоэнштейн Ф. Поэтика неумолимости. Варлам Шаламов: жизнь и творчество. Пер. с нем. Ю. Чижова – Журнал «Восточная Европа» («Osteuropa»), 57-й год издания, выпуск 6, июнь 2007. С. 35-52.

## **СВОЕОБРАЗИЕ ИСТОРИЗМА В НОВЕЙШЕЙ КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ**

*Букатая А. М.*

*Белорусский государственный университет,  
пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, kenga\_bu@tut.by*

Прежде всего, требует уточнения терминологическое определение «новейшая китайская литература». Чэнь Сяомин (陈晓明) в монографии «Тенденции новейшей китайской литературы» (中国当代文学主潮) особое внимание уделяет данному вопросу и предлагает периодизацию новейшей литературы Китая, исходя из особенностей творческих методов. Так, новейшая литература с точки зрения Чэнь Сяомина ведет отсчет с 1942 года и делится на четыре периода [1, с. 5 – 13]. Исследователь поясняет, что определение «новейшая литература» (当代文学 *дандай вэньсюэ*) «имеет меньшую политическую и историческую окраску. По сравнению с терминами “литература Нового Китая”, “социалистическая литература”, “литература республики” оно нейтрально [1, с. 6]. Далее литературовед подчеркивает, что «весь XX век китайская литература отражала важные политические и исторические события» [1, с. 7].

В современной и новейшей китайской литературе судьба героя неразрывно связана с историей страны. Историзм «с китайской спецификой» является одним из определяющих критериев национальной специфики китайской словесности [2, с. 4]. Ключом к пониманию китайской национальной психологии А. А. Маслов называет именно историю [3, с. 9] и подчеркивает значение «чувства истории» и ее совместного «переживания» как консолидирующего фактора для китайской нации [3, с. 16–17]. Историзм китайской литературы объясняется тем, что «традиционное китайское мировоззрение всегда акцентировало внимание на контексте опыта ...» [4, с. 101]. История играет огромную роль в формировании каждого национального характера, но китайская нация не только осознает, но высоко ценит роль исторического контекста в своём формировании. В. А. Корсун называет историзм как одну из наиболее показательных черт для выделения